

# L'ethnomusicologie en France des années 1920 aux années 1980 (nouveau sujet)

La question porte sur l'activité ethnomusicologique en France dans son ensemble (celle attachée aux terrains lointains comme celle vouée aux terrains de proximité) depuis 1929 – date de la création du Département d'ethnologie musicale au Musée de l'Homme par André Schaeffner – jusqu'à la fin des années 1980, marquées par la disparition de Claudie Marcel-Dubois, par l'extinction de nombreux terrains du domaine français, par la création de la Société française d'ethnomusicologie et par la production de grands textes classiques de la discipline – Rouget notamment. On examinera particulièrement le poids de l'institution muséale dans la structuration et le développement de l'ethnomusicologie en France, l'évolution méthodologique et épistémologique de la discipline, son interdisciplinarité et son rapport à des disciplines connexes (archéologie et iconographie musicales, organologie...), ses matériaux d'étude (enregistrements sonores et visuels, collections de disques) et l'évolution de ses outils d'analyse, mais aussi ses grandes figures et leur production scientifique.

## université Paris-Sorbonne, UFR de Musique et Musicologie Programme AGRÉGATION *Question* *Histoire de l'ethnomusicologie en France*

Les vendredis de 16 h à 18 h (centre Clignancourt, salle 126)

seize séances du 26 septembre au 6 mars

• 6 mars

François Picard : *Post-propos*

### **Hennion : Rouget, Arom, sociologie, ethnologie, musique, art**

Vous commenterez ce que dit le sociologue de la médiation de la dichotomie ethnologie ou musique en ethnomusicologie

La même opposition a envahi la littérature sur la musique, sous les espèces d'un clivage entre deux grandes directions d'analyse : celles qui acceptent et commentent l'objet musical, et celles qui le contestent et cherchent à rapporter son étrange pouvoir à ses déterminations sociales ; opposition qui a certes sophistiqué la dualité entre la musique comme objet transcendant et comme médiateur de l'identité du groupe, mais qui l'a finalement à peine déplacée. Prenons, pour illustrer ce grand écart, l'exemple de l'ethnomusicologie : rien ne l'exprime de façon plus tranchée que sa situation schizophrénique. Tantôt elle se fait ethnologie et la musique n'existe plus, tantôt elle se fait musicologie et crée sur mesure son objet musical accumulant gammes et instruments dans un musée universel de la musique.

Dans le premier cas, on trouve G. Rouget. Les évidences sont toujours les symptômes les plus révélateurs : le problème de la musique comme art ne l'effleure pas. [citant *La musique et la transe*, 1980, p. 103-104]

Dans le second cas, on trouve la position objectiviste extrême de S. Arom, illustrée par les extraordinaires photos qu'il publie au milieu de sa thèse, de Pygmées Aka contrôlant leur "re-re", un casque sur les oreilles : ainsi équipés, s'ils ne "voient" pas l'objet de la musique, c'est vraiment qu'ils sont sourds !

Antoine Hennion, *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, éd. Revue et corrigée 2007, p. 22-23.

## Commentaire de François Picard

Hennion, comme il le dit lui-même, ne tient ici en aucun cas un discours scientifique d'historien, d'ethnologue, de sociologue, ni de spécialiste de la question : il affirme sur le mode de l'évidence « Les évidences sont toujours les symptômes les plus révélateurs ». Il n'a vraisemblablement lu ni Rouget ni Arom, juste glané quelque citation pour exprimer un propos hautement caricatural.

On ira d'abord chercher chez Rouget et Arom eux-mêmes la preuve que le premier aime la musique, et que le second aime les petites gens.

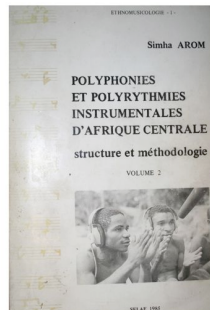


Figure 1 Simha Arom, 1985 vol. 2, couverture

il est indispensable, lorsqu'il s'agit de travaux se rapportant à une musique de tradition orale, de mettre entre les mains du lecteur l'objet musical que l'on se propose de commenter pour lui.

Le but de l'ethnomusicologie n'est pas seulement de recueillir et d'étudier les musiques de tradition orale, toutes gravement menacées dans leur existence même par l'évolution du monde contemporain. Il est aussi et autant de les faire connaître, en respectant et en restituant aussi fidèlement que possible la plus précieuse de leurs qualités, celle d'être souvent de beaux et irremplaçables exemples d'art.

Gilbert Rouget, « Un chromatisme africain », *L'Homme*, I, 3, 1961, p. 32-46.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/hom\\_0439-4216\\_1961\\_num\\_1\\_3](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/hom_0439-4216_1961_num_1_3)

La systématique qui sous-tend les polyphonies et polyrythmies africaines constitue un admirable témoignage de l'ingéniosité d'esprit des hommes qui les ont conçues et des sociétés qui les pratiquent encore à l'heure qu'il est.

Il n'empêche que pour beaucoup, étrangers à ces sociétés, la "musique africaine" n'évoque encore rien d'autre qu'un cliché, celui d'hommes à moitié nus et couverts de sueur, tapant avec frénésie sur des tambours et autres instruments percussifs une musique prétendu « improvisée », c'est-à-dire totalement spontanée et qui ne serait soumise à aucune organisation rationnelle, cliché que le terme péjoratif de "tam-tam" résume éloquentement.

Face à cette situation, il m'a semblé que montrer la cohérence et la complexité de ces musiques, mettre au jour les règles qui les régissent et la théorie qui les sous-tend, rendre compte de la taxonomie ainsi que de la terminologie vernaculaires dont il est fait usage pour les classer et les conceptualiser, éclairer la créativité qu'elles mettent en œuvre et la subtilité dont elles font preuve, décrire enfin le lien organique qui associe les différentes catégories musicales à des circonstances socio-culturelles, pourrait conduire à réviser une telle attitude.

C'est là une façon de contribuer, un tant soit peu, à susciter un plus grand intérêt, une évaluation plus équitable et une meilleure compréhension, à susciter, en un mot, la *reconnaissance* de la culture des Autres.

C'est encore — et ce n'est certes pas moins important — une façon comme une autre, et peut-être pas la plus mauvaise, de combattre la discrimination aveugle qu'est le racisme.

Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, structure et méthodologie*, Paris, SELAF, « ethnomusicologie », 1985, p. 884-885.

On se servira aussi de la violence de la dichotomie exprimée par Hennion pour montrer que la dichotomie Musée de l'Homme / Musée des Arts et Traditions Populaires est aussi futile, aussi intéressée, aussi fabriquée que celle qui oppose l'étude de l'autre comme exotisme à l'étude du populaire paysan comme folklore : ce ne sont que des histoires ("a narrative"), et on s'attache donc à qui les raconte.

## Précisions utiles

Tran Van Khê (1921), le père, musicien vietnamien traditionnel, directeur de recherche au CNRS, disciple de Jacques Chailley, et Tran Quang Hai (1944), le fils, musicien, joueur de cuillers, de guimbarde et de dan tranh, chanteur diphonique, chercheur, qui fut ingénieur à mi-temps au Musée de l'Homme tout en étant l'autre moitié du temps aux ATP.

## Ne pas confondre

Robert Lachmann (1892-1939), ethnomusicologue et musicologue comparatiste allemand, chassé de son emploi parce que considéré comme juif, qui mourra de faim et de manque de soins en Palestine, avec Robert Lach (1874-1958), musicologue viennois, antisémité notoire et nazi engagé. Les deux ont pourtant œuvré dans la musicologie comparée.

Robert Lach, *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, Wien, Holder-Pichler-Tempsky, 1924

cité par Franck Alvarez-Péire et Simha Arom, *Précis d'ethnomusicologie*, 2008, de là par Brice Gérard.

Pour l'autre célèbre nazi figure de la musicologie comparée, Marius Schneider, on se reportera à Walter Zimmermann, « Tonart ohne Ethos. Der Musikforscher Marius Schneider », Stuttgart 2003

[http://home.snafu.de/walterz/biblio/tonart\\_ohne\\_ethos.pdf](http://home.snafu.de/walterz/biblio/tonart_ohne_ethos.pdf). On y lira par exemple p. 5 (en anglais) tout ce qui opposait Lachmann à Schneider.

## On rectifiera

« La musicologie comparée qui, paradoxalement, s'était exclusivement intéressée aux musiques non-européennes » [il s'agit en fait d'un commentaire d'une communication de Schaeffner à Wégimont, qui retranscrit, parfois en style indirect, le cheminement de sa pensée]

Brice Gérard, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan, « Histoire des Sciences Humaines », 2014, p. 286.

**FAUX : Parmi les enregistrements de Berlin, on trouve les Suisses, les Basques, et même Wanda Landowska au clavecin**

voir Artur SIMON ed., *Das Berliner Phonogrammarchiv, 1900-2000. Sammlungen der Traditionellen Musik der Welt, Berlin*, VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung,

## On rectifiera

« L'apport primordial de Jacques Chailley à l'ethnomusicologie est bien sûr son soutien à la discipline naissante et à ses acteurs, voire ses créateurs, au premier rang desquels Constantin Brailoiu (1893-1958), nommé en 1948 lecteur et maître de conférence au CNRS et directeur, avec Jacques Chailley, du séminaire d'études ethnomusicologiques à l'Institut de musicologie. »

François Picard, « L'ethnomusicologie et Jacques Chailley », colloque *Jacques Chailley (1910-1999) musicologue et théoricien de la musique*, Sorbonne, 16-17 mars 2000, publié dans *Musurgia* XIX/1-3 « Jacques Chailley », 2013, p. 37-41 + 42-43.

**Il y a confusion entre deux informations :**

Recommandé par Mario Roques, [Brailoiu] entre en 1948 au Centre National de la Recherche Scientifique, comme chargé, puis maître de recherches. Il participe à l'activité du Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme et de l'Institut de musicologie de l'Université de Paris.

André Schaeffner, « Bibliographie des travaux de Constantin Brailoiu », *Revue de Musicologie*, Vol. 43, n° 119 (Jul., 1959), p. 3-27

Depuis 1959, et pendant trois ans Prof. Jacques Chailley a réuni une fois par mois, dans le cadre du séminaire d'Ethnomusicologie, plusieurs ethnomusicologues, chercheurs, et étudiants pour examiner les questions concernant les recherches sur les musiques autres que la musique occidentale: établissement des fiches signalétiques pour les documents sonores, tableau des critères à retenir pour l'étude des langages musicaux etc...

Tran Van Khê, « L'enseignement de l'ethnomusicologie en France », *Revue de Musicologie*, T. 59, No. 1 (1973), pp. 18-37

On précisera que l'Institut de musicologie n'a été créé qu'en 1951 (décret du 8 février, délibérations des 12 juin et 11 décembre 1950)

La source qui a abusé jadis François Picard est Laurent Aubert, principal éditeur et continuateur à Genève de Brailoiu.

En 1948, [Brailoiu] se voit proposer une place de lecteur et de maître de conférence au Centre national de la recherche scientifique (CNRS) à Paris, ainsi que la direction, en collaboration avec Jacques Chailley, du séminaire d'études ethnomusicologiques à l'Institut de musicologie de la Sorbonne. Grâce à l'appui de Gilbert Rouget, il participe aussi aux activités du département d'ethnomusicologue du Musée de l'Homme, où il édite en 1950 une brève anthologie commentée de Musique populaire roumaine, sous forme d'un album de quatre disques 78 tours 25 cm.

Laurent Aubert, *Collection Universelle de Musique Populaire - Archives Constantin Brailoiu*, Textes de Constantin Brailoiu, Ernest Ansermet, Laurent Aubert, Jean-Jacques Nattiez, 6 LP AIMP I-VI/VDE 425-430, 1984.

« Cet article reprend certaines données d'une étude plus détaillée, qui paraîtra dans le *Bulletin annuel* du Musée d'ethnographie de la Ville de Genève (« Constantin Brailoiu et les Archives internationales de musique populaire ». *Bulletin annuel*, n° 27, Musée d'ethnographie, Genève, 1985, p. 39-64) »