

Talia Bachir

## **L'ethnomusicologie, son identité, ses modes d'emploi**

Compte-rendu des débats sur l'aksak au séminaire d'ethnomusicologie de la Sorbonne (janvier à juin 2006).

---

### **Avertissement**

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Talia Bachir, « L'ethnomusicologie, son identité, ses modes d'emploi », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 20 | 2007, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 15 octobre 2012. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/302>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie  
<http://ethnomusicologie.revues.org>  
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/302>

Ce document PDF a été généré par la revue.

Tous droits réservés

### L'ethnomusicologie, son identité, ses modes d'emploi

Compte-rendu des débats sur l'aksak au séminaire d'ethnomusicologie de la Sorbonne (janvier à juin 2006).

Partant de l'idée que la vie d'une discipline tient non seulement aux « événements » constitués par les colloques et les parutions d'ordre divers, mais aussi à la rencontre et la discussion plus quotidiennes de ses acteurs dans le cadre de séminaires, je voudrais rendre compte ici d'un débat surgi parmi les participants au séminaire d'ethnomusicologie de la Sorbonne au cours de l'année 2006. Au point de départ de ces discussions : l'article de Simha Arom « L'aksak, principes et typologie », paru l'année précédente dans le vol. 17 des *Cahiers de musiques traditionnelles* : « Formes musicales » (2005 : 11-48). De janvier à juin 2006, plusieurs séances du séminaire de François Picard et Jérôme Cler furent consacrées à la discussion de cet article ainsi qu'à la question plus large du rythme en ethnomusicologie. Jusqu'à ce que, le 12 juin, à la dernière séance de l'année, Simha Arom vienne en personne présenter son article et répondre aux questions des participants.

Ayant assisté à quelques-unes de ces séances en tant qu'auditrice libre, qui découvrait depuis peu l'ethnomusicologie, je n'ai pris conscience qu'assez tardivement des enjeux de ce débat, ce qui explique le caractère lacunaire du compte rendu qui va suivre, mais aussi la posture distanciée que j'y adopte : en aucun cas il ne va s'agir ici de prendre parti, encore moins de clore ces débats sur l'aksak. Je cherche bien plutôt à en questionner le sens et les enjeux pour la discipline « ethnomusicologie ». En effet, loin de rester circonscrites à la question de l'aksak ou à celle du rythme, les discussions auxquelles ont donné lieu l'article de Simha Arom touchaient à des questionnements fondamentaux en ethnomusicologie.

Ces enjeux plus généraux ne se sont toutefois construits que de manière progressive, au fil des séances répétées du séminaire, mais aussi des nombreux mails échangés sur la liste de diffusion « Seem-Ps » (liste du Séminaire d'Études en EthnoMusicologie de la Sorbonne), qui ont favorisé l'implication d'un nombre croissant de personnes et ont également permis que le 12 juin, la salle soit plus remplie qu'à l'habitude. C'est cette mise en place presque rituelle de la polémique qui retiendra plus loin mon attention : je chercherai alors à rendre compte de sa dimension à la fois *habituelle* et *singulière*, en questionnant son rapport avec les débats antérieurs qui ont rythmé l'histoire de l'ethnomusicologie.

«*Une polémique sans fin et sans issue*»...

Avant d'en venir aux débats de 2006, relisons l'article de Constantin Brăiloiu sur l'aksak, paru en 1951 dans la *Revue de musicologie* (rééd. 1973 : 301-340). L'auteur a bien conscience de s'aventurer en terrain glissant, puisqu'il commence par affirmer que « de tous les éléments de la musique, aucun n'a suscité autant de controverses, ni donné prétexte à plus de spéculations que le rythme. » Et d'ajouter que « cet essai s'abstient, à dessein, de toute polémique, aussi bien avec les commentateurs du rythme classique qu'avec ceux qui ont précédemment exposé, à leur manière, le mécanisme de l'aksak : *pareille polémique serait sans fin et sans issue* [je souligne] ».

Après plus de 50 ans, l'article publié par Simha Arom, qui s'abstient lui-même de toute polémique avec les autres commentateurs de l'aksak, ravive pourtant malgré lui les débats. Comment expliquer ces controverses répétées ? Peut-être en partie par le fait que le rythme relève à la fois du quantifiable et du qualitatif, qu'il peut aussi bien se prêter à une approche « structurelle » qu'à une approche « culturelle » (Simha Arom), ou encore, pour reprendre les termes de l'opposition que développera ensuite Jérôme Cler, qu'il peut être analysé de manière « arithmétique » ou « topologique ». Le rythme se compte, et le rythme se danse : selon que l'on prenne en compte l'un ou l'autre aspect, on ne parle bien sûr pas de la même chose – mais il s'agit pourtant toujours de « rythme », le sens du mot dépendant à chaque fois du contexte où on l'emploie et de ses relations d'inférence.

Or l'article de Brăiloiu, paru dans la *Revue de musicologie*, s'insère dans le contexte de la « musicologie comparée » : l'aksak y est analysé en tant qu'objet de musicologie, comme on étudie le « rythme classique ». Un demi-siècle plus tard, alors que l'ethnomusicologie est devenu une discipline à part entière dans le champ universitaire, les enjeux des débats sont semblables et pourtant très différents : car le rythme, en ethnomusicologie, ne se définit plus seulement à l'aune du « rythme classique », mais aussi dans ses aspects « culturels ». Ce qui va surgir en filigrane dans les discussions sur l'aksak, c'est la question, réactualisée dans le contexte de 2006, du rapport de l'ethnomusicologie à ses deux demi-sœurs, la musicologie et l'ethnologie. Dimension janusienne qui semble de fait personnifiée de façon archétypale dans l'opposition entre deux ethnomusicologues : Simha Arom et Jérôme Cler.

*Les termes de l'opposition*

Est-il utile de présenter ces deux chercheurs ? Chacun aura d'emblée compris ce qui différencie leurs deux approches de l'aksak : chez le premier il s'agit de dégager des « principes » et d'établir une « typologie » des occurrences de l'aksak à travers le monde, chez le second d'étudier le fonctionnement de l'aksak dans

un territoire et un cadre culturel précis, les montagnes du Taurus en Turquie septentrionale<sup>1</sup>. Cette distinction revêt pour tous un caractère d'évidence, elle relève pour ainsi dire d'un sens commun ethnomusicologique, qui va permettre d'élever cette opposition individuelle à un débat collectif: ce que reflètera la discussion du 12 juin, nourrie des interventions de plusieurs autres personnes présentes qui participeront à l'effort d'explicitation des termes de l'opposition.

Car précisément, ces termes ne font pas l'unanimité. Pour Simha Arom, il s'agit d'une opposition entre « aksak structurel » et « aksak culturel », deux points de vue qu'il faut selon lui nettement distinguer: « j'envisagerai avant tout le phénomène *aksak* sous son aspect structurel, c'est-à-dire en tant que système conceptuel qui engendre une grande variété de configurations » ou, comme il l'écrit encore: « pour plus de clarté, on se bornera pour le moment à examiner l'*aksak en soi*, en tant que phénomène structurel, sans prendre en compte sa dimension culturelle, c'est-à-dire la manière dont il est conçu et perçu par ses utilisateurs ». Les exemples choisis par l'auteur doivent ainsi illustrer « la divergence qui peut exister entre l'*aksak*, considéré uniquement sous son aspect structurel et la manière dont il est ressenti dans un contexte culturel donné ». Face aux questions de ses auditeurs, Simha Arom en revient toujours à cette distinction, pour signifier qu'ils ne parlent pas de la même chose, et qu'il n'y a en ce sens pas matière à polémiquer. D'où la posture distanciée qu'il adopte par rapport aux débats du 12 juin, et son refus d'entrer dans la polémique.

Or cette formulation de l'opposition ne met pas un terme à la discussion, notamment parce qu'entre cette notion de « structure » et celle à laquelle se réfère Jérôme Cler, pour qui la structure est d'emblée imbriquée dans des conventions culturelles<sup>2</sup>, il y a des différences capitales. D'autre part, la discussion va aussi porter sur la pertinence d'une analyse décalée par rapport à la perception qu'ont les praticiens de la musique, faisant ainsi surgir les questions suivantes: quel sens à continuer à compter en 9 temps si les musiciens ne le font pas ou si on ne peut pas le faire parce que le tempo est trop rapide? Ne faut-il pas, suggère Jérôme Cler, préférer une logique d'alternance entre cellules « brèves » et « longues »? Et que faire des rythmes « entre les deux »?

Sans entrer dans le détail de ces débats, il suffit ici de mentionner qu'ils sont aussi l'occasion pour toutes les personnes présentes de revenir sur les termes usuels de la discipline (« l'*aksak* », « la structure », « le rythme », « la pulsation »...), ces « mots-outils » dont ils vont chercher à expliciter les présupposés contenus dans chaque emploi, et dont ils vont en somme faire des « mots-problèmes »<sup>3</sup>. C'est

<sup>1</sup> Ce qui le conduit notamment à étudier le modèle en tant qu'il est « affecté » par la mélodie, les instruments, ou le contexte de performance (cf. Estival & Cler 1997).

<sup>2</sup> *Ibid.* Cf. aussi l'article « Le terrain et son interprétation » (Cler 2001), où il définit l'*aksak* comme

un « condensé territorial », « une structure qui se double d'un contenu idéologique, d'un discours ».

<sup>3</sup> J'emprunte ces expressions de « mot-outil » et de « mot-problème » à Gérard Lenclud (1994).

précisément ce qui permet à cette discussion sur l'aksak de devenir une discussion collective, touchant à des enjeux généraux de l'ethnomusicologie.

Mais dès lors, ce n'est plus une simple dualité qui va se faire jour dans ces débats, mais bien une multiplicité de conceptions de l'ethnomusicologie, dans lesquelles, selon le point de vue, chacun de ces mots semble prendre un sens différencié, quand ce ne sont pas les termes mêmes de l'opposition qui changent. Faut-il en rester pour autant à un constat relativiste selon lequel chaque ethnomusicologue aurait son propre *point de vue* sur l'ethnomusicologie ? Et où les débats serait bel et bien « sans issue », puisque tous ne parlent pas de la même chose ? Mais pourquoi, dans ce cas, se réunir dans des séminaires ?

*« Une autre question, pourtant toujours la même »*

Probablement parce que, de manière similaire aux débats sur le *zortziko*, cet autre aksak dont nous parle Denis Laborde, il importe ici moins de résoudre le problème que « de le poser, tout en prenant soin d'en entretenir l'énigme »<sup>4</sup> : l'effort des participants ne portant pas tant sur la résolution que sur l'explicitation des divergences et des principes qui les sous-tendent. Il ne s'agirait alors pas de clore le débat mais bien de montrer ce qui rend possible et même nécessaire le fait de débattre entre ethnomusicologues. Ce qui nous invite à déplacer l'attention du dit vers le dire : à prendre en compte non plus seulement le contenu des débats, mais aussi leur mise en forme.

Les débats suscités par l'article de Simha Arom ne surgissent en effet pas de nulle part, mais ils s'inscrivent dans une série de discussions antérieures qui leur confère un caractère étrangement habituel : « une autre question, pourtant toujours la même », titre un des compte rendus de séance rédigé par François Picard. Cette nouvelle polémique, bien que non voulue par l'auteur, renvoie ainsi pourtant d'une certaine manière à la polémique « sans fin et sans issue » comme constante de l'histoire de l'ethnomusicologie. C'est aussi ce que suggère une organisation des débats que l'on pourrait qualifier de rituelle : après avoir consacré plusieurs séances et mails à la discussion de l'article (phase préparatoire dans laquelle Simha Arom n'est pas intervenu), les responsables du séminaire invitent l'auteur à s'expliquer. Pour autant, ils ne s'attendent pas à trouver un terrain d'entente, bien au contraire : la polémique est attendue et préparée comme telle, et tous savent qu'au cours de cette séance vont s'exprimer non pas une, ni deux, mais de multiples conceptions de l'ethnomusicologie. L'effet de suspense aidant, l'atmosphère est d'ailleurs particulièrement effervescente en ce jour du 12 juin, ce qui rend assez malaisée l'intervention de Simha Arom, constamment interrompue

---

<sup>4</sup> « Le Zortziko d'Iztueta. Captures d'un insaisissable rythme basque » (in Laborde 2004).

par des objections qui donnent elles-mêmes lieu à des ébauches toujours renouvelées de discussion parmi les personnes présentes – le « maître de cérémonie » François Picard étant là pour redonner périodiquement la parole à l'invité.

D'emblée donc, le débat prend une dimension plus collective que ne le laissait penser la première opposition entre deux chercheurs. La barrière entre intervenant et auditoire s'efface pour laisser place à une discussion plus libre, impliquant toutes les personnes présentes dans l'effort de définition et de problématisation des termes qui font le quotidien de l'ethnomusicologue : les mots « rythme », « pulsation », « mesure », « structure » voient ainsi tour à tour leur sens vaciller dans l'explicitation des présupposés sous-tendant leurs emplois différenciés. Et c'est justement là que réside le mérite principal de ce débat, et de l'article qui l'a suscité : ouvrir un espace de délibération au sein duquel, au-delà de l'hétérogénéité des expériences et des principes théoriques, vont pouvoir être discutés collectivement ces « mots-outils » communs. C'est ainsi que surgissent également, au fil de la discussion, des questions fondamentales de l'ethnomusicologie : de quelles musiques s'occupe-t-elle ? Peut-on mettre sur le même plan toutes les musiques (question que suscite l'exemple choisi par Simha Arom du Deuxième Mouvement de la *Symphonie Pathétique* de Tchaïkovski) ? Dans quelle mesure l'approche émique et l'approche étique s'opposent-elles ? L'analyse ethnologique et l'analyse musicologique peuvent-elles être menées de manière autonome ?

Dans ces questionnements qui ne datent pas de ce 12 juin, et qui ne trouveront pas, ce jour là non plus, de réponse définitive, se rejoue donc l'identité même de la discipline : le séminaire, tout en ouvrant un espace pour la confrontation des points de vue, entérine en même temps une communauté de discipline, l'existence d'un « monde de l'ethnomusicologie » constitué par ces débats<sup>5</sup>. Ceux-ci traduisent alors, pour reprendre une expression d'Antoine Hennion, une forme de « désaccord parfait » (Hennion & Barbelin 1986 : 132-157), au sens où ils recouvrent un consensus, non seulement sur l'appartenance commune de tous ces points de vue à l'ethnomusicologie, mais aussi sur la nature janusienne de cette discipline : tous s'accordent en effet, malgré la divergence des termes employés, pour dire qu'un ethnomusicologue doit s'occuper aussi bien de structure que de culture, d'arithmétique que de topologie, de faits musicaux et de faits sociaux. Surtout, une entente règne sur l'impossibilité de résoudre en termes généraux la question de l'articulation entre ces divers aspects : cette question ne pouvant se résoudre que par des réponses plurielles (qui bien entendu, ne se valent pas toutes), des *manières de faire* l'ethnomusicologie dans lesquelles jouent l'engagement, les croyances, et le parcours personnels de chaque chercheur.

---

5 Cf. Denis Laborde (1996), « Si l'ensemble des relations d'expérience n'est pas suffisamment homogène pour former un système, il ne constitue pas moins une sphère de production de discours qui autorise l'échange de points de vue, le colloque et l'enseignement : tout un monde de l'ethnomusicologie ».

Les débats de 2006 participent ainsi doublement de l'identité de l'ethnomusicologie : non seulement parce que s'y jouent les questionnements fondateurs de la discipline, mais aussi parce qu'ils ouvrent un espace dans lequel peuvent s'expliciter différentes manières de faire l'ethnomusicologie, cette pluralité étant constitutive de la discipline même. Sans ces controverses répétées, l'ethnomusicologie n'existerait pas : la « polémique sans fin et sans issue » définit en quelque sorte sa *manière d'être*<sup>6</sup> en tant qu'elle n'en a jamais fini de s'interroger sur l'articulation entre le fait musical et le fait social, et en somme sur sa propre identité.

TALIA BACHIR

### Références

- AROM Simha  
2005 «L'aksak, principes et typologie». *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 : «Formes musicales» : 11-48.
- BRĂILOIU Constantin  
1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève : Minkoff reprints.
- CLER Jérôme  
2001 «Le terrain et son interprétation», in Jacques Viret, dir.: *Actes du Colloque sur l'herméneutique musicale*. Strasbourg : Presses de l'Université de Strasbourg : 29-38.
- ESTIVAL Jean-Pierre et Jérôme CLER  
1997 «Structure, mouvement, raison graphique. Le modèle affecté». *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 10, «Rythmes» : 37-80.
- HENNION Antoine et Hervé BARBELIN  
1986 «Désaccords parfaits : France-Musique et la fabrication du goût». *Vibrations* 3 : 132-157.
- LABORDE Denis  
1996 *Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musique*. Paris : L'Harmattan.  
2004 *Six études sur la société basque*. Paris : L'Harmattan.
- LENCLUD Gérard  
1994 «Qu'est-ce que la tradition ?», in Marcel Détienné, dir.: *Transcrire les mythologies*, Paris : Albin Michel : 25-44.

---

<sup>6</sup> Du moins une des ses manières d'être, précisément celle qui surgit de façon récurrente dans les séminaires ou les colloques, et qui n'exclut bien entendu pas d'autres formes d'expression plus stables.