

**Numéro 12 - février 2007**

**L'Ethnomusicologie-de-la-France... à quoi ça sert ?  
Sur une activité institutionnelle de conservation et  
de classement**

Jacques Cheyronnaud

**Résumé**

L'auteur retrace schématiquement l'expérience que fut, pour lui, au début de nos années quatre-vingt l'inscription d'une Ethnomusicologie de la France dans le paysage des activités culturelles, institutionnelles, de formation et de sensibilisation en direction du mouvement associatif de collecte des "musiques traditionnelles". Formé lui-même auprès des fondateurs de cette branche ethnomusicologique, il tente d'analyser les critiques d'enfermement adressées à ce secteur, les resituant dans l'histoire du projet fondateur.

**Abstract**

The author, an ethnomusicologist, briefly relates an experience during the 80s when he was requested to participate in cultural and institutional operations to increase sensitivity to field work in the area of "traditional music". Trained by the founding fathers of French ethnomusicology, he examines criticism accusing this sector of being "closed", and attempts to position this debate in the history of the field.

URL: <https://www.ethnographiques.org/2007/Cheyronnaud>

ISSN : 1961-9162

**Pour citer cet article :**

Jacques Cheyronnaud, 2007. « L'Ethnomusicologie-de-la-France... à quoi ça sert ?  
Sur une activité institutionnelle de conservation et de classement ».

*ethnographiques.org*, Numéro 12 - février 2007 [en ligne].

(<https://www.ethnographiques.org/2007/Cheyronnaud> - consulté le 15.07.2019)

*ethnographiques.org* est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

# **L'*Ethnomusicologie-de-la-France*... à quoi ça sert ? Sur une activité institutionnelle de conservation et de classement**

Jacques Cheyronnaud

## **Sommaire**

- Questions pour introduire
- Convertir le collectage
- Bref excursus
- L'ethnomusicologie au musée
- *L'Ethnomusicologie-de-la-France* comme finalité autonome ?
- Pour conclure
- Notes
- Bibliographie

## Questions pour introduire

Les initiateurs de la tendance ethnomusicologique longtemps dominante en France à partir d'institutions à la fois de recherche et de culture — on parlera ici d'ethnomusicologie muséale — et leurs premiers collaborateurs ont disparu pour la plupart ces dernières décennies [1]. Soit au terme d'un demi-siècle environ de direction intellectuelle et organisationnelle de ce secteur musicologique de l'ethnologie telle qu'elle se pratiquait dans des institutions muséales d'ethnographie qui servaient depuis les années trente, de matrices programmatiques centrées sur la conservation et le classement, comme les Musée Guimet, Musée de l'Homme, Musée national des Arts et Traditions populaires (désormais Musée Atp).

Disparus, tandis que le cadre qu'ils avaient progressivement développé et théorisé à partir de leur propre expérience pratique acquérait enfin une stabilité universitaire (appuyée par des instances administratives de la musique) dispensant directement un titre académique de spécialisation et une formation pour laquelle conservatoires ou écoles de musique, départements universitaires de musicologie, — moins fréquemment d'ethnologie ? — et divers organismes culturels, privés ou publics, offrent à présent l'essentiel des débouchés, bien plus que des institutions de recherche comme le CNRS (l'employeur des fondateurs, qui leur permit de mettre au point leur professionnalisation). Ce sous-secteur ethnologique quasiment autonomisé désormais en organisation disciplinaire, devrait-il ainsi ouvrir prioritairement chez nous sur des professions, des opérations que l'on dit communément "d'action culturelle", ici à visée de sensibilisation et de diffusion de cultures musicales de sociétés "autres", celles d'une ethnologie classique ? Paradoxe : la consécration universitaire interviendrait dans une période où les mêmes institutions muséales qui avaient historiquement offert un espace de légitimité pour inventorier (sauver et classer) les musiques du monde seraient progressivement repoussées aux marges d'une anthropologie dont elles avaient été, en France, l'un des premiers maillons.

Ajoutons prudemment ceci, au risque de simplifications. On doit pouvoir distinguer aujourd'hui plusieurs courants ou tendances en France sous le même label d'ethnomusicologie. Un consensus de spécificité semble résider sous la dénomination de "musiques traditionnelles" ou "de tradition orale", dans les choix préférentiels d'objets formels pour lesquels les modalités complexes d'acheminement et de déploiement spatio-temporel se problématissent par écart (du contraste aux compromis) avec notre système conventionnel de médiation graphique, la notation musicale, ressource par excellence d'acheminement et de déploiement d'une "musique savante", elle-même depuis longtemps aux mains de la musicologie. Une spécificité de la branche géographique *France* (« ethnomusicologie de la France ») résidera longtemps, sous la même appellation de "musiques traditionnelles", dans l'inventaire et le classement d'un coutumier musical de la paysannerie (Marcel-Dubois, 1960) dont on chercherait les traces ou les marques dans les diverses régions de l'hexagone, en s'inspirant au départ de modèles d'approche notamment des pays de l'Est européen. L'appellation de musiques traditionnelles sera définitivement substituée dans la maturité à celle de musiques populaires, ce qui permettra d'afficher une appartenance de plein droit au projet comparatiste de l'ethnomusicologie générale.

Autre principe commun aux diverses tendances : à l'arrière-plan de nombre des programmes, une opposition que l'on pourrait dire internalité/externalité, repérable dans des problématiques classiques du

genre *Musique et /.../* (par exemple contexte socio-culturel, rituel, etc.). L'objet ethnomusicologique, le "fait musical", résiderait alors dans une relation à instruire entre une entité déjà donnée là, ramassée sur elle-même (la musique en pratiques, conduites, répertoires, systèmes musicaux) et une autre, non moins ramassée, externe à la précédente et relevant d'un "social" et des objets préconstruits de l'ethnologie ou de la sociologie. Toutefois, des nuances semblent devoir différencier les tendances entre elles sur ce point. Schématisons. Des auteurs et non des moindres domiciliés hors structure muséale donnent résolument priorité jusqu'à la virtuosité des procédures d'analyse et des aplatissements visuels graphiques, à la matière sonore, musicale en tant que telle et à son organisation systémique, et semblent situer à l'arrière-plan, en en hiérarchisant une pertinence, des conditions contextuelles de premier abord. D'autres, sans prétendre négliger pour autant la priorité précédente, considèrent qu'elle ne saurait être traitée hors d'une implication sociale des formes, styles, répertoires, pratiques, etc., et qu'il importe alors de problématiser leur articulation à un environnement socio-historique.

Que les savoirs rigoureusement élaborés dans les laboratoires français d'ethnomusicologie aient pour débouchés privilégiés aujourd'hui nos institutions musicales, culturelles, l'horizon mélomane, discophilique, est-ce un hasard ? Faut-il parler à ce propos d'application culturelle comme de quelque opération de valorisation, importante certes mais parallèle ou annexe — sans doute au regard d'une recherche "pure" ? Annexe, lorsque l'on s'est ainsi développé à partir d'une matrice muséale vouée à l'objet ethnographique et à la connaissance de l'Autre, que l'on y a gagné la légitimité qui vous donne aujourd'hui visibilité ? Annexe, lorsque l'on a trouvé la plupart de ses moyens, ses programmes d'objets en un lieu par excellence de diffusion et de scénarités pédagogiques invitant précisément à la découverte et à la rencontre de l'Autre ? Le transfert du savoir à la cité, ainsi conditionné dans la matrice muséale, devrait-il apparaître comme quelque "extra", alors que l'essentiel du fondement disciplinaire qui a permis les résultats obtenus a été finalisé pour la sauvegarde raisonnée, elle-même dirigée sur une dynamique d'encyclopédisation culturelle aux formats didactiques de l'institution (vitrines, expositions, collections sonores par exemple) ?

Je me propose de revenir sur quelques aspects de cette dynamique de la décennie quatre-vingt dans la mesure où j'ai eu l'occasion d'y participer. Je maintiendrai le questionnement précédent à l'horizon de mon propos. Dans un premier temps, j'exposerai en adoptant un ton personnel et sans excès d'artifices rhétoriques, une expérience d'initiation ou de formation à ce que j'appellerai "l'activité ethnomusicologique d'arrondissement ethnographique", ainsi que quelques trains de difficultés rencontrées à l'occasion. Après quoi, je prendrai ces mêmes années quatre-vingt comme butoir d'une remontée vers le projet fondateur et le développement, dans le cadre du Musée Atp, d'une ethnomusicologie hexagonale que par commodité j'écrirai *Ethnomusicologie-de-la-France*. Enfin, je m'attacherai à revisiter quelques unes des controverses à la lumière d'une histoire de ce secteur, non pour justifier ou discuter quoi que ce soit, mais pour tenter de comprendre. Mon point de vue, parmi d'autres à coup sûr, s'aidera du lest que peut procurer une anthropologie pragmatique se donnant pour objet non pas directement la diversité des musiques du monde mais leur singularité, à commencer par la manière dont nos propres sociétés font elles-mêmes

“la musique” (et non pas “de la musique”), la pensent et l’instituent (*instituere* : placer dans, ménager, organiser, etc.). Un bref excursus permettra de situer quelques enjeux de la perspective adoptée. Plusieurs notions (raison musico-graphique, principe D.I.E.S.E., tangibilité musicale) permettront d’une part de préciser le point de vue descriptif et analytique adopté ici pour parler du type d’ethnomusicologie muséale privilégié dans mon propos, et d’autre part, de cerner quelques unes des critiques adressées à cette même *Ethnomusicologie-de-la-France*, notamment d’être devenue une activité conservatoire et classificatoire à finalité autonome.

## Convertir le collectage

La question qui sert d’intitulé général ne souhaite aucunement provoquer. Elle est celle que je me suis posée au début de ces années quatre-vingt lorsque stagiaire dans l’un des deux principaux départements d’ethnomusicologie muséale en France, celui du Musée Atp, je fus invité au titre de spécialiste que je devais être, à participer à l’entreprise pédagogique initiée par la jeune Mission du Patrimoine ethnologique en direction d’organisations associatives dites de musiques traditionnelles [2]. L’objectif était de promouvoir une recherche empirique de terrain, de sensibiliser voire de former à l’activité certifiée d’arrondissement ethnographique, et de présenter une synthèse de la production en *Ethnomusicologie-de-la-France*. Plus précisément encore, il s’agissait de convertir une énergie importante mais que l’on estimait désordonnée, d’accumulation documentaire — le “collectage”, terme plutôt dépréciatif dans la perspective institutionnelle — aux normes disciplinaires de la sélection, du transport en laboratoire et de l’archivage documentaire raisonnés : la “collecte ethnomusicologique”, qui visait elle-même par principe la sauvegarde bien-fondée. Et plus, si affinités [3].

Le projet se présentait plus ou moins explicitement comme celui d’une action culturelle, normative, de formation et de sensibilisation patrimoniale. Et qui devait au passage, suggérait-on, pouvoir combler les carences d’une institution — celle dont précisément je relevais — qui, d’ailleurs principalement en ethnomusicologie, était accusée de s’être oubliée dans des exercices de pure scientificité sur un matériau de patrimoine commun, au détriment d’un impératif culturel d’ouverture — de diffusion — à la cité.

De fait, les griefs fuseraient de toute part. Les plus lancinants émanaient de membres d’organisations associatives reconduisant avec vigueur des reproches nommément adressés aux fondateurs du département d’ethnomusicologie Atp, formulés durant les années soixante-dix dans une dynamique militante revivaliste. Reproches de condescendance, voire de mépris pour les collecteurs qui n’étaient pas d’institutions officielles. Reproches d’un repli crispé sur des documents sonores qui devraient être accessibles à volonté et à chacun. L’argument volontiers avancé par les fondateurs, qui tendait à valoriser civiquement et techniquement leur entreprise de “collecte systématique” et qui célébrait phonothèque et département d’ethnomusicologie de l’institution Atp comme une instance de recherche et de conservation patrimoniales d’une richesse ethnographique exceptionnelle, était ici retourné dans l’accusation de détenir abusivement un “trésor” qu’il importait de restituer, devrait-on y obliger par coup de force administratif et politique.

A cela, s’ajoutaient des critiques sur la nature même du travail scientifique conduit sur ces documents. Critiques adressées par les

mêmes sous le brocard de “ - logues ” : catégorie générique par laquelle, ici, l’on stigmatisait tout autant un jacobinisme parisien de spécialistes coupés du terrain et coûteusement retranchés dans l’élitisme, que des approches analytiques sophistiquées qui dénaturaient l’esprit même, l’authenticité de musiques aux modes d’existence et de fonctionnement sans entraves ni opacité ; bref, des musiques intrinsèquement pratiques (qui n’avaient de sens que pratiquées). On violentait ainsi jusqu’aux “dépositaires informateurs” en les transformant à leur insu en objets d’étude, en cobayes de laboratoire.

D’autres difficultés attendaient, non des moindres. Initier ou former, mais à quoi, et comment ? Quelles étaient les attentes hors celles d’avoir enfin accès au “trésor” de la Phonothèque Atp ? Des savoirs d’*Ethnomusicologie-de-la-France* et les protocoles de leur production étaient bien là, de haute tenue, touchant ponctuellement à ce que l’on y appelait les objets de domaine (instruments de musique, répertoires, conduites vocales, etc.). Mais il n’y avait pas d’instruments de synthèse, pas d’aperçu généraliste récent. Pas, non plus, de place pour ces hauts lieux de la vulgate folkloriste, ses inventaires régionalistes, à la base cependant de bien des attentes et des programmes associatifs de collecte — questions récurrentes “d’identités musicales régionales”.

Quant à l’histoire de cette même branche géographique *France*, elle semblait en définitive devoir se résumer à une liste chronologique de collectes depuis 1939 et à deux ou trois paragraphes liminaires d’exposés introductifs de modules pédagogiques des années soixante, éventuellement reproduits dans telle ou telle publication d’“aperçu du domaine” signée des mêmes fondateurs. Non qu’il s’agisse de mettre en doute cette histoire autorisée. Mais pouvait-on se satisfaire d’une signature à la fois juge et partie d’un passé héroïque qui tendait à se fondre dans la biographie des signataires ? Ce que l’on entendait alors par histoire, en ethnomusicologie, devait être réservé aux fondateurs ou à leurs suivants (voire survivants) qui en avaient connu le déroulement mieux que personne. Comme si l’ethnomusicologie en France était en posture permanente d’autodéfinition, trop jeune, trop proche de ses fondateurs pour avoir une histoire ?

Et ces controverses des années soixante-dix autour de la Phonothèque Atp sur l’inaccessibilité des collections sonores, sur l’élitisme des savoirs délogés, fallait-il faire comme si elles n’avaient jamais existé, les écarter parce que simples incidents de parcours, vaines polémiques dans une magnifique épopée ? Mais à y regarder de près, nombre de ces critiques ne pointaient-elles pas comme un défaut de l’entreprise historique : l’inaccessibilité publique à ses résultats ? A commencer, précisément, par ce dont elle se prévalait au titre tout à la fois d’une utilité civique de conservation patrimoniale et pour justifier d’un bien-fondé disciplinaire associé à cette même utilité : une exceptionnelle “moisson” documentaire ? Et l’espace architectural de département-phonothèque n’était-il pas ce site, tout à la fois de programmes commandités ou homologués par l’institution muséale et sa raison sociale, patrimoniale (sauvegarder, conserver, classer) et de déploiement au quotidien d’opérations scientifiques, de procédures qui avaient construit une spécialisation disciplinaire, maître d’œuvre de ces mêmes programmes ?

### **Bref excursus**

Ma participation à cette dynamique de sensibilisation ou de formation en direction du mouvement associatif consisterait à faire se rejoindre deux

perspectives de travail.

D'une part, une pédagogie se proposant de revisiter quelques notions familières comme "tradition orale", "musiques traditionnelles", etc., ainsi que cette vision passablement idéaliste, essentialiste, de musiques traditionnelles de France expressément unifiables et identifiables en un corpus donné depuis toujours, disparu mais qui devrait exister en arrière-plan des multiples recherches, et que l'intelligence de la méthode, la sagacité des questionnaires et la pugnacité des énergies révéleraient un jour dans son intégrité absolue.

Perspective, d'autre part, d'un programme de pragmatique anthropologique qui se donnait pour objet les dispositifs multiples et multiformes qui nous permettent, dans nos propres sociétés, de nous procurer la musique, de la penser, de la faire et de l'aimer, de la célébrer et d'en parler. Bref, tout ce qui réalise cette forme de vie, à la fois de science et de délectation qui nous fait agir (faire-faire) : que nous confectionnons en faisant (pratiquer) et disant (décrire, qualifier) au titre de musique ou de musical [4]. Ici, dire et faire, ce serait faire-être.

Les deux perspectives se rejoignaient en s'interrogeant sur l'émergence d'initiatives privées ou institutionnelles et l'émancipation, dans la traversée des deux derniers siècles, de projets de collectes, récapitulations, anthologies et encyclopédisation d'objets chansonniers (chansons nationales ou populaires ou folkloriques, hymnodies de la Révolution, religieuses, scolaires, de militantismes divers) et dont l'*Ethnomusicologie-de-la-France* pouvait constituer une forme moderne, académique, d'aboutissement, d'ailleurs contemporaine du développement de techniques de reproduction du son [5].

Un mot sur la perspective d'anthropologie de la musique évoquée, dès lors qu'elle encadre le point de vue adopté ici. Sur la longue trajectoire en Europe occidentale, d'essais, de découvertes, de théorisations, de spéculations, etc., qui va progressivement confectionner, découper, instituer un secteur particulier — "le musical" comme domaine d'activités multiples, théoriques et pratiques, de principes et de valeurs, de dispositifs de géométrisation oeuvrant à l'arraisonnement et à la maîtrise du sonore —, on voit comme une tendance de fond qui traversera un millénaire et plus en s'amplifiant : la musique occidentale va se déterminer sous les lois de la « raison graphique » (Goody, 1979).

Problématisons cette tendance — une dynamique d'objectivation spatio-visuelle du sonore, et des logiques de centration et d'individuation qui lui seront attachées — sous la notion de « raison musico-graphique [6] ». Elle nous livrera progressivement cette conception d'une "musique restreinte [7] ", assignée à présence dans des inscriptions formelles théorisées en contours fermes : entités closes et univoques que nous appelons la mélodie, la pièce ou le morceau de musique, la partition, voire le répertoire.

L'option d'écriture dépasse de loin le simple fait d'une invention technique par projection et mise à plat graphique dans l'espace de la page. Elle conditionnera un univers d'évidences qui interféreront avec d'autres investissements intellectuels, pour converger vers une délimitation de plus en plus précise du musical. Et elle fixera pour longtemps bien des enjeux, intérêts, postures intellectuelles, comportements et fonctionnements musiciens désormais naturalisés, resserrés autour de l'œuvre, de la partition jusqu'à l'enregistrement sonore. Ainsi, de découvertes en trouvailles, d'essais, d'expérimentations en théorisations, en spéculations, un espace d'opérations s'aménage, de plus en plus centré sur le découpage, la mise à distance et la clôture du

sonore en des déterminations objectives. Accumulation, reproductibilité, transport, etc. (ce que l'on appellera le principe D.I.E.S.E., on y reviendra), opérations anticipatrices, prévisionnelles, de composition, ou analytiques et comparatives d'une organisation interne des entités formellement découpées, univoques (leur rangement en répertoires) deviendront autant d'évidences, de règles ou de principes constitutifs de cette raison musicographique.

On peut alors comprendre ce qui deviendra dans la modernité « Science(s) de la musique » : un aboutissement majeur d'une longue dynamique de spécifications et de resserrements qui conduira dans la traversée des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, siècles des énumérations, des récapitulations, des décisions de corpus, etc., à une musicologie englobant les diverses sciences du même objet (le musical), vecteur remarquable de consolidation et de stabilisation du domaine musical. Dans la même perspective, l'ethnomusicologie peut être posée comme domiciliée sur ce domaine déjà spécifié d'une musicologie englobante, avec des impératifs propres. Sa spécialisation sur les musiques de tradition orale en fera le symétrique d'une musicologie philologique et de ses objets de musique. La minutie de la méthode dans le transport documentaire (la "mise en contexte" y est une activité descriptive à part entière, obligation inhérente au déplacement et à la documentation pédagogique), ou dans la transcription musicale, dans les classements, ne pourrait-elle pas être interrogée comme le souci permanent de ce secteur, pendant de l'écrit, de ne pas laisser filer ses objets ?

Enfin, ce ne sera certainement pas faire grief à cette ethnomusicologie vouée à une ethnographie musicale hexagonale que de suggérer qu'elle ne répond pas vraiment, sinon comme partie prenante d'une institution de la musique ou du musical, à l'interrogation anthropologique concernant la dynamique organisatrice et instituante en la matière, dans cette même société que précisément les fondateurs s'étaient donnés pour espace d'investigation. Ce n'était aucunement leur projet ; leur initiative est à interroger comme réponse qu'ils proposaient ou ajustaient à des questions qui se posaient à l'époque et qui avait su obtenir des moyens de développement et de durée au sein de la structure muséale.

Quel était alors ce projet ? Il importe de se replacer dans le contexte institutionnel des années trente.

## L'ethnomusicologie au musée

L'espace d'opérations qui s'initie et va se déployer à partir du Musée d'Ethnographie du Trocadéro (Musée de l'Homme en 1937) lorsque son jeune sous-directeur Georges Henri Rivière appelle à ses côtés André Schaeffner s'inaugure en 1929 autour de l'instrument de musique, sur un geste de sauvegarde et même de récupération. Ainsi, Schaeffner : « Il y avait Chantavoine qui voulait se débarrasser de tous les instruments exotiques qui se trouvaient au Conservatoire /.../ Alors Rivière m'a dit : « Oh vite, précipite-toi ! » Alors j'ai tout pris. Ça a été le début du département, en plus des choses qui se trouvaient là » (Roueff, 2006). Cet intérêt pour l'instrument de musique comme objet-appareil à sons était assez nouveau en France ; il s'autonomisera dans l'organologie — les départements muséaux d'ethnomusicologie en France seront de hauts lieux de l'organologie musicale européenne. Il s'agit pour l'heure de réorganiser et d'établir des collections instrumentales. Bref, des objets "durs", à surface d'encombrement ; autant d'inscriptions spatio-temporelles de systèmes musicaux, descriptibles en termes et propriétés



de formats, de facture et d'usages, en directionnalités (virtualités techniques).

Telles seront dans ce cadre qui prend d'abord nom de département d'organologie, les premières scénarisations contextualistes, disons ici, d'une "tangibilité musicale". Comme l'écrivait Schaeffner peu après, la musique gagnerait d'être vue non plus seulement sous le seul aspect de « ses » oeuvres, mais également sous le naturalisme de « ses » instruments, « objets sonores ou bruyants dont elle provoque l'emploi » (Schaeffner [1936], 1968 : 9, 11) [8].

Cet espace institutionnel et muséal d'opérations va rapidement s'élargir. Côté Musée de l'Homme, l'aîné, il se stabilisera sous l'appellation de département d'ethnologie musicale [1932] puis d'ethnomusicologie vers 1955 (l'appellation est également adoptée la même année au Musée Atp), en instruisant des normes d'arrondissement ethnographique à travers la mise au point de protocoles de collecte, de fichages documentaires, de méthodes de description et d'analyse comparative de pratiques peu ou mal connues de "sociétés lointaines", ou "populaires" s'agissant de l'hexagone au Musée Atp. Au demeurant, cette dynamique d'arrondissement sera considérablement stimulée par un développement rapide, également toujours perfectible, de techniques de reproduction (la haute fidélité) et de mesure du son.

Un tel secteur musicologique de l'ethnologie se forgera ainsi une position éminente dans le "transport" jusqu'à l'inscription et l'encyclopédisation de situations musicales d'oralité — qu'il s'agisse de transferts par miniaturisation [9] ou d'institution d'archives sonores, de collections discographiques. Il tendra progressivement à s'autonomiser dans sa spécialisation, n'ayant de cesse d'affiner un dispositif procédural axé pour l'essentiel sur la scénarité et la valorisation spectaculaire : ce que l'on a déjà évoqué sous l'expression de principe D.I.E.S.E. Là-bas ou ici qu'importe. La musique est bien là, déjà donnée quelque part et offerte en « ses » oeuvres, « ses » instruments : réel sonore bouclé sur lui-même, à propriétés intrinsèques, surgi de conditions sociales, politiques, religieuses, etc. que l'on peut ramasser en coordonnées contextuelles et usages. Dans ce cadre d'évidences partagées, la règle sera qu'il ne peut être de musiques, en pratiques et en répertoires (oeuvres) qui ne soient Démontables (analyses internes et systémiques), Indexables (classements et protocoles comparatifs), Exportables (enregistrements et relevés contextuels), Stockables (archivage, conservation), Exposables (re-présentations de la musique en des objets, de la transcription à la vitrine de musée).

Porté en 1939 sur l'organigramme du jeune Musée des Arts et Traditions populaires lui-même créé en 1937 comme "bouture" du Musée de l'Homme, le principe d'un service musicologique avait été déjà envisagé par le même G. H. Rivière et Claudie Marcel-Dubois, alors que cette dernière était encore "petite main" bénévole au département d'ethnologie musicale du Musée d'ethnographie du Trocadéro.

Un partage s'effectuera progressivement dans ces mêmes années trente, d'abord tacitement, entre ethnographie musicale (expression réservée au départ à l'étude des musiques des sociétés lointaines qui avaient pour elles le prestige de l'expédition), et folklore musical, réservé à un "ici" élargi à des hypothèses comparatives de coutumiers musicaux de la paysannerie en Europe grâce aux travaux d'éminents musiciens et musicologues des Pays de l'Est européen (tels les Béla Bartok, Constantin Brailoiu, Zoltan Kodaly, Lazlo Lajtha, Béla Vikar, par exemple) (Cheyronnaud, 2002). Après divers intitulés, ce service, à la fois

administratif, scientifique et documentaire prendra nom de département d'ethnomusicologie en 1955, ainsi spécialisé sur les "musiques traditionnelles" de France comparativement élargies à l'Europe. On se voudrait alors en rupture avec la démarche historico-philologique de la « Vieille chanson folklorique » et sa quête aporétique de la version première (au contraire du principe de variabilité, trait essentiel de régime d'oralité). Cl. Marcel-Dubois argumenterait ce dépassement, disons, d'un archéo-folklore, notamment sur des techniques d'enregistrement sonore qui offraient la supériorité de l'épaisseur vive, vocale et instrumentale des présences de terrain et la fiabilité sur les approximations et les ratures des carnets de notations des musicologues folkloristes sur le terrain.

Du coup, l'exercice d'objectivation graphique changerait de portée sinon de nature. En intégrant au retour du terrain la temporalité de laboratoire, elle deviendrait une épreuve scientifique à part entière, confrontation d'une oreille toujours subjective à la miniaturisation rapportée : s'ensuivrait un aplatissage graphique hautement sophistiqué, ouvert aux réductions à même échelle de toute musique et aux jeux multiples, visuels, de superposition et de comparaison (transcriptions synoptiques). Ainsi instruirait-on jusqu'à la doctrine les conditions d'une chaîne méthodologique de collecte, transcription, archivage documentaire et conservation. La question de la "valorisation" y resterait ouverte...

### **L'Ethnomusicologie-de-la-France comme finalité autonome ?**

A l'étroit dans ses murs sur la colline de Chaillot, le Musée Atp viendra s'installer en 1969 au Jardin d'Acclimatation. Dès 1964, se pose la question de l'organigramme du futur musée, notamment celle de l'intitulé que pourrait prendre le service (on est dans un lieu d'administration) réservé aux questions musicales (Cheyronnaud, 2002 : 163-164). L'un des termes du débat serait de savoir s'il convenait de garder l'intitulé d'ethnomusicologie au motif que l'appellation servait plutôt aux études des sociétés lointaines, ou de prendre celui de musicologie puisque c'était le label académique réservé aux approches de la musique d'ici, fussent-elles exclusivement savantes. Appartenir à une institution d'ethnologie métropolitaine ne permettrait-il pas l'économie du préfixe ethno- ? Les avis semblaient partagés, mais Cl. Marcel-Dubois tenait à la mention ethnomusicologie.

On peut, derrière l'anecdote, déceler un problème d'ailleurs lancinant dès la fondation. Cette branche régionale de l'ethnomusicologie en musée n'aura cessé de se préoccuper de sa place dans l'organigramme institutionnel et de questions de visibilité.

Pour camper sa spécialisation de "musiques traditionnelles de France", la voilà d'abord comme encastrée entre ethnomusicologie et musicologie. Questions de visibilité et d'identité propre face à l'ainée, une ethnomusicologie (ou ethnologie musicale) prestigieuse et évidente, celle des expéditions lointaines. La branche hexagonale devait prendre ses marques et se faire reconnaître : s'ouvrir aux champs des hypothèses de la précédente formulées pour d'autres sociétés, établir vis-à-vis de celle-ci le sérieux et la dignité des objets (thèmes, problèmes) qu'elle comptait se donner, les dégager de la gangue du folklore et de sa rhétorique régionaliste passablement prégnante que l'ainée pouvait regarder du haut de ses prérogatives ; au demeurant, la chanson n'était-elle pas un objet de tradition littéraire et d'exercice d'érudition ? Les instruments de musique, aussi importants pour A. Schaeffner que pour Cl. Marcel-Dubois,

joueraient le rôle de “nouveaux objets” en quelque sorte, chargés de symboliser un déplacement, en tout cas un élargissement au regard de ce même folklore.

Identité et visibilité également, face à une musicologie consacrée, dans le paysage académique, à la musique européenne occidentale savante. Et déjà concernée par la question d’une *Ancienne chanson populaire traditionnelle* des musicologues folkloristes, alors remarquablement instruite par Patrice Coirault. Bref, un objet musicologique de tradition philologique gravitait dans les parages de la “chanson populaire” appelée elle-même à constituer un haut lieu thématique des programmes d’*Ethnomusicologie-de-la-France*.

A regarder une production abondamment méthodologique et monographique sur un demi-siècle : tout se passe comme si cette branche *France* — qui entendra après la guerre se délester définitivement de l’encombrant terme de folklore — n’avait de cesse de vouloir faire ses preuves de science émérite, de se prévaloir d’être unique en son genre (une vision d’originalité progressivement doublée d’une conception monopolistique qui ne serait pas tout à fait isolée). Les publications de domaine souligneront régulièrement que la méthode aidant, il s’agissait bien là d’ethnomusicologie de plein droit. Quels lecteurs avaient en vue ces productions ?

D’importantes critiques adressées au secteur concerneront précisément le pointillisme d’une production à dominante monographique, quasiment une esthétique de la minutie — si ce n’est un souci perfectionniste de sa propre mise en scène de science —, qui rendraient le plus souvent inexploitable pour un “profane” — fût-il ethnologue de la France ou amateur ordinaire ou passionné des répertoires et des pratiques pris pour objets (Fabre, 1997 : 388) —, ce que cependant les fondateurs décrétaient comme “acquis” de leur discipline. Bref, une production “élitiste” : très pointue, éminemment précise et détaillée, offrant volontiers des artefacts visuels (transcriptions, sonagrammes, tableaux divers) mais interprétables surtout par de rares spécialistes ? Et ce, au détriment de synthèses, d’instruments pédagogiques, qui auraient permis une mesure des avancées par l’ethnologie elle-même ? Contournait-on ainsi la connaissance et l’exploitation ordinaires, tout en se mettant à l’abri de l’évaluation et de la controverse ?

Reprocherait-on ici un regard réducteur, trop stratégeste des choses : il faut avoir entendu les fondateurs parler avec obstination et passion de ce secteur (une organisation, ses périmètres et ses objets préférentiels) comme “l’œuvre” de leur carrière, acquise de haute lutte, comme s’il avait fallu s’imposer dans l’adversité. La quête de légitimité scientifique s’était formulée dans le même mouvement en termes de prééminence, de visibilité d’organigramme et d’indépendance — qui s’incarnerait avec éclat(s) dans une confortable installation au nouveau siège du Musée Atp. Cette ambition, attentive à tout ce qui pourrait figurer sa propre souveraineté, cherchait-elle alors les garanties les plus sûres de son art dans un souci permanent de l’insaisissable et du retrait, si ce n’est du retranchement ? Et les manifestations d’effet de légitimité ?

De même, on devrait pouvoir inscrire le train de critiques formulées par le mouvement revivaliste et les organisations associatives évoquées précédemment dans cette même logique. Le Musée Atp venait de gagner son nouveau siège en 1969. Les fondateurs de cette *Ethnomusicologie-de-la-France* pouvaient ainsi se féliciter d’avoir enfin trouvé, après les

avoir âprement négociés avec G. H. Rivière, un périmètre et un site architectural conformes à leurs attentes, pour camper — mettre en scène — leur “œuvre”. Une manière de consécration, qui correspondait également à la fin des grandes missions de collecte musicale de leur part, du moins sur l’hexagone.

Voilà que dans le même temps, la dynamique revivaliste en appelait à la vocation même de l’établissement pour revendiquer un accès de droit aux documents sonores, et par là même leur ouverture à de nouvelles dotations de sens. Si jamais les mêmes fondateurs entendaient se féliciter d’avoir enfin dégagé leurs “objets de domaine” de vieilles emprises militantes et dilettantes — les applications pratiques des régionalismes politiques et culturels, de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle aux années de guerre (qu’ils prenaient comme une parenthèse) —, bref, si jamais ces fondateurs devaient s’honorer d’avoir ainsi établi des objets de folklore en objets de science : ces exigences revivalistes ne menaçaient-elles pas de faire rétrograder le lent et pugnace travail de scientificité qui avait absorbé leur carrière ? N’était-ce pas au bout du compte, d’une part attenter à la clôture de documents d’un passé réservé par sa mise sous science, et, d’autre part, comme un retour de près d’un demi-siècle en arrière : pour eux, comme un retour à ce point de départ d’un folklore appliqué ?

### **Pour conclure**

Le regard porté ici, je l’ai souligné, en est un parmi d’autres possibles. J’ai voulu suggérer que l’histoire de la fondation du secteur d’*Ethnomusicologie-de-la-France*, longtemps le plus visible institutionnellement, en France, comme ethnomusicologie régionale (de la France), s’était jouée dans le même espace, avec les mêmes objets que l’entreprise institutionnelle, le Musée Atp, qui avait en charge l’élaboration de collections musicales de patrimoine oral.

Mais encore faut-il s’entendre sur les questions à poser rétrospectivement à cette histoire. De ce point de vue, la critique de brouillage ou de mélange des genres en la matière semblerait bien facile (une discipline ethnomusicologie d’un côté, une réserve patrimoniale d’un autre). Précisément, elle ne peut se faire que rétrospectivement, sur la base actuelle de distinctions ou de spécialisations qui doivent leurs propres définitions à cette dynamique même de patrimonialisation, éminemment syncrétique dans ses élans fondateurs.

Une question demeure toutefois : quel avenir pour l’*Ethnomusicologie-de-la-France* ainsi entendue, discipline de patrimoine au format de l’institution Atp ? Faut-il la mettre au musée ?

## Notes

[1] Ainsi des figures évoquées ici : Georges Henri Rivière, sous-directeur du Musée d'Ethnographie du Trocadéro et fondateur du Musée des Arts et Traditions populaires : 1897-1985 ; André Schaeffner, fondateur du département d'ethnologie musicale du Musée d'Ethnographie : 1895-1980 (Roueff, 2006) ; Claudie Marcel-Dubois, fondatrice du département d'ethnomusicologie du Musée Atp : 1913-1989, son assistante, Marie-Marguerite Pichonnet-Andral, disparue plus récemment : 1922-2006 ; sur l'ensemble, cf. Cheyronnaud, 2002 (contient les références aux nombreux travaux des fondateurs de l'ethnomusicologie de la France évoqués ci-après et qui ne sont pas cités ici pour ne pas alourdir le texte).

[2] Le rapport Benzaïd (Benzaïd, 1980), qui servira de charte fondatrice de la Mission, relevait de nombreuses carences en outils pédagogiques de sensibilisation ou de formation de maîtres et d'animateurs dans cette Ethnologie de la France historiquement et tendanciellement traversée par une logique conservatoire des Arts et Traditions populaires et des enjeux de patrimoine culturel (cf. ici même, les articles de N. Barbe, J.-L. Tornatore). On ne soulignera jamais assez, dans la dynamique que j'évoque ici, le rôle et le talent de modérateur qui fut celui de Claude Rouot, de la Mission du Patrimoine.

[3] Une charge de conférence puis d'enseignement à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales [EHESS], dans le cadre de la Formation à la Recherche en Anthropologie sociale et Ethnologie [FRASE], créée à l'initiative de M. Isac Chiva, Directeur d'Etude et lui-même cheville ouvrière dans la fondation de la Mission du Patrimoine ethnologique, me fut confiée de 1985 à 1993. Durant ces années, cet enseignement offrira la possibilité à une vingtaine et plus de membres d'organisations associatives de "musiques traditionnelles", la plupart boursiers de la Mission, de rejoindre un cursus universitaire en préparant le Diplôme de l'Ecole. Quelques uns sont allés jusqu'aux DEA et doctorat d'anthropologie.

[4] Cette perspective, qui articulait le séminaire EHESS évoqué précédemment, se rapprochait de plusieurs hypothèses novatrices et audacieuses qui se formulaient alors au Centre de Sociologie de l'Innovation (Hennion, 1993). Derrière cette idée que ce que nous appelons musique est le résultat de ce que nous faisons expressément ou indirectement être sous ce mot ou ses équivalents, se profile la nécessité de prendre pour objet nos multiples activités en ce sens, dont un Parler-musique (parler de/sur) et ses jeux de langage. Le Faire (fabriquer, pratiquer, etc.) et le Dire se procurent mutuellement appui pour Faire-être la chose (Cheyronnaud, 2002).

[5] Un premier état de cette perspective était présenté dans un ouvrage didactique sur l'histoire des collectes musicales en France et quelques modèles européens (Cheyronnaud, 1986) ; cf. son actualisation : Cheyronnaud, 2002 : 157-197.

[6] L'expression emprunte ici, bien évidemment, à la « raison graphique » de J. Goody ; le trait d'union permet de se démarquer de la notion de « musicographie », passablement fluctuante et devenue dépréciative chez

les musicologues (elle y désigne la compilation de sources).

[7] Selon la formule de Jean Molino (Molino, 1975), qui ne serait pas sans évoquer celle de J. Goody [1968] de « culture écrite restreinte » (Goody, 1979 : 78). Le musical ainsi évoqué est comme épuré de ses épaisseurs, réduit à la surface phénoménale du sonore.

[8] Dans cette perspective d'anthropologie pragmatique de la musique, et que l'on soit expert, passionné ou pratiquant ordinaire, la notion de tangibilité musicale repose sur l'hypothèse générale que nos sociétés sont elles-mêmes traversées par une conception de la musique, tension permanente ou compromis entre un idéal d'immatérialité (nous la faisons advenir à volonté comme sujet grammatical de genre féminin, "Elle", transportant des singularités, des exclusivités, des exceptionnalités) et la corporéité qui la procure en perception vive dans l'opacité et la pesanteur de la matière, des formes et des objets. Ainsi cette notion problématise-t-elle la question des multiples dispositifs dans l'univers de la dimensionnalité et de l'orientation, de l'étendue et du mouvement qui ancrent, définissent ce que nous percevons et que nous qualifions, par ratification commune, comme étant "de la musique" (l'instrument *de musique* est par lui-même un dispositif, en même temps que la résultante d'autres).

[9] L'enregistrement sonore comme support ou artefact d'inscription par miniaturisation sonore : une situation vive d'entretien ou d'effectuation musicale est « capturée » par réduction de sa grandeur nature, formatée pour une exportation hors du site de la réalisation vive. Dans l'univers des tangibilités musicales, le disque ou la bande magnétique reçoivent, jusqu'à essentialisation ou naturalisation, la délégation de fixer et contenir la musique — par "haute fidélité". On peut interroger dans ce cadre de problématique l'idéalisation, de part et d'autre, autour de la phonothèque du Musée Atp et de ses supports enregistrés ?

## Bibliographie

BENZAÏD, R, 1980, *L'ethnologie de la France. Besoins et projets*, Paris, La Documentation française.

CHEYRONNAUD, J., 1986, *Mémoires en recueils. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Office départemental d'Action culturelle, Montpellier.

CHEYRONNAUD, J., 2002, *Musique, Politique, Religion. De quelques menus objets de culture*. Préface de Jean-Louis Fabiani, Paris, L'Harmattan.

FABRE, D., 1997, « L'ethnologie française à la croisée des engagements (1940-1945) », In : Boursier, J.-Y., *Résistants et résistance*, Paris, L'Harmattan, pp. 319-400.

GOODY, J., 1979, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Editions de Minuit.

HENNION, A., 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*,

Paris, Métailié.

MARCEL-DUBOIS, Cl., 1960, « Musique populaire française », *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle.

MOLINO, J., 1975, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, 17, pp. 37-62.

ROUEFF, O., 2006, « L'ethnologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, pp. 71-100.

SCHAEFFNER, A., 1968 [1936], *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, La Haye, Mouton, Maison des Sciences de l'Homme.