



**HAL**  
open science

## Quand la mélodie ruse. L'enchantement musical et ses acteurs

Victor A. Stoichiță

► **To cite this version:**

Victor A. Stoichiță. Quand la mélodie ruse. L'enchantement musical et ses acteurs. Sophie Houdart et Olivier Thierry. Humains, non humains : Comment repeupler les sciences sociales, La Découverte, pp.311-320, 2011. halshs-00711263

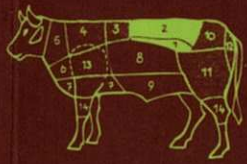
**HAL Id: halshs-00711263**

**<https://shs.hal.science/halshs-00711263>**

Submitted on 22 Jun 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Ouvrage coordonné par  
**Sophie Houdart**  
 &  
**Olivier Thiery**

# HUMAINS non HUMAINS

**Comment repeupler  
 les sciences sociales**



*La Découverte*



**S**i vous désirez être tenu régulièrement informé de nos parutions, il vous suffit de vous abonner gratuitement à notre lettre d'information bimensuelle par courriel, à partir de notre site

**[www.editionsladeouverte.fr](http://www.editionsladeouverte.fr)**

---

où vous retrouverez l'ensemble de notre catalogue.

ISBN 978-2-7071-6519-0

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

© Éditions La Découverte, Paris, 2011.

*Quand la mélodie ruse.  
L'enchantement musical et ses acteurs*

Victor A. Stoichita

D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, intelligible et précis. Et tout d'un coup, au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre, après une pause d'un instant, brusquement elle changeait de direction, et d'un mouvement nouveau, plus rapide, menu, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. Puis elle disparut. Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. (Proust, *Du côté de chez Swann*<sup>1</sup>)

**D**ans les premières pages d'*Un amour de Swann*, Proust introduit un personnage quelque peu particulier. « Lui », sans aucun doute, c'est Charles Swann : un homme instruit, fréquentant les aristocrates de son temps, blond presque roux, aux yeux verts, fin connaisseur d'art, etc. Mais « elle » n'est tout à fait ni un être humain, ni un animal, ni un objet. C'est « la petite phrase », un fragment mélodique de l'*andante* de la sonate de Vinteuil<sup>2</sup>.

À ce point, la description pourrait aisément se scinder : d'un côté, Swann, son éducation, ses expériences musicales passées, Odette de Crécy et le salon des Verdurin où il réentend la sonate, leur état d'esprit de ce soir-là, etc. De l'autre côté, le compositeur, avec peut-être quelques précurseurs influents, les règles d'harmonisation en vigueur à l'époque,

1 Flammarion, Paris, 1987, p. 328.

2 L'extrait cité provient d'une fenêtre ouverte par le narrateur sur la mémoire de Swann. Lors d'une soirée chez les Verdurin (où l'introduit Odette de Crécy) il réentend par hasard cette mélodie, qui l'avait vivement marqué un an auparavant. Le narrateur ne précise pas les circonstances de la première audition. Lors de la seconde, Swann retrouve la mélodie, dont les apparitions scanderont ensuite sa liaison avec Odette de Crécy.

les principes de composition d'une sonate. On ménagerait peut-être une place au pianiste, voire au piano lui-même, avec son histoire, son timbre, la disposition particulière de ses touches, et les divers artisans qui collaborent à sa fabrication. Au milieu, la « petite phrase » apparaîtrait comme un objet inerte, soumis aux forces de ces acteurs.

Ce n'est pas tout à fait le monde dans lequel vit Swann. Pour commencer, le compositeur et les pianistes qui font advenir, à des moments divers, ladite sonate restent des personnages mineurs dans l'enchantement de Swann (Odette exceptée, mais pour d'autres raisons). L'effet de séduction qu'il éprouve se lie aux courbes de la mélodie elle-même, et ne se reporte pas sur les humains qui la produisent. Ensuite, les propriétés de la « petite phrase » débordent largement la description acoustique. Dans l'air ambiant, à 15 degrés Celsius, les ondes sonores se propagent à la vitesse uniforme de 340 mètres par seconde. À l'évidence, cela n'a rien à voir avec les mouvements qui animent la sonate et entraînent Swann. S'il fallait en déterminer l'origine physique, celle-ci résiderait en lui, au moins autant que dans les vibrations qui excitent ses tympanes.

Mais Swann ne peut non plus traiter la « petite phrase » en simple fruit de son imagination. Dans le salon des Verdurin, où il la réentend ce soir-là, il n'est probablement pas le seul à prêter un sens moteur aux successions d'intensités et de fréquences vibratoires produites par le piano. Le fait qu'il y ait un mouvement et que celui-ci soit d'abord « lent », puis « nouveau », « rapide », « menu » et « incessant » fut sans doute éprouvé de manière similaire par les autres auditeurs présents dans la pièce. Les propriétés musicales de ce genre suscitent de larges consensus, même si les termes choisis pour les décrire diffèrent d'un locuteur à l'autre. En revanche, il est permis de douter que la « petite phrase » dessina la même trajectoire (« ici d'abord, puis là, puis ailleurs ») pour tous ceux qui l'entendirent. Enfin, tout indique que personne dans le salon des Verdurin ne partagea le bonheur « noble, intelligible et précis » ressenti par Swann. Au fur et à mesure qu'il l'entendit en d'autres circonstances, la « petite phrase » prit d'ailleurs pour lui un sens tout à fait particulier, intimement lié à son aventure avec Odette de Crécy<sup>3</sup>.

La description de Proust rappelle que l'expérience musicale ne se réduit pas à entendre et décoder des formes sonores. La musique elle-même ne se laisse pas aisément cerner : est-ce un son humainement organisé, un modèle abstrait, une trace indicielle, un processus, une

---

3 Sur ce lien, voir Jean-Jacques NATTIEZ, *Proust musicien*, Christian Bourgois, Paris, 1999.

médiation<sup>4</sup> ? Faut-il y voir une réalité humaine partagée ou simplement un artefact culturel plus ou moins localisé ? Les ethnologues accumulent les descriptions de sociétés où le sonore est pensé au travers de catégories dont aucune ne recoupe celle que les cultures européennes distinguent comme « musique<sup>5</sup> ». Certains proposent donc de renoncer au projet même d'une ethnomusicologie<sup>6</sup>.

Sans discuter le détail de ces différentes approches, on relèvera leur tendance commune à considérer la musique comme quelque chose de profondément humain. Ce sont les humains qui la font, la maîtrisent, la perçoivent et s'en servent, parfois avec des objets (partitions, instruments, enregistrements, etc.), parfois sans. Dans la musique, on lit leurs intentions, leurs émotions, leurs personnalités, leurs clans et leurs dieux. Elle n'est une réalité objective que parce qu'ils veulent bien l'« installer » parmi eux<sup>7</sup>. Or, pour être pertinente, cette analyse ne devrait pas conduire à négliger la nature de l'« objet » ainsi installé. Loin d'être inerte, celui-ci accède à la conscience des acteurs humains comme la source d'une spatialité, d'une temporalité et d'une agentivité propres.

Le rapport que Swann noue avec la « petite phrase » est, à cet égard, emblématique. D'un côté, il attribue à la mélodie une capacité d'action autonome, qu'il nierait sans doute à bien des « choses » (aux bronzes de Mme Verdurin, au piano lui-même, etc.). De l'autre, il paraît difficile de ranger son expérience émotionnelle et esthétique parmi les cas d'anthropomorphisme. Les propriétés qu'il prête à la « petite phrase » n'ont rien de particulièrement « humain ». Elles dénotent simplement son impression d'avoir affaire à une entité capable d'agir par elle-même.

Les observations de Proust sont suffisamment fines pour ne pas appeler d'exégèse supplémentaire. Les sciences humaines et sociales peinent toutefois à prendre au pied de la lettre les intuitions de Swann (et de bien d'autres), qui éprouvent la musique comme un monde peuplé d'entités qui agissent et réagissent, tracent des formes,

4 Dans l'ordre, voir notamment : John BLACKING, *How Musical is Man ?*, University of Washington Press, Washington, 1973 ; Simha AROM, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales*, S.E.L.A.F., Paris, 1985 ; Jean-Jacques NATTIEZ, *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris, 1987 ; Christine GUILLEBAUD, *Le Chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala*, Éditions du CNRS, Paris, 2008 ; Antoine HENNION, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 2007.

5 Voir notamment Bruno NETTL, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Champaign, 2005, p. 16-27.

6 Notamment Steven FELD, « From ethnomusicology to echo-muse-ecology », *The Soundscape Newsletter*, 8, juin 1994. Consulté sur <http://www.acousticceology.org/> en avril 2009.

7 Antoine HENNION, *La Passion musicale*, op. cit., p. 278.



s'éclairent, se tendent, manifestent des caractères propres, voire des personnalités.

De façon générale, l'expérience musicale vécue implique toujours que des constructions sonores deviennent « saillantes » dans les interactions humaines. Cette émergence peut être vue comme un phénomène de l'attention, mais elle ne s'y résume pas. Elle prend aussi une dimension ontologique, chaque fois que l'écoute musicale construit des entités dont les propriétés débordent les simples dimensions acoustiques. C'est ce que je tenterai d'illustrer en analysant un exemple culturellement proche.

### La ruse en musique

Dans les campagnes roumaines, la plupart des grandes fêtes font appel à des musiciens professionnels tsiganes. On appelle ces derniers des *lăutari*. Ils peuvent jouer dans des mariages, des baptêmes, des enterrements, des fêtes de saint patron ou encore des rassemblements politiques. À chaque fois, les musiciens doivent animer l'événement : créer une ambiance, susciter des états d'âme, inciter à boire, à danser ou à donner de l'argent. Pour cela, on ne leur demande pas de s'« exprimer », mais d'être efficaces. Les deux ne sont pas incompatibles mais, lorsqu'ils évoquent leur métier, les musiciens marquent une disjonction assez nette entre leurs propres états d'âme et ceux que leur musique produit<sup>8</sup>. Parmi les *lăutari*, il y a des chanteurs, des violonistes, des cymbalistes, des accordéonistes, des musiciens de fanfare (tubas, clarinettes, trompettes), des percussionnistes, etc. Les musiciens de la vieille génération recourent parfois à des comportements destinés à susciter l'empathie. Ils esquissent des pas de danse, ou miment les émotions en même temps qu'elles sortent, en principe, de leurs instruments. Souvent plus virtuoses, les « modernes » se refusent à de telles concessions. Ils ne font jamais de théâtre et cultivent au contraire une respectabilité de techniciens sans faille. Ils appellent leurs instruments des « outils » (*scule*) et ne bougent que les muscles requis pour produire le son. Sur leurs visages se lisent la patience, le flegme, l'effort et parfois l'ennui.

Quel que soit leur style de présence, les *lăutari* sont là pour distraire les convives, non pour se distraire eux-mêmes. Cette dissociation est importante aussi bien de leur point de vue que de celui de leurs employeurs. La fête n'est vraiment luxueuse que si des serviteurs compétents et

8 Les considérations qui suivent s'appuient sur un travail de terrain mené en divers endroits de la Roumanie depuis 2001. Sur les musiciens tsiganes en particulier, voir Victor A. STOICHITA, *Fabricants d'émotion*, Société d'ethnologie, Nanterre, 2008.

attentionnés sont mis à la disposition des invités. Lorsque la démarcation s'estompe, le faste décroît. Idéalement, les *lăutari* occupent donc une position d'artisans, de manipulateurs, de « fabricants d'émotion ». Il y a parmi eux des vedettes et des personnalités marquantes, mais elles se distinguent par leur efficacité brillante plutôt que par leur sincérité.

Pour ce qui est de la musique, les *lăutari* jouissent d'une grande marge de manœuvre : ils peuvent adapter les airs, les combiner, et des morceaux jugés « nouveaux » apparaissent tous les deux ou trois mois. À les entendre, la musique est objet de compétition et soumise, dans l'ensemble, à un développement rapide. On peut ainsi dire d'une mélodie qu'elle « a progressé » (*a progresat*), comme on le dirait de n'importe quel dispositif technique. On emploie aussi des métaphores comme « spéculer la ligne mélodique » (*a specula linia melodică*) ou « fructifier la valeur du son » (*a fructifica valoarea sunetului*), ce qui implique, là encore, moins un apport du musicien que la découverte d'un possible. Dans la région moldave en particulier, les *lăutari* expliquent que la musique progresse grâce à la ruse (*șmecherie*) et à la malice (*ciorănie*).

On peut être « rusé » ou « malin » en manipulant la rumeur villageoise, les intrigues familiales, les aspirations et susceptibilités de chacun. On l'est aussi en négociant par des arguments à la limite de l'escroquerie (mais le *șmecher* reste toujours dans la légalité) ou encore en faisant rouler une vieille voiture, par un bricolage aussi improbable qu'astucieux. De manière générale, « ruse » (*șmecherie*) et « malice » (*ciorănie*) n'ont rien de particulièrement musical. Elles caractérisent une forme d'intelligence et une manière d'interagir, avec des humains ou des artefacts.

Or, dans les commentaires des musiciens et de leurs proches, l'efficacité de la *lăutărie* (l'exercice professionnel de la musique) repose sur ce même principe, qui sert à négocier, réparer ou inventer. Un *lăutar* peut ruser avec ses auditeurs mais aussi avec les mélodies elles-mêmes : on dira par exemple qu'il les joue « avec malice » ou qu'il les « feinte », et on peut, à l'écoute, qualifier de « ruses » des tournures particulières de son jeu. Cette ruse camoufle parfois des incapacités (des oublis par exemple) mais elle est aussi, et plus souvent même, ce qui fonde la virtuosité des meilleurs musiciens. C'est elle qui permet de tirer un surcroît d'émotion d'une mélodie déjà triste pour que, à un enterrement, tout le monde pleure sans retenue. Un tour « malicieux » dans une mélodie de danse permet d'entraîner encore mieux les pas des danseurs. Ce sont des marques de virtuosité et aussi d'assiduité, d'intérêt et de respect pour les convives (dont la politesse voudrait alors qu'ils gratifient les musiciens d'un *bakchich*).



L'astuce technique prend donc couramment deux types d'entités comme objet. Elle s'applique soit à des humains, soit à des mélodies. Le principe d'action est le même : une forme d'imagination exploitant l'opportunité d'un contexte. La différence est néanmoins importante.

### Qui agit ?

On ne remarque pas toujours la ruse mais elle n'a, en principe, rien de secret. De façon générale, les musiciens professionnels sont fiers de leur capacité d'insinuation et d'action subreptice. L'habileté à susciter des émotions est d'ailleurs précisément ce que leurs employeurs ont en vue en les embauchant. Les *lăutari* jouent dans des cérémonies d'envergure, qui réunissent un nombre important de convives, et dont la réussite est toujours plus ou moins incertaine. Ceux qui sont là n'ont pas tous envie de se distraire, et en tout cas pas nécessairement ensemble. La nourriture, l'alcool et la musique sont les principaux moyens de les persuader de se laisser aller les uns avec les autres pour que la fête soit belle. Si la plupart des *lăutari* sont tsiganes, c'est moins parce que les Roumains leur prêteraient un talent particulier pour cet art que parce que, musiciens ou non, ils sont censés savoir mieux que quiconque se glisser « sous la peau des gens » (*sub pielea omului*) pour parvenir à leurs fins<sup>9</sup>.

Comment cette action continue, pénétrante, intime, est-elle conciliable avec la disjonction de principe entre les émotions des convives et celles des musiciens ? D'un côté les *lăutari*, avec leurs instruments-outils (*scule*) et leur savoir-faire technique, de l'autre, les convives, avec leur plaisir variable d'être là, leurs goûts musicaux plus ou moins confus, leurs émotions contrastées, attisées par l'alcool, la bonne chère et les retrouvailles. D'un côté les Tsiganes, toujours plus ou moins étrangers à la communauté qui les emploie, de l'autre les Roumains, liés entre eux par la résidence, la parenté, l'amitié ou les trois à la fois. D'un côté, ceux qui travaillent, suent et reçoivent des ordres pour gagner leur pitance, de l'autre, ceux qui s'amusent, suent autant mais pour danser, et se font obéir par les menaces et les bakchichs. La musique n'apparaît pas entre les deux mais, en quelque sorte, à part.

Les mélodies ont, par principe, des caractères : certaines sont joyeuses, d'autres larmoyantes, certaines incitent à boire, d'autres à danser. Un

9 La clientèle des *lăutari* est essentiellement roumaine (population majoritaire dans le pays). Lorsque des Tsiganes musiciens organisent une fête dans leur propre village, ils embauchent habituellement les musiciens ailleurs, perpétuant ainsi la séparation entre ceux qui « travaillent » et ceux qui se « distraient ».

bon *lăutar* comprend le type d'émotion qui convient à une situation donnée, et joue une mélodie adaptée, en exprimant au mieux le caractère propre. Ce sont les mélodies qui animent véritablement l'événement : c'est d'elles qu'émanent la gaieté, l'impulsion à danser, la mélancolie, etc. Dans la logique du professionnalisme, le fait que les musiciens ressentent ou non ces sentiments n'a, on l'a dit, qu'une importance secondaire. Grâce à leur compétence technique, ils peuvent produire des dispositifs sonores qui agissent, ensuite, de manière autonome.

Derrière le jeu des musiciens embauchés, là, pour l'occasion, ne se profile la figure d'aucun compositeur. Ils jouent des mélodies que d'autres auraient pu jouer aussi, et qui constituent une sorte de « domaine public » partagé. La plupart ne sont jamais nommées et toutes les mélodies jouissent d'un nombre plus ou moins grand de variantes. Il est en fait bien difficile de déterminer ce qui fait l'identité d'une mélodie. De façon significative, aucun musicien n'est à même de dénombrer celles qu'il connaît. Non que ce nombre soit très élevé, mais elles « glissent » inmanquablement les unes vers les autres lorsque l'attention tente de les isoler dans la mémoire. Combien de mélodies proprement dites et combien de variantes pour chacune ? La question n'a en fait de sens que pour des musicologues qui voudraient comprendre le concept local de « mélodie » (*melodie* en roumain, *dili* en tsigane) par analogie avec celui d'œuvre dans la tradition classique. Dans cette dernière, l'écrit et une certaine conception de la propriété intellectuelle conduisent à des démarcations nettes, mais le répertoire des musiciens tziganes (et de bien d'autres musiciens dans le monde) n'est pas structuré de manière aussi claire. Pour les *lăutari* et les convives, ce n'est pas l'identité des pièces qui compte mais le fait que dans une nuit de fête ou une cérémonie d'enterrement les mélodies se présentent comme des êtres bien distincts, agissant par leurs propres moyens.

On mesure l'importance de cette triangulation aux commentaires suscités par les mauvaises prestations : celles où la musique n'entraîne pas, où les morceaux tristes font rire, et d'où les musiciens repartent couverts d'opprobre. Les convives mettent rarement en cause les compétences mêmes des *lăutari*. Le problème n'est pas que ces derniers ne savent pas jouer ou ne maîtrisent pas leurs instruments, c'est plutôt qu'ils ne font pas attention ou se laissent aller.

L'un des risques que prennent les Roumains à embaucher des Tziganes, c'est que l'appartenance ethnique de ces derniers contamine la musique qu'ils jouent. Quand les musiciens « tombent dans la tzigantitude » (*o dau în țigănie*), les convives protestent. Autant des étrangers sont nécessaires, autant leur perspicacité et leur sens de l'astuce peuvent être appréciés, autant il faut les « tenir par la bride » (*să-i ții în frâu*). Faute

de cela, ils dérapent, « tsganisent » la musique au point que celle-ci « ne se comprend plus » (*nu se-nțelege*). Dans la région moldave, l'incompréhension dont parle le « grand public » est directement liée à un ralentissement du rythme et une complication plus élevée, tant de la mélodie que des grilles harmoniques qui l'accompagnent ; parallèlement, la mélancolie geignarde chasse la paisible bonhomie des airs paysans. On dit aussi que les musiciens tombent dans la *lălăitură* : un « la la la » plus ou moins amorphe. « Improviser » (*a improviza*) est également un terme péjoratif. Au lieu de susciter des mélodies en bonne et due forme, les musiciens se contentent d'un bricolage un peu minable, à seule fin de faire passer le temps.

C'est sur le terrain de la morale que ces reproches sont formulés. Au prix qu'on les paie, les Tsiganes (musiciens) pourraient tout de même faire attention, se tenir un peu mieux, se retenir ! Si la « ruse » (*șmecherie*) et la « malice » (*ciorănie*) n'ont rien de secret, personne n'aime sentir en être l'objet. Les *lăutari* composent et recomposent les mélodies comme ils l'entendent, mais leurs innovations ne sont légitimes que si elles empruntent les voies de la virtuosité, de préférence à celles de l'individualité<sup>10</sup>. Il s'agit de préserver la dissociation entre l'action de la musique et celle des musiciens. D'un mariage, la plupart des convives repartent sans même connaître les prénoms de ceux qui y ont joué. Une musique soignée se remarque toujours, et les musiciens qui lui donnent naissance peuvent se voir gratifier de somptueux bakchichs durant la prestation, mais c'est précisément parce qu'ils gardent leurs goûts héréditaires et leurs humeurs du moment à l'écart de ce qu'ils jouent qu'on leur manifeste cette reconnaissance. Ils permettent ainsi aux convives de se laisser aller, eux, sans honte, aux effets de la musique.

### **La musique comme expérience du monde**

L'anthropologie accepte sans trop de difficultés que des humains, des divinités, des animaux et peut-être même des choses biologiquement inertes se voient attribuer des intentions, et soient ainsi tenus pour des acteurs à part entière. Il est toutefois rare qu'elle traite la musique sur le même plan. Personne — pas même Swann ni les paysans roumains — n'attribue de volonté à cette dernière. Il n'est pourtant guère douteux qu'on puisse considérer une mélodie comme une entité qui agit.

L'enchaînement de causes et d'effets qui relie les événements du monde se laisse dérouler, en théorie, à l'infini. En pratique, les humains

10 Sur l'opposition entre individualité et virtuosité, voir aussi Alfred GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 158.

tendent toutefois à considérer que les chaînes causales ont des limites claires. Ce sont ces entités capables de déclencher des événements « par elles-mêmes » qu'Alfred Gell<sup>11</sup> proposait d'appeler des agents. La musique peut en être un, en ce sens, dès lors qu'elle comporte un principe de causalité particulier. C'est le cas lorsqu'elle installe un espace et un temps propres par exemple, qu'on y discerne des lignes, des formes, des couleurs, des textures ou des mouvements irréductibles à ceux des humains et des choses qui réalisent son substrat sonore. Un analyste critique pourra toujours soutenir que la source de l'action n'est qu'un ensemble de gestes, d'instruments, de processus cognitifs et d'habitudes socialement acquises. Mais plus on énumère les manières de décomposer la musique, plus on peine à la saisir.

Seule une ontologie particulière permet de comprendre l'attachement de Swann ou les détours d'une interaction comme celle des musiciens tsiganes et des paysans roumains. Ailleurs dans le monde, la musique permet d'incarner des divinités, des esprits, des animaux, ou de tracer de véritables « portraits acoustiques », aussi ineffables que précis<sup>12</sup>. Pour la psychologie ou l'acoustique, la plupart des qualités que les auditeurs prêtent à la musique ne se trouvent pas véritablement dans les sons. Entendre, par exemple, une source sonore qui se déplace et un « mouvement » musical sont deux expériences extrêmement différentes. Mais les sciences sociales ont tout intérêt à admettre les entités musicales parmi les acteurs au sens plein du terme. D'une part, la musique se voit ainsi cernée indépendamment des termes vernaculaires qui la recouvrent. D'autre part, elle obtient d'emblée un statut interactionnel puisque c'est précisément en tant qu'agent d'une espèce particulière qu'elle accède à la description.

Bâtie à la surface des vibrations acoustiques, la musique s'en détache et dessine des dimensions qui lui sont propres. Les animaux peinent à y entrer, et malgré des siècles de vie commune les espèces domestiques ne donnent toujours aucun signe comportemental d'une hypothétique différence entre des sons musicaux et des sons tout court. Les ondes acoustiques les informent, eux aussi, sur l'état physique de leur environnement, sur les identités, les émotions et les intentions de leurs

11 *Ibid.*, p. 16.

12 Dans l'ordre, voir notamment : Gilbert ROUGET, *La Musique et la Transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, Paris, 1990 ; Pascal BOYER, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang*, Société d'ethnologie, Nanterre, 1988 ; Steven FELD, *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1990 ; Bernard LORTAT-JACOB, « L'image musicale du souvenir. *Georgia On My Mind* de Ray Charles », *L'Homme*, n° 177-178, 2006, p. 49-72.

congénères, sur celles d'autres espèces. Mais ils ne semblent guère se complaire à imaginer des mondes où les sons s'agrègeraient les uns aux autres plutôt qu'aux événements qui leur donnent naissance matériellement<sup>13</sup>.

C'est là d'ailleurs une imagination bien paradoxale, puisqu'elle situe l'espace, les mouvements, les couleurs, les formes et les êtres qui l'accompagnent, non dans ceux qui les perçoivent mais « au dehors ». Les auditeurs n'ont guère conscience des multiples hypothèses, oublis, projections et dénis qui constituent leur expérience musicale. Celle-ci accède à leur conscience comme une forme de perception : extérieures et objectives, les propriétés de la musique ne viennent pas de celui qui l'entend mais de ce qu'elle « est ». Il est ainsi possible d'écouter une mélodie entraînante sans être entraîné, et un morceau triste tout en restant gai. La musique ne se pose dès lors ni en stimulus inéluctable, ni en reflet des actions humaines, mais en personnage distinct, avec lequel la sympathie, l'antipathie et l'empathie restent également envisageables.

---

13 Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, p. 39.