

SEEGER Anthony

1986 «The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today». *Ethnomusicology* 30(2), 261-276.

2007 «La propriété intellectuelle, les archives et les collections audiovisuelles». In: Eddy Pennewaert (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel. Droits des peuples et droits d'auteur*. Bruxelles: Colophon Éditions: 69-89 (la v.o., en anglais, de cet article est accessible sur internet: <<http://www.clir.org/pubs/reports/pub96/rugths.html>>).

ZEMP Hugo

1996 «The/An Ethnomusicologist and the Record Business». *Yearbook for Traditional Music* 28: 36-55.

## «FOLKLORE» ET «ENFERMEMENT NATIONAL»

### L'ethnomusicologie européeniste de Brăiloiu à l'épreuve de l'exotisme

Luc Charles-Dominique

L'ethnomusicologie est conventionnellement présentée comme apparue au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, à peu près synchroniquement dans trois espaces occidentaux différents: l'Amérique du Nord, l'Allemagne-Autriche résumée à «l'école de Berlin», et une «Europe de l'Est» comprenant la Hongrie et la Roumanie. Nonobstant cette vision schématique, ce sont ces deux dernières «écoles» qui nous intéressent ici, elles qui ont monopolisé, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, le débat disciplinaire d'une ethnomusicologie en gestation. En effet, ces deux grands courants historiques se sont bâtis de part et d'autre d'un large fossé conceptuel, creusé, entre autres, à partir de la nature des terrains et objets de recherche, selon qu'ils sont de proximité (européens) ou, au contraire, exotiques. Ce clivage est toujours valide et ne me semble pas près de s'estomper.

C'est Constantin Brăiloiu qui jette véritablement les fondements d'une ethnomusicologie européeniste, prolongeant ainsi, sur des bases radicalement différentes, la prédilection pour les terrains de proximité qui était celle du «folklore» romantique du XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, réalisées dans l'ignorance la plus totale des techniques d'enquête, portées par un contexte nationaliste en pleine ascension à mesure

de l'avancement dans le siècle, les collectes de chants populaires s'emploient à inventer et conforter la notion de traditions folkloriques nationales. Ce mouvement s'inscrivant dans l'émergence des identités nationales, les terrains des collecteurs romantiques sont tous européens. Face à cette européanisation des origines, face à l'apparition plus tardive d'une ethnomusicologie européeniste alors qualifiée de «folklore musical», la «musicologie comparée» de l'école de Berlin va se définir sur des bases opposées: parallèlement à un goût peu prononcé pour l'enquête, à un rejet viscéral des menées romantiques, du nationalisme sous-jacent, elle consacre l'éloignement définitif du domaine européen à travers une quête de l'exotisme en parfaite cohérence avec la naissance, contemporaine, de l'ethnologie des lointains.

Dans ce clivage disciplinaire, la question du comparatisme n'est qu'un prétexte. Tous sont comparatistes, de quelque côté qu'ils soient. Pour Bartók, «il s'agira de confronter les répertoires des divers territoires explorés, de dégager les éléments qui leur sont communs et ceux qui appartiennent en propre à chacun d'eux: le folklore musical descriptif cédera la place au folklore musical comparé» (BARTÓK 1956a: 167). Quant à Brăiloiu, ses études sur l'*aksak* ou le pentatonisme sont largement transculturelles. Mais ce comparatisme avait un tout autre but que celui de l'école de Berlin. Plutôt que de rechercher des invariants, il s'agissait, à travers l'étude de faits musicaux exogènes et lointains, de mieux saisir l'originalité ou au contraire l'universalité de sa propre culture musicale. Vu sous cet angle, le comparatisme induit inévitablement un champ intensif d'investigations, rendu possible grâce à un investissement total du chercheur dans son terrain de proximité. C'est précisément cette remise en cause du dogme de l'éloignement, par l'implication du chercheur et le choix de terrains «nationaux», qui pose problème, provoque sa mise à l'écart, le rejette inexorablement dans le camp

du «folklore». Ce point est essentiel. Il explique la marginalité qui s'abat sur les tenants de l'école de l'Europe de l'Est de leur vivant, puis celle qui se poursuit à l'encontre de certains ethnomusicologues européenistes, notamment en France. On voit peu à peu émerger une dichotomie «Europe-folklore»/«Monde-musicologie comparée», dont on peut se demander si cette seconde catégorie n'est pas devenue plus tard «Monde-Ethnomusicologie», toujours en opposition à «Europe [France]-Folklore». Par ailleurs, cet enfermement «folklorique» que vont subir les tenants de l'école de l'Europe de l'Est va les obliger, pour tenter d'y échapper, à se battre avec les mêmes armes que les adeptes de la musicologie comparée: cela explique l'orientation épistémologique fondamentale, prise notamment par Brăiloiu, qui est celle de bâtir un exotisme européen de l'intérieur, un domaine primitif tapi au plus profond d'une ruralité vue comme autarique.

L'école d'Europe de l'Est, si brillamment inaugurée en Hongrie par Béla Bartók et Zoltán Kodály et en Roumanie par Constantin Brăiloiu, s'inscrit dans le prolongement d'une vieille tradition «folklorique» romantique européenne, ce dont elle portera définitivement les stigmates, et ceci pas seulement en raison de considérations de géographie culturelle. Certes, Bartók et Brăiloiu n'auront de cesse de prendre des distances tout à fait légitimes avec leurs prédécesseurs romantiques, Bartók en dénonçant les «considérations d'ordre esthétique» des «collectionneurs» romantiques de chansons populaires (BARTÓK 1956a: 167), Brăiloiu en assurant que la «sentimentalité inopérante d'autrefois» a laissé la place à un «changement radical d'intention» (BRĂILOIU 1973a: 92). Mais ces précautions posées – et largement démontrées, au moins pour ce qui est de Brăiloiu –, force est de constater que l'un comme l'autre sont en partie dépositaires de l'héritage romantique.

Tout comme l'on collecte dans l'Europe entière, au XIX<sup>e</sup> siècle, les «monuments des poésies populaires», Bartók et

Brăiloiu accordent un soin tout particulier aux chansons populaires. Bartók les recueille roumaines, hongroises, slovaques, turques, serbo-croates, ukrainiennes, bulgares. Brăiloiu collecte et analyse les lamentations funéraires (*bocet*) de Făgăraș (Drăguș), du Gorj et de l'Oaș, des chants de noce, fait preuve d'un intérêt appuyé pour les *Colinde* de Bartók (chants du solstice d'hiver), étudie les règles qui régissent le rythme du chant (*Le giusto syllabique*) ou de la poésie populaire roumaine (*Le vers roumain chanté*). Malgré la critique fine du mouvement folklorique et de ses errements à laquelle il se livre, il est loisible de se demander dans quelle mesure il n'en colporte pas l'un des questionnements centraux lorsqu'il écrit qu'«on tâche [...] de répondre aux questions suivantes: [...] D'où viennent les chansons? Comment naissent les chansons?» (BRĂILOIU 1958: 32).

Les folkloristes du XIX<sup>e</sup> siècle ont largement accrédité l'idée de l'antiquité de la culture populaire, les diverses disciplines relevant de son étude (ethnologie et anthropologie) constituant alors une «archéologie» hétéroclite et englobante. Pour eux, cette culture est tellement ancienne qu'elle est *immémoriale*, antérieure à la mémoire. Ils vont alors avancer une théorie selon laquelle tout un ensemble de traits corporels et culturels relèvent au moins de la protomémoire, d'un habitus fait de savoirs hérités «jamais détaché du corps qui le porte» et que, pour cette raison, Bourdieu appelle «une connaissance par le corps» (BOURDIEU 1980: 115-123; 1997: 163). Pour certains folkloristes, la tradition musicale se situe au moins à ce niveau, voire au niveau inférieur, le génétique: «Le goût *inné* de la musique, un sens artistique intuitif, développés par l'exubérance du cadre, mettent en valeur et rehaussent la voix que la race du Midi a généralement belle et *naturelle*» (POUEIGH 1926). Dans quelle mesure Brăiloiu ne partage-t-il pas ces vues, lorsqu'il écrit, à propos des *Naturgesetze* cachés de la musique populaire, qu'ils sont

«manifestement enracinés [...] dans la constitution psychophysique de l'homme et nous portent vers un âge «anté-historique» de la musique» (BRĂILOIU 1973b: 131)? Reprenant à son compte les théories contemporaines de l'ethnohistoire sur la fonction historique de la tradition orale (le chant a statut de document historique) (BRĂILOIU 1960: 131-133), ce qui est tout à fait nouveau dans l'ethnomusicologie mondiale à cette époque, il n'en tombe curieusement pas moins dans un travers tout folkloriste qui voit dans les danses des paysans sardes de son époque une survivance d'une estampille anglaise du XIII<sup>e</sup> siècle, ou dans «des chansons recueillies au XIX<sup>e</sup> siècle», des pièces parvenues «à peu près intactes depuis la société féodale» (BRĂILOIU 1973b: 132).

Tout comme les collecteurs romantiques n'ont travaillé que sur la ruralité (en France, les *Instructions* d'Ampère sont très claires sur ce point), Brăiloiu délimite son champ de recherche à la seule paysannerie: «Les folkloristes sont en général d'accord aujourd'hui pour vouloir ici «populaire» synonyme de «paysan» et pour dire que leur science s'occupe de la seule musique d'origine et d'usage paysans» (BRĂILOIU 1958: 2). Par ailleurs, on note en Roumanie une organisation nationale de la collecte qui n'est pas sans rappeler celle instaurée en France par Fortoul sous Napoléon III et qui montre à quel point, dans certains pays européens, le recueil de la culture populaire est une affaire d'État. Brăiloiu écrit en effet: «Des correspondants provinciaux travaillant selon les instructions de centre nous rendront, eux aussi, plus d'un service» (*ibid.* 13)<sup>1</sup>.

1. Ces correspondants, sur lesquels Brăiloiu ne donne aucune précision, seraient d'une part ceux des Archives de Folklore de la Société des Compositeurs roumains qui ont travaillé avec Brăiloiu de 1928 à 1943, soit en équipe, soit à distance par le biais de questionnaires, d'autre part des intellectuels de province travaillant en collaboration avec les équipes pluridisciplinaires de l'Institut social

Mais la filiation avec une tradition folklorique européenne plus ancienne s'arrête là, comme chacun sait. Car Brăiloiu n'a évidemment rien d'un «folkloriste» dans l'acception classique du terme. Tout le monde connaît sa contribution de tout premier plan à la naissance et à la conceptualisation de l'ethnomusicologie, ceci dans trois grands domaines: épistémologique, par une critique méthodique des dérives du «folklore» romantique; musicologique, par l'analyse et la systématisation des divers éléments musicaux (rythmiques, modaux, variabilité, etc.); méthodologique, par la théorisation de l'enquête ethnomusicologique de terrain. Par ailleurs, Brăiloiu privilégie l'approche anthropologique lorsqu'il écrit, au sujet de la musique, que «la compréhension d'aucun aspect particulier de la vie n'est possible sans la compréhension de cette vie elle-même» (BRĂILOIU 1958: 1). Ainsi, au-delà de l'«étude de la *musique paysanne*», le folklore signifie «l'étude de la *vie musicale paysanne*», «l'analyse des formes musicales, encore nécessaire, [passant] toutefois au second plan et ne [conservant] plus que l'importance d'un moyen» (BRĂILOIU 1958: 2). Pour cela, Brăiloiu pratique la collecte intensive dans des microsociétés, inventant la monographie ethnomusicologique: «Nos investigations pourront être poussées beaucoup plus avant lorsque nous entreprendrons l'étude monographique d'une «unité» musicale: un genre, un groupe humain, ou même un individu caractéristique; par exemple lorsque nous séjournons 4-6 semaines et plus dans un village, dans le dessein d'en connaître par le menu la vie musicale» (*ibid.*: 15). Cette nouvelle forme d'ethnologie musicale contribue à l'élaboration du concept d'aire culturelle dont le courant contemporain de l'ethnologie européenne (et européeniste)

---

roumain (Bucarest) auquel contribua Brăiloiu de 1928 à 1940. Je remercie Jacques Bouët et Speranța Rădulescu des précieux renseignements qu'ils m'ont fournis à ce propos.

est à l'origine, même si Brăiloiu récuse celui de zone folklorique positive ou négative, «les «positives» s'expliquant, à première vue, aussi mal que les «négatives» (ou décréées telles)» (BRĂILOIU 1960: 121).

C'est précisément ce choix pour des terrains de proximité par les fondateurs de l'école d'Europe de l'Est qui est contesté par les tenants de la musicologie comparée, dont Benjamin Ives Gilman disait, en 1909, qu'elle était la «science de la musique exotique». D'une certaine manière, Brăiloiu comprend cette critique. Pour lui, «ceux qui s'étaient occupés de notre continent» auparavant, en raison de «conceptions [...] trop souvent entachées d'un dilettantisme antiquisant et [...] confinées dans le régionalisme sentimental aux courtes vues de la *Heimatkunde*», n'inspiraient aux représentants de la musicologie comparée que «médiocre confiance» (BRĂILOIU 1973b: 129-130). Mais la consécration d'un tel clivage est vécue douloureusement et dangereusement par Brăiloiu qui dénonce un «conflit [...] qui faillit nous coûter cher et dont les résidus sont lents à se dissiper. Il s'agit de cette sourde guerre de sécession qui nous partagea, après 1900, en deux camps, qui s'ignoraient délibérément: d'un côté, les anciens folkloristes; de l'autre, les adeptes d'une école nouvelle, appelée [...] musicologie comparative [qui] résolurent de se détourner de toute musique européenne, quelle qu'elle fût, en s'assignant l'étude de toute musique extra-européenne, aussi bien savante que populaire. Il s'en suivit la plus grande confusion» (*ibid.*: 129). Du coup, alors que «les prophètes du nouvel évangile siégeaient à Berlin [...], les alentours dépassaient, paradoxalement, leur horizon» (*ibid.*: 130).

À cela, Brăiloiu rétorque tout d'abord que l'Europe n'est pas une entité donnée *a priori*: «Qu'est-ce au juste que l'Europe? Les Lapons et les Tartares sont-ils Européens? La Sicile, les Baléares, l'Espagne méridionale ne sont-elles à aucun degré

africaines? Et si elles le sont, connaîtra-t-on la mélodie berbère ou arabe, en leur tournant le dos, de parti-pris?» (*ibid.*: 129). Mais, au-delà, après avoir rappelé à quel point «l'Europe [est] d'avance exclue des investigations» des tenants de l'école de Berlin, Brăiloiu ne va avoir de cesse de mettre en exergue une «Europe archaïque qu'ils n'iaient tous» (BRĂILOIU 1960: 120, 122) et qui commence à la Roumanie. «D'un bout à l'autre du territoire roumain, la civilisation rurale archaïque subsist[e] dans son intégralité, avec son idéation traditionnelle et ses manifestations concrètes» (BRĂILOIU 1958: 5). Quelles sont-elles et où se trouvent-elles? Dans les rituels (*ibid.*: 4), dans le folklore des enfants qui «continuent de répéter des embryons mélodiques que nous leur avons appris, mais qu'Océaniens, Eskimos ou Noirs connaissent comme eux et que les explorateurs ont entendus jadis chez les «sauvages» qu'ils découvraient» (BRĂILOIU 1960: 124), «dans les profondeurs des croyances, où l'art n'est que fonction» (*ibid.*: 122), dans «l'universalité [...] de survivances plus anciennes que tous nos souvenirs». Bref, «partout, et jusque dans [l']entourage citadin, se décèle la permanence d'une sorte de mélodie originelle, préservée par la seule fidélité du souvenir [...] et où se perpétue comme une âme première de l'homme» (BRĂILOIU 1973b: 122). Encore faut-il se donner la peine de la collecter. «Pourquoi [...] sans compter ce qui persiste dans la tradition enfantine, si négligée, n'a-t-on pas recueilli dans la banlieue de Paris des incantations et des exorcismes pareils à ceux de l'Orient européen et, d'ailleurs, à ceux du haut Moyen Âge? Masques et travestis animaux ne circulent-ils pas toujours jusque dans nos villes industrielles? N'assiste-t-on pas encore, en Yougoslavie, en Thrace, à des cérémonies où, comme dans les rites exotiques, des femmes tombent en transe, que la musique ramène du séjour d'au-delà, où elles pénètrent pendant leur extase? Toutes sortes de syllabes sans significations ne survivent-elles

pas dans les chants géorgiens, russes, roumains, comme dans ceux des «sauvages»? Simples tralalas, pour le lettré; mais l'ethnographe y reconnaît ces «mots puissants» des primitifs, ces «*words of power*» des primitifs, auxquels s'attachent aussi, peut-être bien, des «*sounds of power*»» (*ibid.*: 130). Brăiloiu, empruntant à «un ami très expert», conclut sur le fait qu'«en Europe, [...] vit et évolue encore un folklore musical qui ne se différencie pas de certaines musiques exotiques ou primitives. [...] Pourquoi [...] ne pas parler des arts sauvages de l'Europe?» (*ibid.*: 130).

Si Brăiloiu n'exclut pas, on l'a vu, l'espace urbain et suburbain des «vestiges» de sa société archaïque, il est clair que cette dernière ne peut s'appréhender pleinement que dans une ruralité autarcique, non «contaminée» par la culture lettrée urbaine et bourgeoise. Formulation ici implicite de la théorie des sociétés dites «collectivités locales», à «horizon limité» ou encore «d'interconnaissance», formulée aussi par toute une tradition française des sciences humaines et sociales depuis les années 1940. Brăiloiu prend un soin tout particulier à choisir des informateurs analphabètes, la mention de leur illettrisme figurant en bonne place sur leur fiche biographique. Commentant celle d'une informatrice de Făgăraș (Drăguș), il la présente comme «une pauvre sans instruction, appartenant par sa mentalité et par son costume à une génération qui disparaît: une malheureuse douée d'une bonne voix et qui pourrait dire, elle aussi, que sa seule chance est de savoir chanter. En d'autres termes, un informateur idéal, dépositaire probable du répertoire régional archaïque» (BRĂILOIU 1958: 11). Ces deux termes, que j'ai volontairement soulignés ici, prouvent que le «regard éloigné» ne s'accommode pas nécessairement du dépaysement géographique: l'altérité culturelle évoquée par une prétendue oralité totale y suffit grandement. Brăiloiu transpose, au sein même de l'espace européen, ce fameux «grand

partage» que l'ethnologie des lointains a institué entre sociétés de l'écriture et de l'oralité, montrant par là même l'hétérogénéité culturelle d'un tel espace, même si la complexité des interactions entre oral et écrit, en Europe par exemple, ne sera mise en évidence que bien plus tard, par Goody évidemment, mais aussi par toute une école contemporaine de l'ethnologie française.

Les principes de cette ethnomusicologie européeniste ont largement été diffusés en Europe de l'Ouest dès la décennie 1940. En France, les liens étroits qui unissent Brăiloiu à Jean-Michel Guilcher ou à Claudie Marcel-Dubois vont influencer profondément leur méthodologie et leur orientation, notamment chez cette dernière. Outre des objets de recherches proches (l'étude des systèmes musicaux), elle épouse les protocoles d'enquête et d'analyse de Brăiloiu, au point de produire des fiches d'informateurs et des notations paradigmatiques quasiment identiques (MARCEL-DUBOIS 1960). Mais ce sont surtout les choix de Bartók et Brăiloiu pour des terrains ruraux, autarciques, seulement peuplés d'analphabètes, qui se retrouvent chez Claudie Marcel-Dubois. Non seulement elle veille scrupuleusement à ce que ses informateurs soient «toujours des analphabètes musicaux (parfois des analphabètes complets)», mais, dans sa volonté de légitimer scientifiquement un objet disciplinaire qui était jusqu'à marginalisé – l'ethnomusicologie de la France –, elle va renforcer l'exotisme de la ruralité française, déjà si présent chez les romantiques, elle qui, paradoxalement, refuse l'exotisme des lointains. Animée par la volonté de prouver que les terrains français sont tout aussi dignes d'intérêt que les terrains exotiques, dans un souci permanent de «donner une vue nouvelle de la musique populaire française [...] dans un état pur et vrai», elle va chercher à «donner au fait musical paysan de France un plus juste poids», à travers l'étude des «phénomènes musicaux rudimentaires [...] récitations modu-

lées, plaintes funéraires, langage parlé aux animaux (p. ex. appels et appeaux de chasse, appels et commandements aux troupeaux...)». Cette posture anthropologique lui permet de faire de l'ethnomusicologie de la France un véritable champ scientifique disciplinaire, pour gommer «l'image de divertissement champêtre au style suranné, léger ou même paillard qu'on s'en était faite» (MARCEL-DUBOIS 1960). En Italie, Diego Carpitella (1924-1990), lors de sa grande campagne de collectes avec Alan Lomax (1954-55), prouve «l'existence d'un substrat archaïque et autonome dans la musique populaire italienne», ce qui est assez remarquable si l'on note que «l'intérêt de Carpitella pour un panorama d'ensemble ethnomusical de l'Italie s'accommoda sans conflit majeur de l'intérêt plutôt comparatif qui était celui de Lomax, alors tourné vers l'ensemble du bassin méditerranéen» (GIANNATTASIO 1994: 592). Outre cette intensivité de la collecte, due aussi à la spécificité de l'entreprise de Lomax, Carpitella puise un certain nombre de ses références théoriques chez Bartók (catégories taxinomiques et stratigraphiques des formes musicales) et Brăiloiu (notions opératoires de «système» et de *Variationstrieb*). Certains thèmes de recherche sont même communs: «L'analyse par Carpitella de la lamentation funèbre de Lucanie a trouvé une correspondance dans les recherches analogues de Constantin Brăiloiu sur le *bocet* de Roumanie» (*ibid.*).

Dans toute l'Europe, d'abord centrale et orientale, puis occidentale, des ethnomusicologues font résolument le choix d'un engagement dans des terrains de proximité, l'«éloignement» du regard s'appuyant désormais sur les différences culturelles et sociales séparant le sujet (le chercheur) de l'objet de la recherche (la paysannerie), notamment sur l'opposition présumée d'une urbanité et d'une bourgeoisie de l'écriture d'une part, et d'une ruralité de l'oralité, de l'autarcie et de l'immobilisme des savoir-faire d'autre part. Dans le

sillage de Bartók et de Brăiloiu, œuvrent de nombreux chercheurs moins célèbres: en Bulgarie (Stoïne et Katzarova), Tchécoslovaquie (Susil), Yougoslavie (Dravec), Serbie (Vassilievich), Croatie (Zganec), Roumanie (Alexandru, Drăgoi, Bredicianu, Nicolescu, Prochici, Comisel), Pologne (Chybinski), URSS (Belaïev, Guippious, Roudnièva, Mojeïka, Kolessa)... Cette ethnomusicologie, les chercheurs occidentaux ne la découvrent qu'assez récemment, après la chute du Rideau de fer. En 1991, à l'Abbaye de Royaumont, est organisé un colloque sur les polyphonies populaires russes (AROM et MEYER 1993). La confrontation scientifique entre ethnomusicologues russes et occidentaux à laquelle il donne lieu est l'occasion de s'apercevoir d'un certain décalage conceptuel entre ces deux traditions différentes de l'ethnomusicologie. Mais, au-delà de ce constat, n'est-il pas un peu abrupt et réducteur de ramener la proximité des chercheurs russes avec leurs terrains au seul isolement politique et économique qu'ont connu les pays de l'Est durant plusieurs décennies: «Les chercheurs soviétiques ont longtemps travaillé dans l'autarcie voulue par les dirigeants de leur pays. En URSS, en Russie, la matière à explorer, ainsi que les chercheurs se trouvent sur le même territoire géographique et linguistique. [...] Ainsi, tandis que l'ethnomusicologue occidental a, s'il le souhaite, la planète entière pour aire de recherche, son homologue russe aura vécu ce siècle [le XX<sup>e</sup>] en vase clos» (TROTTIER 1993: 62). Analyse sommaire, dont on ne sait pas s'il faut la considérer comme simplement réductrice. En tout cas, belle illustration de la superbe de certains chercheurs occidentaux adeptes de l'exotisme, pour qui toute démarche inverse ne peut être que conjoncturelle et, donc, susciter, en même temps que de la condescendance, une certaine compassion. Or, le problème, on le sait, est d'une tout autre nature. Car alors, comment faudrait-il interpréter, par exemple, l'obstination d'une Claudie Marcel-Dubois pour ses

terrains français? Il n'est pas question, ici, d'un choix forcé ni encore moins d'un quelconque isolement politique ou économique. Son choix est, au contraire, raisonné, méthodologique, scientifique et assumé. Selon elle, «la pratique de l'ethnomusicologie «de soi» – qui se répand dans le monde, et jusqu'aux plus petites régions d'un pays, à l'image de l'ethnologie de sa propre culture → sera de nature à faciliter la synthèse entre les deux composantes anthropologique et musicologique de l'ethnomusicologie (MARCEL-DUBOIS 1984 [1958]: 62). Par ailleurs, Diego Carpitella est très explicite lorsqu'il déclare: «S'il faut comprendre par ethnomusicologie une discipline qui étudie «uniquement» les musiques extra-européennes de tradition orale... alors je ne suis pas d'accord avec cette façon restrictive de comprendre l'ethnomusicologie...» (AGAMENNONE 1991: 236). Le côté restrictif de la démarche aurait-il changé de camp?

Il n'y a vraiment qu'en France que cette dichotomie «France-Europe/Monde» est problématique. En Italie, Giannattasio constate que «la focalisation des études [de De Martino et de Carpitella] à l'intérieur d'une problématique sociale et culturelle totalement italienne n'entraîne nullement une mise à l'écart du débat international. [...] La dichotomie entre l'étude du folklore musical et l'ethnomusicologie – si marquée dans d'autres pays – n'a jamais eu de raison d'être chez nous» (GIANNATTASIO 1994: 592, 596). C'est donc seulement aux ethnomusicologues français que le domaine français et plus largement européen pose problème. Les ethnologues, eux, admettent la pertinence d'une ethnologie européeniste. Pour Isac Chiva, cette «construction d'un champ conceptuel et institutionnel propre à l'ethnologie de l'Europe» est même «indispensable» car ce «domaine social et culturel européen [est] un champ de référence analytique pertinent». Mais, si pour Chiva, cette ethnologie européeniste doit se construire «à l'image, par exemple, de l'africanisme ou de l'américanisme,

et sans emprunts notionnels et méthodologiques abusifs à l'ethnologie exotique», les spécificités «régionales», comme la française, doivent être prises en compte car «il convient de procéder au plus vite au constat et à l'identification des divergences fondamentales entre écoles nationales, en matière d'objets de recherche, de systèmes conceptuels et analytiques, d'antécédents épistémologiques, de présupposés idéologiques».

En ethnomusicologie, peut-on échapper à l'enfermement «folkloriste» dès lors que l'on travaille sur l'Europe (et *a fortiori* sur la France)? En 1977, Boilès et Nattiez disent de Claudie Marcel-Dubois, malgré sa collaboration avec Sachs et Schaeffner au Musée du Trocadéro (CHARLES-DOMINIQUE 2008), qu'elle «se consacre [...] à l'étude du *folklore musical* français [c'est moi qui souligne]» (BOILÈS et NATTIEZ 1977: 41), discrimination qui se poursuit en 2004, étendue à deux collègues faisant de l'ethnomusicologie de la France: «... Yves Defrance, André-Marie Despringre et Claudie Marcel-Dubois pour le *folklore* français» (NATTIEZ 2004: 731). Sous la plume d'un ethnomusicologue français, ce terme est véritablement rabaisant. Alors qu'«aucun ethnologue contemporain n'oserait s'avouer folkloriste» (BELMONT 1986: 259), prolonger sans discernement l'utilisation d'une catégorisation ancienne, s'abriter derrière la polysémie dévalorisante du concept de «folklore», que Laurent Aubert a si bien mise en évidence (AUBERT 2001: 91-98), sans chercher à mesurer l'évolution de certaines de ses acceptions, ou sans vouloir les prendre en compte, c'est faire preuve d'une posture singulièrement discutable. Nous ne sommes plus ici dans le domaine des sciences humaines et sociales mais dans celui du parti pris. L'existence d'une sous-classe (folklore) est un élément discriminatoire indispensable pour caractériser un sous-objet (les musiques de tradition orale européennes) et un sous-domaine (l'Europe) que l'on souhaite exclure du

champ de l'ethnomusicologie. Dans le récent *Précis d'ethnomusicologie* (AROM et ALVAREZ-PÉREYRE 2007), l'Europe de l'Ouest est tout simplement absente... Quant à Bräïloiu, son statut au sein de l'ethnomusicologie francophone est ambigu. Considéré par les uns comme «l'un des grands théoriciens de l'ethnomusicologie» (BOILÈS et NATTIEZ 1977: 39), il était, selon Gilbert Rouget, «avant tout musicologue, [...] la plus grande partie de son œuvre doit être vue comme une contribution majeure à la musicologie. [...] En définitive, il faisait ce qu'il faudrait appeler de la musicologie générale» (Rouget *in*: BRÄILOIU 1973: XI).

En 1958, Bräïloiu écrit *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui*, texte important. Il y raconte tout d'abord comment, dix ans auparavant, lors d'un colloque, il a subi une véritable humiliation, lui, l'ethnomusicologue, accusé par les musicologues présents de les entraîner «hors de la musique». Puis il aborde longuement, on l'a vu, la question de la musicologie comparée en revenant sur la marginalisation dont les tenants de l'école de l'Europe de l'Est ont été victimes. Or, il est extraordinaire de constater que la question du nationalisme, au cœur de ce rejet dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, est encore présente dans l'ethnomusicologie contemporaine. Bernard Lortat-Jacob, à propos de Bräïloiu et de ses recherches comparatistes, écrit qu'«il a su éviter le piège de l'enfermement national» (LORTAT-JACOB et ROVSING-OLSEN 2004). Sous-entendu: ce «piège» le guettait de façon ontologique; d'autres n'ont pas su l'éviter. L'«enfermement» dont il est question ici est à la fois celui du nationalisme, dont ne peuvent visiblement pas se départir les Européens travaillant sur l'Europe, mais aussi celui de

2. «Si le folklore musical doit beaucoup au nationalisme, l'ultranationalisme lui fait actuellement plus de mal que de bien», (BARTÓK 1956b: 192).

la nation, du pays. Accusation terrible. Que dirait-on si l'on avait qualifié, à l'inverse, d'*isolement*, de «rupture» ou de «fuite» le choix de nombreux ethnomusicologues pour des terrains lointains? En 1958, au soir de sa vie, Brăiloiu veut se convaincre que «tout rentre, petit à petit, dans l'ordre», que «les controverses [...] s'apaisent, et la vieille dispute, vue de loin, prend de plus en plus l'aspect d'une dissension familiale qui s'oublie» (BRĂILOIU 1973b: 130). Bel optimisme, naïf malheureusement, qui est celui d'une «musicologie unitaire» chère à Giannattasio, supposant déjà l'unité de l'ethnomusicologie. Mais nous en sommes encore loin et si Brăiloiu, le créateur du «folklore musical», a ouvert magistralement la voie d'une ethnomusicologie européeniste, il faudra encore longtemps faire montre de pédagogie et de persuasion pour faire admettre qu'une telle entreprise n'est ni nationaliste, ni folkloriste.

## Références

- AGAMENNONE Maurizio  
1991 «Du folklore musical à l'ethnomusicologie. Entretien avec Diego Carpitella». *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: 229-238.
- AROM Simha et Frank ALVAREZ-PÉREYRE  
2007 *Précis d'ethnomusicologie*. Paris: CNRS.
- AROM Simha et Christian MEYER (dir.)  
1993 *Les polyphonies populaires russes*. Grane: Créaphis.
- AUBERT Laurent  
2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève: Georg éditeur.
- BARTOK Béla  
1956a «Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire? (Législation du folklore musical)». In: Bence Szabolcsi, *Bartók, sa vie et son œuvre*. Budapest: Corvina: 165-185.
- 1956b «Recherche folklorique et nationalisme». In: Bence Szabolcsi, *Bartók, sa vie et son œuvre*. Budapest: Corvina: 188-192.
- BELMONT Nicole  
1986 «Le folklore refoulé ou les séductions de l'archaïsme». *L'Homme* 97-98, XXVI (1-2): 259-268.
- BOILÈS Charles et Jean-Jacques NATTIEZ  
1977 «Petite histoire critique de l'ethnomusicologie». *Musique en jeu* 28: 26-53.
- BOURDIEU Pierre  
1980 *Le sens pratique*. Paris: Minuit.
- 1997 *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil.

## BRĂILOIU Constantin

- 1958 «Esquisse d'une méthode de folklore musical (Les archives de la Société des Compositeurs roumains)». *Revue de Musicologie* 40. Paris: Librairie Fischbacher.
- 1960 «La vie antérieure». In: Roland-Manuel (dir.), *Histoire de la musique*. Paris: Gallimard, «La Pléiade», 1: 119-127.
- 1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève: Minkoff Reprint [1973a: «Folklore musical»; 1973b: «Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui»].

## CHARLES-DOMINIQUE Luc

- 2008 «L'apport de l'histoire à l'ethnomusicologie de la France». In: Luc Charles-Dominique et Yves Defrance (dir.), *L'Ethnomusicologie de la France: de l'«ancienne civilisation paysanne» à la globalisation*. Paris: L'Harmattan.

## CHIVA Isac

- 1996 «Les ethnologies de l'Europe: traditions, politiques, perspectives». In: Daniel Fabre (dir.), *L'Europe entre cultures et nations*. Coll. «Ethnologie de la France. Regards sur l'Europe», Cahier 10, Mission du Patrimoine ethnologique. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme: 335-342.

## GIANNATTASIO Francesco

- 1994 «Pour une musicologie unitaire. L'ethnomusicologie en Italie». *Ethnologie Française* XXV, 3, «Italia, regards d'anthropologues italiens»: 587-601.

## LORTAT-JACOB Bernard

- 1995 «L'oreille de l'ethnologue». *Cahiers de musiques traditionnelles* 8: 159-172.

## LORTAT-JACOB Bernard et Miriam ROVSING-OLSEN

- 2004 «Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire». *L'Homme* 171-172: 7-27.

## MARCEL-DUBOIS Claudie

- 1960 «Ethnomusicologie de la France 1945-1959». *Acta musicologica* 32, 2/3: 113-121.
- 1984 [1958] «L'ethnomusicologie». In: Jacques Chailley (dir.), *Précis de musicologie*. Paris: PUF: 53-62.

## NATTIEZ Jean-Jacques

- 2004 «Ethnomusicologie». In: Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle, 2: Les savoirs musicaux*. Arles: Actes Sud/Paris: Cité de la Musique: 721-740.

## POUEIGH Jean

- 1998 [1926] *Chansons populaires des Pyrénées françaises*. Marseille: Laffitte Reprints.

## TROTTIER Anne-Hélène

- 1993 «Contextes et repères». In: Simha Arom et Christian Meyer (dir.), *Les polyphonies populaires russes*. Grane: Créaphis: 9-19.