

MÉMOIRE, TRACES ET HISTOIRE
DANS LES MUSIQUES DE TRADITION ORALE

Colloque International d'ethnomusicologie
Université de Nice-Sophia-Antipolis
16-17 octobre 2008
(date susceptible de modifications)

Organisé par Luc CHARLES-DOMINIQUE (Université de Nice-Sophia-Antipolis)
et Laurent AUBERT (Ateliers d'ethnomusicologie de Genève)

APPEL À CONTRIBUTIONS

Toute une tradition classique de l'ethnologie – et aussi de l'ethnomusicologie – postule un ancrage de la discipline dans le champ de la synchronie, au contraire de l'histoire dont le domaine serait celui de la diachronie. Mais cette dichotomie, artificielle car fondée essentiellement sur cette opposition temporelle, ne résiste pas à l'examen. Car il y a au moins un espace qui est commun aux deux disciplines : celui de la mémoire.

L'historien, *a fortiori* lorsqu'il est anthropologue, constitue une mémoire protéiforme qui est le socle de sa recherche, dans laquelle entre aussi en ligne de compte la mémoire sociale et collective. La plupart des historiens qui travaillent sur l'époque contemporaine font, de plus, de l'*histoire orale*, interrogeant sans relâche la mémoire vivante.

L'ethno[musico]logue interroge sans cesse, lui aussi, la mémoire individuelle et collective. De la sorte, il instaure un va-et-vient permanent entre passé et présent. En effet, les mémoires individuelle et collective sont des constructions et des représentations du passé, souvent balisées, au-delà du souvenir et de la mémoire de rappel, par des objets mémoriels, matériels et immatériels, désormais appelés, dans le sillage de Pierre Nora, des « lieux de mémoire » dont la fonction historique est intacte, réduisant par là même la distinction que l'on a souvent opérée entre histoire et mémoire.

Bien que de nombreux ethnologues et ethnomusicologues refusent d'envisager la fonction historique de la mémoire et, pour certains d'entre eux, l'interrogent peu, c'est précisément cet aspect de la mémoire qui nous intéresse ici, dans le but d'essayer de faire avancer les recherches théoriques sur les liens entre ethnomusicologie et histoire et réfléchir d'un point de vue épistémologique sur les divers champs de l'ethnomusicologie.

Trois axes principaux :

Plusieurs points développés ci-après sont transversaux sur cette répartition thématique et montrent la difficulté qu'il y a à sectorialiser une approche anthropologique de la mémoire.

Héritages :

Ici se pose, entre autres, la notion de *lignée* et de *lignages*, notion transgénérationnelle, éminemment historique, qui induit immédiatement la question de la transmission. Soit une transmission de type héréditaire (les « traditionalistes » castés), soit un rapport de maître à

disciple, soit une transmission plus diffuse dite par « imprégnation ». Dans tous les cas, il s'agit de réfléchir sur le rôle de la transmission comme agent actif de stabilité historique, car s'attachant en priorité à la reproduction des modèles. La pratique musicale et chorégraphique est alors vécue comme mémoire vivante, perpétuation et actualisation d'un enracinement historique plus ou moins lointain (inscription explicite dans des écoles de pensée, dans des esthétiques et stylistiques historiques). Elle peut elle-même être l'expression d'un lignage artistique direct (importance du maître fondateur).

D'autre part, l'écrit peut jouer un rôle essentiel dans les héritages artistiques, esthétiques, philosophiques ou religieux. Il est un référent permanent, qu'il s'agisse des écrits théoriques, des traités philosophiques et religieux ou de biographies mythifiées des maîtres fondateurs. Dans tous ces cas, on assiste à l'injection (ou la réinjection) de l'écrit dans l'oral, à la constitution d'une mémoire composite dont l'ancrage historique est souvent explicite.

Dans des sociétés nombreuses et très différentes, le niveau de contrainte sociale et politique est tel que le musicien ne peut s'en affranchir ni encore moins le dénoncer. Dans ce cas, grâce à un puissant niveau de contrôle, c'est une grande partie du champ mémoriel « officiel » qui est préservée pour être perpétuée. On attend du musicien (ou du chanteur) qu'il reproduise tels quels un certain nombre de modèles et qu'il les retransmette tels qu'il les a pratiqués. Sa pratique musicale s'inscrit dans une chaîne mémorielle d'une grande « épaisseur » historique. C'est là, l'une des deux notions d'historicité attachée à la mémoire.

Parce qu'il y a soit création d'un « école », soit reproduction de normes sociales et culturelles, nous sommes ici dans le domaine de la mémoire collective liée à la psychologie sociale. Or, cette dimension collective de l'héritage et surtout sa revendication sont totalement corrélées aux notions de tradition et d'identité. L'héritage génère alors un sentiment d'appartenance et devient inclusif mais il est aussi exclusif, par différenciation, ce qui est particulièrement évident dans le cas d'un lignage musical. Lorsque l'héritage est revendiqué, il peut devenir l'objet de surinvestissements de toutes sortes – valorisation patrimoniale, parfois « inventions » ou (re)constructions – et donner lieu à toutes les manipulations.

La mémoire et la notion de « traces » :

La mémoire est ici considérée dans sa dimension matérielle, c'est-à-dire la production d'un ensemble de « traces ». Cette notion est très proche de celles d'inscription et d'écriture. Il y a transmutation car on passe de « l'immatériel » au « matériel ».

Cette mémoire est constituée de documents qui sont :

- des objets collectés (instruments, masques, etc.). Ces objets (et la mémoire constituée par leur collation) représentent une forme élémentaire de matérialisation (d'inscription) de savoir-faire, de techniques diverses (aussi gestuelles et corporelles), de représentations mentales, symboliques.
- des documents réalisés à partir de la « mémoire en mouvement » : écrits, croquis, relevés, dessins, photographies, films et enregistrement sonores.

Se posent alors plusieurs questions.

La trace aurait-elle pour fonction de se substituer au travail de la mémoire ou, en tout cas, de la seconder dans ses possibles défaillances ? Platon, à travers le mythe de Theuth¹, avance que l'écriture joue ce rôle et même, au final, anihilerait la mémoire. L'ethnomusicologue, à travers l'enregistrement, la description et l'analyse, produit des traces sonores, audiovisuelles ou écrites, mais cette production ne diminue en rien le travail sur la mémoire : elle tente au contraire de trouver une alternative à la perte de la mémoire sociale et collective. La question sous-jacente ici est donc celle de l'angoisse de la perte, de la notion d'urgence (qu'il conviendrait d'analyser), générant les entreprises de « sauvegarde » (à la fois *sauvetage* d'une culture en perdition et *pérennisation* des traces collectées), de préservation et de conservation, les politiques patrimoniales diverses (des actions locales aux politiques d'Etat en passant par la convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel). Une autre question sous-jacente pourrait être ici : pourquoi sauvegarder, pourquoi constituer des centres de documentation orale, nouveaux « lieux de mémoire » ?

D'autre part, quelle est l'incidence de ces traces mémorielles sur les processus de transmission ? Cette « externalisation matérielle » peut-elle se substituer à la relation individuelle directe entre maître et disciple, comme le dit Jack Goody, ou influencer plus largement dans la situation complexe d'un musicien-danseur-acteur en phase d'apprentissage par imprégnation ? Dans quelle mesure n'est-elle pas pensée pour prendre le relais d'une déstructuration de la transmission orale ? Dans certains cas, on assisterait alors à la substitution de formes directes (et jusque-là exclusives) de transmission orale par une externalisation et une dépersonnalisation des mécanismes de transmission. D'autre part, l'enregistrement sonore, trace écrite, est réinjecté dans la mémoire orale, le document enregistré devenant référent important, pérennisant ainsi des écoles et des styles, ou participant au *revival*, faisant d'une orthodoxie revendiquée la marque de néo-pratiques.

Cet examen de la captation sonore comme inscription pourrait se déporter sur un terrain plus largement anthropologique. Car l'une des métaphores de la mémoire, depuis l'Antiquité, est celle de la *gravure* sur cire : c'est l'image du sceau et de son empreinte, qui a induit l'expression « graver dans la mémoire » (cf. France Yates mais surtout Mary Carruthers²). Il serait utile et éclairant de s'interroger, dans cette perspective, sur l'adéquation entre le procédé technique des premiers enregistrements sonores, la gravure sur cire, et cette métaphore. D'autre part, la captation audiovisuelle produit des documents qu'il convient certes de préserver mais en premier lieu de stocker. Cela introduit l'image du « magasin », du « grenier », autre grande métaphore de la mémoire depuis l'Antiquité qui a induit celle du « rayonnement » et au final de la « bibliothèque » (au-delà des liens complexes entre l'oral et l'écrit, c'est là l'un des sens de l'expression « bibliothèque vivante » pour désigner une personne possédant une mémoire quantitativement ou qualitativement importante). Enfin, il serait intéressant de discuter la dernière grande métaphore antique de la mémoire qui est celle du champ à moissonner, de l'abeille butinant, etc., car elle se retrouve au cœur de l'entreprise folklorique européenne du XIX^e siècle et de sa terminologie botaniste. Cet examen anthropologique des métaphores de la mémoire, métaphores toujours actuelles, prouve, dans le domaine de l'ethnomusicologie, leur très grande stabilité historique.

¹ Platon, *Phèdre*, 274^e-275^e.

² CARRUTHERS Mary, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002 (édition française), « Bibliothèque des Histoires » ; *Le livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002 (édition française).

Mémoire et Histoire :

Depuis les travaux pionniers de Maurice Halbwachs jusqu'aux écrits anthropologiques les plus récents, on a plus souvent insisté sur les éléments dichotomiques des rapports entre mémoire et histoire que sur leurs points de convergence, cette opposition portant en elle celle de l'ethnologie et de l'histoire (notamment à travers le structuralisme de Lévi-Strauss), fondée, entre autres, sur celles de la synchronie et de la diachronie, de l'oralité et de l'écriture. Ces oppositions sont en réalité bien moins tranchées qu'il n'y paraît et la réalité n'est surtout pas dichotomique. Si chez la plupart des ethnologues, la mémoire est faiblement diachronique, chez l'historien ou l'archéologue, elle recouvre l'ensemble des traces matérielles de l'histoire (archives, iconographie, archéologie, etc.). N'oublions pas qu'au XIX^e siècle, la notion « d'archéologie » recouvrait l'étude de tous les champs mémoriels, « matériels » comme « immatériels » (ethnologie, etc.).

La mémoire peut être une notion historique et posséder une réelle historicité. D'une part, elle peut conserver la trace de certains faits anciens et de ce fait, faire preuve d'une indéniable profondeur historique. D'autre part, elle est aujourd'hui considérée comme source historique complémentaire des sources écrites ou matérielles (archéologiques), notamment dans certaines sociétés connaissant une pratique moindre de l'écrit et ignorant, jusqu'à une époque récente (XVIII^e-XIX^e siècles), l'archivistique. Cette étape importante s'est concrétisée par la constitution, depuis la fin des années 1950, de deux nouveaux champs disciplinaires internationaux, très proches, l'« ethnohistoire » et l'« histoire orale » qui s'appuient sur la littérature orale pour l'élever au rang d'*archive*. Ainsi, en 1964, la quatorzième session de la Conférence générale de l'Unesco décida d'inclure, dans son programme prioritaire, le Projet d'histoire générale de l'Afrique, à partir de la collecte, de la sauvegarde et de la publication des sources historiques sous toutes leurs formes, dont les sources orales qui firent l'objet d'une réunion internationale à Niamey en 1967³.

Parmi ces sources orales, la musique de tradition orale joue un rôle important comme support de la mémoire sociale et collective dans son aspect historique. Cette question est particulièrement féconde et pourrait donner lieu à plusieurs contributions passionnantes portant soit sur les musiciens et chanteurs « traditionalistes » – généalogies, etc. –, soit sur les corpus eux-mêmes : mythes historicisés et épopées, récits chantés sur l'origine des peuplements, sur les migrations – par exemple, la geste hilalienne –, les grands événements historiques, invasions, colonisation, guerres, etc.

Par ailleurs, la musique possède un rôle important dans l'observation des rites et rituels, actes stéréotypés et répétitifs et de ce fait objets mémoriels et historiques (selon Bernard Lortat-Jacob, elle n'est pas seulement indispensable au rituel, elle est susceptible de construire des catégories de pensée et d'action⁴). Mais certains de ces rituels (divinations, funérailles, etc.) s'appuient sur des rappels d'histoire sociale, collective, dynastique et généalogique. L'analyse historique des rapports entre rite et musique possède donc une double entrée.

³ DIOULDÉ Laya (ed.), *La tradition orale : problématique et méthodologie des sources de l'histoire africaine*, Niamey, Centre régional de documentation pour la tradition orale, 1972. PERROT Claude-Hélène (ed.), *Le passé de l'Afrique par l'oralité. African history from oral sources*, Paris, La Documentation française, 1993.

⁴ LORTAT-JACOB Bernard, ROVSING OLSEN Miriam, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme*, 171-172, juill.déc. 2004, p. 14. On peut d'ailleurs regretter que cette « conjonction » ait totalement évacué la dimension historique.

Au-delà des formes et genres, des répertoires, des techniques et styles, des diverses formes de pratiques musicales dont on peut étudier l'évolution ou, au contraire, la grande stabilité transhistorique, l'analyse historique peut également s'appliquer aux instruments de musique. Non pas du point de vue de l'évolutionnisme, mais de l'étude de certains de leurs mythes d'origine (analyse de la construction du mythe, sa géographie s'il y a lieu), de la formation et de l'évolution de leurs dénominations, de la perpétuation ou non de caractéristiques organologiques dites traditionnelles car pensées comme plus ou moins historiques – par exemple, nombre de cordes des luths arabes –, etc.

D'autre part, dans le domaine de la musique et de la danse, l'évolutionnisme a laissé une forte empreinte, depuis les travaux de Sachs jusqu'à ceux de Walter Wiora, en passant d'une certaine manière par ceux de Schaeffner. Malgré l'apport incontestable de ces grands penseurs, il faudra, d'une façon ou d'une autre, procéder à une critique raisonnée de ce courant. Ce colloque pourrait en constituer les prémisses.

Luc CHARLES-DOMINIQUE
Laurent AUBERT.

Les organisateurs :

Luc Charles-Dominique est maître de conférences en ethnomusicologie à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis. Il est l'auteur de nombreux articles et de plusieurs ouvrages d'anthropologie musicale historique (*Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, 1994 ; *Musiques savantes, musiques populaires. Les symboliques du sonore en France, 1200-1750*, Paris, Cnrs, 2006) et d'ethnomusicologie (*La Vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen*, Parthenay, Modal, 2002 et *Les hautbois populaires. Anches doubles, Enjeux multiples*, Parthenay, Modal, 2002). Il est cofondateur, avec Yves Defrance, du CIRIEF (Centre International de Recherche Interdisciplinaire en Ethnomusicologie de la France).

Laurent Aubert est conservateur au Musée d'ethnographie de Genève et directeur des Ateliers d'ethnomusicologie, un institut dédié à la diffusion des musiques du monde. Parallèlement à des recherches de terrain, notamment en Inde, il travaille sur des questions liées aux pratiques musicales en situation de migration. Il est le fondateur des *Cahiers de musiques traditionnelles* et l'auteur de plusieurs livres, parmi lesquels *La musique de l'autre* (2001), *Les feux de la déesse* (2004) et *Musiques migrantes* (2005).

Les Actes de ce colloque seront publiés dans le numéro 22 des *Cahiers d'ethnomusicologie* (2009) (*ex-Cahiers de musiques traditionnelles*).

Adresser les propositions à :

l.charles-dominique@wanadoo.fr
luc.CHARLES-DOMINIQUE@unice.fr

