

-91-3-1

R. 5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 3. Año 1998

Actas del Primer Coloquio «Antropología y Música. Diálogos 1».

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

ÁNGEL MEDINA

CALIXTO SÁNCHEZ

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN, ANTONIO MANDLY, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA,
JOAQUINA LABAJÓ, HABIB HASSAN TOUMA, MANUELA CORTÉS.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

FRANCISCO BENAVENT

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.AND. GRANADA

Depósito Legal: GR-380/98

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Éléments pour une anthropologie de la cognition des poésies chantées populaires de France¹

André-Marie Despringre

Cette recherche porte sur le problème complexe de la reconnaissance des caractères d'une musique *vivante* que j'ai observée depuis 25 ans dans quelques pays de France (Ht Jura, Flandre et Bretagne) et sur les conditions particulières de sa transmission par la mémoire, elle-même envisagée dans sa dimension sociale.

La révolution cognitive qui, avec l'informatisation de nos communications, se propage dans nos sciences depuis plus de vingt ans, semble finalement gagner les sciences humaines: d'abord la psychologie puis la linguistique et la musicologie, enfin l'anthropologie. Je souhaite plus particulièrement, limiter mon propos à l'ethnomusicologie et discuter certains problèmes posés par cette discipline². La relation qu'il faudrait établir entre la société et les formes musicales spontanées qu'elle produit pose, par l'évidence de cette connexion, le problème de la preuve du conditionnement et également, de l'établissement des niveaux où elle peut s'observer et se démontrer.

En se plaçant au plan global de la forme, c'est le caractère dialectique de ce type de relation que soulignait déjà le sociologue Georges Gurvitch en 1962 lorsqu'il écrivait dans *Dialectique et sociologie* (Paris, Flammarion, p. 201):

L'implication dialectique mutuelle des œuvres de civilisation dans les structures sociales, et des structures sociales dans les œuvres de civilisation s'impose inéluctablement. Car ce sont les structures sociales qui rendent efficaces les œuvres de civilisation naissant du tréfond des phénomènes sociaux totaux spontanés et ce sont ces mêmes œuvres de civilisation qui aident les structures à se maintenir.

L'ethnomusicologue John Blacking ne disait rien d'autre lorsqu'il affirmait plus tard:

Je ne puis accepter une analyse ethnomusicologique qui oublierait de souligner quelque homologie entre les structures d'un système musical, et les systèmes de raisonnement et d'organisation sociale de ceux qui produisent la musique; ou une analyse anthropologique qui omettrait de tenir compte des structures musicales aussi bien que des attitudes des hommes envers elles et des usages qu'ils en font (J. Blacking, 1977: 58).

1. Cet article présente pour la première fois certaines idées proposées par l'auteur en 1995, pour son Habilitation à diriger des Recherches dont l'intitulé était: *Interprétation des poésies chantées de tradition orale* (soutenue à la Faculté de Musique et de Musicologie de Paris IV, Sorbonne).
2. Pour une définition de la discipline on se reportera par exemple, à l'article fondamental de G. List (1979: 1-4). Cette proposition fixe bien les limites de la discipline.

Contrairement aux tentatives récentes prônant un cognitivisme fondé sur le matérialisme avec le but d'*expliquer le matériel* (Cf. par exemple, en France la présentation d'une recherche de l'anthropologue, Dan Sperber, *Épidémiologie des représentations*), il s'agit pour moi d'échapper, au contraire, à cette ontologie matérialiste qui voudrait presque faire de la culture un produit déterminé par les seuls neurones de l'esprit humain. À l'inverse, tout en étant d'accord sur la nécessité de réaliser une anthropologie moins intuitive et plus rigoureuse, j'adopterai le point de vue défendu par le cognitiviste américain Gêrôme Bruner (1991) qui s'est récemment avisé que c'est plutôt par *la culture qui'on donne forme à l'esprit*.

Enfin le philosophe Lucien Scubla nous ramène aux réalités de la Science lorsqu'il rappelle:

*[...] qu'il faut absolument dissocier le «matérialisme auquel la science aboutira peut être un jour, du «physicalisme» (ou «naturalisme» qui d'entrée de jeu lui est inhérent: c'est-à-dire de sa propension spontanée à ne pas admettre pour expliquer les êtres vivants ou les êtres pensants, d'autres réalités ou d'autres principes que ceux qui sont requis pour expliquer la matière «inerte». Une telle distinction est capitale car, à l'instar de Leibniz, on peut parfaitement être «physicaliste» ou «naturaliste» tout en étant «vitaliste»; et [...] si les lois générales de la nature sont bien celles de la mécanique quantique et non celles du matérialisme épicurien, c'est bien de ce côté que nous oriente la science contemporaine. («Sciences cognitives, matérialisme et anthropologie», *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Galimard, 1992, pp. 421-446. (Folio, essai)).*

Si je reviens au dialogue entre anthropologie et musique, je rappellerai que celui-ci se crée souvent par la relation du sujet, –musicologue-observant– avec les musiciens-acteurs. À cet effet, l'ethnomusicologue Jean During a proposé récemment une *anthropologie des affects* reliés à la musique. Il s'agit d'observer l'autre dans le miroir, de prendre en compte son ethos musical etc. Cette entreprise me semble tout à fait importante et nécessaire (à l'ethnomusicologie), utile même mais elle ne sera vraiment envisageable qu'à l'unique condition que l'ethnomusicologie échappe à ses extrêmes: c'est-à-dire à l'ethnologisme proche d'une pragmatique de la musique celui qui ne considère pas assez l'aspect formel de la musique, et au formalisme, qui n'est pas souvent en mesure d'apprécier l'ethos musical d'une culture dont il fait pourtant son objet. La question de l'équilibre entre la vision interne et la représentation externe d'une musique est au centre de ce débat³. Cependant, il convient de préciser que, selon les terrains, les conditions d'accès à l'autre peuvent parfois diverger profondément.

Travaillant en territoire français, je ne dispose pas du tout, par exemple, du même environnement de musiciens ni de conceptions sur la musique populaire⁴ aussi anciennement

3. Cf. DURING, Jean, Communication au Colloque International: *Penser la musique, penser le monde*, 14 au 16 Mars 1996, Actes du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative et du Laboratoire d'ethnomusicologie de l'université de Nanterre.

4. Si l'on veut mieux comprendre la distinction que l'on peut faire entre les poésies chantées en oralité et celles qui passent par l'écriture, on pourra se reporter à notre tableau situé en Annexe.

formulées qu'il en existe au Moyen Orient⁵. Quels sont donc, pour le moment, les tenants et aboutissants d'une telle recherche en France, aujourd'hui?

En 1986, lorsque je proposais de réaliser une anthropologie des poésies chantées de tradition orale des pays de France, il fallait réactualiser la concertation systématique de spécialistes à propos des rapports langue/musique. Il s'agissait alors d'établir des taxinomies de la musique et du texte en rapport avec les usages et les fonctions de chants, examinés dans des communautés linguistiques proches en l'occurrence: le Haut Jura, la Flandre et la Bretagne, qu'elle soit celtique ou Gallèse). Au plan formel, suivant en cela les propositions de Nicolas Ruwet (1972, 1975), je proposais donc d'établir avec l'aide d'ethnolinguistes, des procédures d'analyse visant à préciser les fonctions de la musique dans le chant et, inversement, les fonctions de la parole dans la musique vocale. Le groupe *Musilingue* était ainsi constitué au LACITO du CNRS à Paris. Rappelons cependant, qu'avant toute étude intensive et fine, je pouvais formuler certaines hypothèses fondées sur les éléments d'observation ethnographique des œuvres recueillies en situation:

– Comment expliquer l'existence et le développement récent de certaines formes chantées en Flandre comme, par exemple, le pot pourri de chants, utilisé actuellement, à l'exclusion de toute autre, alors qu'en Bretagne, la forme responsoriale semble dominer presque tous les échanges? Ces deux sociétés sont pourtant profondément marquées par la culture musicale de la religion catholique, elles auraient dû conserver toutes deux les chants à répons... Fallait-il considérer ces deux formes comme l'aboutissement d'un conditionnement social ou comme celui de choix arbitraires, plus individuels? Dans le premier cas, la réponse était claire, il s'agissait d'un conditionnement idéologique, très marqué en Flandre, qui avait abouti à la concentration des activités de fêtes au sein du carnaval⁶, seule et unique fête qui ne dure plus au mieux qu'une journée. Cette compression inéluctable du temps de fête est en même temps une extension par son étalement, dans plusieurs communes tout au long d'un mois qui se situe avant et après le jour traditionnel du Mardi gras. Les contraintes ont été d'abord religieuses: interdictions de certaines manifestations festives depuis l'inquisition, puis économique par déplacement et concentration des populations, enfin par la rationalisation de l'outil de travail qui a augmenté les déplacements de population, abandonné le Mardi gras comme jour férié etc.

Ce processus historique a abouti à réduire la mémoire rituelle des acteurs à un espace temporel presque unique. Les institutions sociales, sociétés de musique, sociétés carnavalesques, groupes folks, étant prises dans cette étau, leurs productions musicales devenaient plus quantitatives que qualitatives, faute d'occasion de pratiquer la musique et la fête. Dans le même temps, les chants bretons, en préservant la danse, ont, au contraire, en conservant les formes responsoriales qui l'accompagnaient, ont gardé de la sorte le caractère dynamique et vivant de la musique. Bien d'autres observations ethnologiques ont été

5. Même si l'on peut considérer que l'un des premiers ethnographes/théoriciens de notre musique occidentale a bel et bien été Jean Jacques Rousseau.

6. Cf. Wunenbuerger (1977), Fox (X^e fête des fous), A.-M. Despringre (1993).

faites par ailleurs afin de comprendre ce qui a permis de conserver les manières de produire ces musiques-là, dans de telles formes, révélant un esprit particulier. Certains thèmes ont pu être abordés, les principaux d'entre-eux, étant: l'emprunt culturel, la notion de foyer culturel, les questions d'institutionnalisation des musiques et des musiciens qu'ils soient flamands, bretons ou celtiques, ils l'ont été largement par les ethnomusicologues de la France etc. (Cf. Defrance 1996, Despringre 1988, 1994).

Revenons maintenant à l'aspect théorique de notre sujet ethnomusicologique. L'ethnomusicologue, précisons-le, réalise traditionnellement le travail d'analyse de la musique sans pouvoir toujours aboutir à la seconde phase du programme qui est la mise en relation des formes musicales avec des éléments de leur contexte et de leur situation d'émission. Pourquoi cela semble-t-il si difficile à établir?

Les créations chantées proviennent à la fois de la réaction corporelle d'individus vivant plus ou moins en harmonie avec les sons et de représentations collectives et culturelles de chanteurs qui s'expriment en musique, de manière poétique. La difficulté est d'être bien clair sur la relation causale qui pourrait exister entre les transformations formelles ou les manières de faire de la musique et certaines données particulières du fonctionnement corporel d'une part, le fonctionnement des institutions sociales qui demeurent sous l'emprise de systèmes de représentations partagées, d'autre part.

La distinction que je retiens, à l'instar des cognitivistes de la langue, entre une *cognition incarnée* et une *cognition située* permet, nous le verrons, le regroupement heuristique de tous les phénomènes étudiés ainsi elle fait sens. Tout ce qui concerne la gestuelle, le rythme ou l'iconicité sera par conséquent considéré comme intégré corporellement à la fois de manière innée et par un apprentissage réalisé dans une culture donnée. Ceci relève d'une *cognition incarnée* tandis qu'à l'inverse, le contexte, la situation et les connaissances partagées sont de l'ordre d'une *cognition située*.

Application

Pour aboutir à illustrer cette distinction, il convient d'accentuer la recherche sur le *sens des œuvres*. Selon cette conception, l'ethnolinguiste, préparant le futur travail du musicologue, se doit d'intervenir en premier afin de prendre en charge l'analyse du contenu des paroles et d'effectuer les analyses formelles et sémantiques des structures narratives et poétiques. Notons au passage que ces structures sont souvent organisées par la musique même ce qui engendre la duplication d'éléments phonétiques (échos sonores), ou sémantiques etc. Dans ces conditions, on peut comprendre l'importance du concept de *réplicabilité*⁷ développé en

7. Pour U. Eco, il y a trois types de rapport de réplabilité:

- a) les signes dont les occurrences peuvent être reproduites à l'infini selon le modèle de leur propre type.
- b) les signes dont les occurrences, produites toutefois selon un type, possèdent certaines propriétés d'«unicité matérielle».
- c) les signes dont l'occurrence et le type coïncident ou sont de toute façon absolument identiques. (1992: 13)

sémiologie par Umberto Eco (1992), concept qui nous sert à déterminer les données formelles et leurs variations internes.

L'analyse de contenu textuel sera souvent le prolongement de l'analyse des données socio-culturelles issues de l'ethnographie du chant: on considèrera l'*explicite* des coutumes ou des fonctions et des usages particuliers d'un chant, au regard de l'*implicite*, contenu dans l'imaginaire et certaines représentations symboliques (Cf. Fribourg 1991). Le but étant de délimiter un corpus de chants qui pourrait être mis en relation avec les fonctions utilitaires et revendicatrices ou les fonctions expressives et ludiques d'un groupe donné.

Rappelons que jusqu'en 1986, faute d'analyses suffisamment fines des textes et de la musique, aucune relation claire n'avait encore été établie entre les formes chantées et leurs contextes, notamment du côté des folkloristes ou des ethnomusicologues de la France. Dans ces conditions, une interprétation anthropologique des résultats des analyses linguistiques et musicologiques ne pouvait être envisagée, en premier lieu, que selon certains principes à savoir par exemple: le repérage d'emblée du contexte d'un texte chanté et l'évaluation du niveau d'activité réelle du chant. Dans certains rites, par exemple, le chant était qualifié de *forme pleine*, et, nonobstant tous les stades intermédiaires, à l'autre bout de la chaîne, de *forme sémantiquement vide*, représentant tous les chants vides de sens «sémantique» qui ont néanmoins pris un sens exclusivement «musical». Dans ce dernier cas, on remarquera que le système expressif a été transformé en raison de sa totale soumission aux affects.

Domaine d'investigation

De fait, l'observation concrète d'une musique populaire semble répondre au besoin contemporain de connaissance de l'autre, en l'occurrence des milieux ruraux et populaires-urbains, mais selon des procédés qui diffèrent grandement de ceux, plus subjectifs que décrivent les folkloristes. L'image que l'on donne de ses chants respecte davantage leur réalité. Il s'agit, rappelons-le, de l'étude d'un *fait social total*, selon l'expression célèbre de Marcel Mauss, c'est-à-dire d'une musique qui, si elle est envisagée comme *signe* (au sens large que donne au signe, Peirce), possède des connotations multiples voire parfois certaines dénnotations. Il s'agit, par conséquent, d'évaluer les différents sens qui sont arbitrairement affectés aux formes musicales afin d'interpréter au mieux le pourquoi de leur existence.

Quelques grandes formes d'organisation de la musique ont été observées dans le Haut Jura, la Flandre et la Bretagne. Quatre ouvrages collectifs, des articles et un ouvrage seul montrent ce cheminement. Selon la proposition du sémiologue Jean Molino, les domaines d'investigation de ces cultures régionales françaises peuvent se résumer en quatre points:

1. L'oral par rapport à l'écrit, le problème des liens textuels des chants, de la transcription de l'oralité des textes comme de la musique (cf. J. Chailley, *La Musique et le signe*).
2. Les rapports entre musique savante/ musique populaire selon leur place dans la société et leur organisation interne.

3. En théorie: l'explicite/l'implicite, le semi-explicite, la prise en compte des théories métaphoriques.
4. Le degré des contraintes socio-culturelles pour la codification, la création, l'exécution.

Questionnement et méthodes d'analyse

L'ethnographie musicale a permis le recueil de milliers de chants inédits et une investigation sur les usages et les fonctions particulières à la musique enregistrée en territoire français. De façon permanente, l'enquête a facilité le recueil du métalangage la concernant ainsi que la compréhension de la manière selon laquelle s'organisent les groupes de chanteurs et, en outre, quelles sont leurs techniques vocales.

Les questions que je pose tout au long de cette recherche s'orientent essentiellement vers la pertinence de la sélection des corpus chantés et les méthodes d'analyses des formes poétiques et musicales; enfin, je cherche à savoir quelle approche culturelle on peut avoir de systèmes musicaux fondés sur une pragmatique de la musique et les styles spécifiques de chaque région envisagée.

L'analyse des monodies a consisté au repérage des échelles musicales, en la hiérarchisation des systèmes de hauteur (modes et tons) et du rythme (pulsation, unités de durée et d'accentuation, délimitation d'unités), enfin des schémas mélodiques qui sont à la base de la formation des monodies par l'enchaînement de petits groupes en réseaux mélodico-rythmiques. Dans le cas du chant, des bases poétiques ont été données, notamment sur la métrique des chants français, la syntaxe des mélodies chantées ne pouvant se décrire qu'en fonction des textes qui sont en relation dialectique avec l'intonation et les monodies.

Comment noter cette musique? Le problème du passage à l'écriture de la musique que l'on perçoit ne se résoud pas seulement par des partitions musicales bien faites. Il s'agit d'une musique fluctuante, instable, qu'il s'agit de modéliser selon une interrogation permanente. A partir de notre expérience, on peut se demander quelle valeur possèdent réellement les transcriptions des folkloristes que je qualifierais de «perceptives» face à nos modélisations dont le but est de dégager de sa gangue variationnelle, un système musical cohérent.

L'exercice de transcription de la musique produite dans des systèmes non-tempérés apporte également un recul nécessaire et bénéfique à la connaissance des musiques traditionnelles. Cette distance facilite la prise de conscience concrète de notre intégration personnelle du *tempérament*. Par la mise à jour des codes élémentaires des monodies, nos analyses, néanmoins complexes, ont porté sur des systèmes simples que l'on a comparé entre eux.

Signification et musique

Les théories modernes sur l'*énonciation*⁸ s'intéressent aux modalités particulières d'échanges entre interlocuteurs, dont font partie les productions narratives, elles me permettent

8. Plusieurs théories portant sur les processus d'énonciation renouvellent, en France, les rapports traditionnels entre Locuteur/Récepteur/Récepteur. Des procédés, fondés sur l'examen des catégories d'éléments linguis-

d'explorer diverses approches nouvelles du sens –à la fois interne et externe– aux chants, que j'analyse ainsi dans leur globalité. La conception dite holistique⁹ du sens l'emporte ici sur celle, componentielle de «faisceaux de traits». En ce qui concerne la monodie, le sens musical ne sera pas toujours aisé à établir, néanmoins des éléments de l'émission musicale, de nature interactive, pourront être repérés.

Connotations et inférences de la musique examinées dans les cultures à transmission orale

Avec le langage, parallèlement ou au delà, quelle place peut tenir la musique des chants dans la *dimension institutionnelle de la signification* ? Mes recherches actuelles portent sur le caractère institutionnel de la relation de représentation de la musique entre les formes produites et leurs modèles, qu'ils soient internes ou externes au système musical.

Mon hypothèse est qu'il existe un double conditionnement des formes musicales populaires que l'on peut observer dans les processus d'échange symbolique:

1. par les productions individuelles et collectives, dialoguées ou non, impliquant une double altérité, le sujet pour l'autre et l'autre dans le champ social, porteur de formes de symboles et de représentations de l'appartenance sociale (types d'émissions vocales, types d'instruments, manières de rythmer ou de prendre des intonations par exemple, habitudes expressives, structurations d'organisations vocales ou instrumentales et structurations formelles etc.).

2. par la situation de production de ces formes; il ne s'agit pas, en effet, de décrire uniquement des œuvres et des symboles de représentation mais aussi de rendre objectives et conscientes à la fois les savoirs communs qu'elles véhiculent et les affects que la musique suscite. Il s'agit bien en fait d'interpréter au mieux les «styles musicaux» d'une tradition donnée, appellation qui peut se rapprocher d'une donnée plus générale que le cognitiviste P. Dasen appelle *styles cognitifs* (1993: 340).

Il convient donc de bien distinguer les système de signification de ceux de la communication, la communication étant souvent possible sans qu'il y ait une signification voulue.

Modèles théoriques

Mon bilan et mes projets sont présentés ci-dessous respectivement à la lumière de deux modèles théoriques:

– 1. le *modèle du code*: en vigueur depuis Saint Augustin, a été largement développé en linguistique puis en sémiologie. Les connotations sont par conséquent prises dans le sens donné habituellement en linguistique: ce sont les différents sens qui s'ajoutent au sens

tiques permettent de mesurer la *distance* du locuteur à son message, la *tension* et la *modalisation* avec le récepteur, la *transparence* qui est adaptation du discours au récepteur, etc. Cf. J. Dubois (1969), E. Benvéniste (1974: 79), S. Todorof (1970).

9. ∂∂∂

commun d'une phrase codée, on pourrait dire aussi sous l'influence de la situation et du contexte¹⁰.

– 2. le modèle psychologique de l'*inférence* se fonde sur les indices permettant d'induire les intentions du locuteur: on passe de la représentation sémantique à la pensée communiquée non par un surcroît de codage mais au moyen d'inférences¹¹.

Par hypothèse je pose la question de savoir si ces deux modèles s'opposent ou s'ils peuvent se combiner, notamment dans le cas de la musique.

Connotations de la musique

Pour J.-J. Nattiez (1975: 50) les connotations de la musique sont *les manières dont la musique devient un fait symbolique pour ses utilisateurs*.

Mon itinéraire ethnomusical fixera les idées puisque depuis 1970 j'ai pris successivement plusieurs options qui m'ont fait traverser les deux principaux courants théoriques de l'ethnomusicologie française qui se sont malencontreusement opposés dans notre discipline.

– 1. L'un insiste davantage sur le contexte de production de la musique et sur les usages et les fonctions de celle-ci que sur les formes qu'elle présente (recherches aux Musées de l'Homme et Musée National des Arts et Traditions Populaires).

– 2. L'autre s'appuie prioritairement sur les formes musicales qui sont examinées comme un code que l'on valorise en minimisant l'influence du contexte de la production musicale sur les formes et structures musicales proprement dites (Ecole S. Arom. au LACITO). L'orientation bio-acoustique et cognitive actuelle de ces travaux s'explique naturellement par cette première orientation.

La question que je pose alors est la suivante: comment donner une interprétation culturelle des résultats de l'analyse des systèmes musicaux, en d'autres termes, quels concepts peuvent aider à relier l'univers d'une *mémoire motrice* – dépendante des mouvements du corps

10. Le *modèle du code* et sa généralisation [D. Sperber p. 19-20 citant Tzvetan Todorov (1977)]: la conception *sémiologique* de la communication (Saussure) ou la conception *sémiotique* de Peirce sont une généralisation du modèle du code à toutes les formes de communication.

[...] Selon cette conception, les systèmes de signes gouverneraient non seulement la communication verbale ordinaire, mais aussi l'effet poétique des tropes, la communication gestuelle, les symboles et les rites religieux ainsi que l'interprétation des textes sacrés.

Selon cette conception, toute communication présuppose un système de signes et la tâche du sémioticien est de reconstruire le système.

11. Le *modèle inférentiel*: réfutant l'intérêt de la sémiologie, Sperber rompt avec cette généralisation du modèle: réussite institutionnelle, échec intellectuel et théorique ... l'hypothèse selon laquelle tous les systèmes de signes devraient avoir des propriétés semblables est devenu indéfendable. est défini comme un processus de reconnaissance des intentions du locuteur. Au delà du générativisme qui met en relation la sémantique et la structure de la phrase, il s'agit de prendre en compte l'énoncé (qui comprend le moment, le lieu de l'énonciation, l'identité du locuteur ou ses intentions).

En bref, le processus inférentiel a pour point de départ un ensemble de prémisses et pour aboutissement un ensemble de conclusions qui sont logiquement impliquées ou, au moins justifiées par les prémisses. Un processus de décodage a pour point de départ un signal et pour aboutissement la reconstruction du message associé au signal par le code sous-jacent (Dan Sperber et Wilson 1989: 27).



(rythme)–, à celle d'une image des formes ou *représentations sonores* qui relèvent d'un imaginaire provenant de représentations particulières du monde et des passions de l'âme? (Cf. Bastide 1967).

Pour ce faire, ne faut-il pas revenir concrètement à la réalité (même si elle est complexe), celle qui me semble évidemment fonder la question de l'existence d'une dialectique dans la relation entre les formes musicales produites, qui ne peuvent être envisagées comme des formes pures (Cf. J. Molino, 1975), et leurs conditions de production et de réinterprétation successive?

Il me paraît intéressant d'envisager à la fois la forme mémorisée et son contexte, dans une perspective de développement et dans des situations de production limitées mais comparables d'une culture à l'autre. Cette perspective de recherche ne semble pas déraisonnable et me paraît plus satisfaisante –pour l'étude du sens produit– que le survol globalisant de l'anthropologie musicale des années 1960 à nos jours (par ex. A.-P. Merriam (1967), B. Nettl (1964), G. Rouget (1961-68), B. Lortat Jacob (1987)).

Oralité et cognition des formes poético-musicales incarnées/situées

1. *Modèle théorique proposé pour l'approche de l'oralité des chants*, Hjelmslev, 1943, (1968) *Prolegomènes à une théorie du langage*.

Utiliser plus systématiquement le modèle théorique de Hjelmslev (1968), *Prolegomènes à une théorie du langage*, permettrait de dépasser le fonctionnalisme traditionnel des folkloristes et ethnomusicologues étudiant les chants de la France. Ce modèle dont on connaît la très grande audience en sémiotique (Greimas, Barthes, Eco ...) permet, en l'occurrence, d'unifier les démarches des différentes disciplines collaborant à l'analyse des poésies chantées: linguistique, poétique et musicologie. La délimitation de la *fonction sémiotique* entre *expression et contenu* (de la langue ou de tout objet d'étude) est l'objectif fondamental de cette théorie. Ces deux plans permettent, selon la démonstration de Hjelmslev, –par l'exploitation des concepts de *substance* et de *forme* (qui leur sont attribués)–, d'aboutir à substituer le couple *Langue/parole* par celui de *Schéma/usage*. Il s'agit, d'une part, de formaliser chacun des différents domaines expressifs du chant (langue, rythme (poétique/musical) et intonation) [cf. la publication collective qu'AMD a dirigé sur les *Chants enfantins d'Europe*, à paraître en 1997] et, d'autre part, d'examiner les éléments du contenu de ces mêmes ensembles (formes: tropes, récits, etc.; substance: significations des textes/contexte social), enfin d'établir la *fonction sémiotique* entre ces deux plans.

La fonction sémiotique c'est le processus d'institution du code de significations accompagné de la mise en évidence d'une symbolisation des états émotifs ou affects (voir, par exemple, rôle du tempo, de l'ornementation ...).

(matière) substance	CONTENU	forme substance	EXPRESSION
forme		(matière)	

Mening en danois = *matière* en français et *purport* en anglais) a pu être confondue avec le sens, ce qui a créé quelques confusions = en philo (Leibniz) variété diverse d'efforts ou de tensions qui ne peuvent être pensés comme des phénomènes matériels puisque la matière est au fond leur phénomène, l'apparence qu'elles produisent.

Le commentaire que fait U. Eco à propos de ce modèle et de son application à tous les signes est le suivant:

Il s'agit [...] d'une sémiotique non strictement référentielle (les expressions peuvent naturellement être employées pour se référer aux choses ou aux états du monde, mais elles renvoient, en première instance, aux unités culturelles à savoir aux éléments du contenu élaborés par une culture donnée [...]) (U. Eco, 1992: 12).

Si l'on applique ce modèle, par exemple au rythme, on définit comme matière de l'*expression rythmique* tout continu amorphe (pulsation régulière) auquel un système sémiotique déterminé (le rythme et ses paramètres: durées, intensités, etc.) donne forme en y découpant des éléments pertinents constitués par le contraste entre les unités paramétrées (de poésie, d'intonation) et des paramètres entre eux, et en les produisant ensuite comme *substance* (tropes et monodies); on définit comme *matière du contenu rythmique* (le continuum amorphe), l'univers en tant que champ d'expérience auquel une culture déterminée a donné forme en découpant des éléments pertinents et structurés et en les communiquant ensuite comme substance. [...] Le rapport, établi par une convention quelle qu'elle soit, entre un élément de la forme de l'expression rythmique et un élément de la forme du contenu rythmique est appelé *fonction sémiotique*.

Cette perspective de recherche est bien celle d'une *anthropologie esthétique et sociale*. Ce qui est en rapport étroit avec le corps (par exemple: le rythme) se situe, au niveau expressif, dans ce que les phénoménologues appellent aujourd'hui la Cognition incarnée, tandis que tout ce qui est contenu lié au social serait révélateur d'une Cognition située (humainement et culturellement).

Le programme de cette recherche se définit actuellement comme suit¹²:

2. *Chant et cognition incarnée* ¹³

– **Expression** du langage poético-musical et processus cognitifs: les descriptions à travers le poétique et le musical (l'instrument: la voix; principes de groupement auditif: le musical (métrique, rythme, mélodie); le poétique (tropes et métrique), principes de groupement visuel: le gestuel, l'image associée au texte et au rythme; la description de cette expression contribue à la connaissance des principes d'*autoformation* et du *sensori-moteur*. On peut mettre aussi en évidence des relations fonctionnelles internes à la musique (autoprolifération de segments) et externes, avec les écosystèmes, et observer des éléments se rapportant à l'icongicité (les onomatopées par exemple). Tout ceci concerne la mémoire dite «motrice».

12. Il s'agit du programme qui a été défini par le groupe de recherche *Musilingue* du LACITO-CNRS.

13. Processus qui se rapportent au corps: exemple en linguistique du discours, par exemple, les études sur la structuration de l'espace, montrent que les formes discursives comprennent des mots faisant référence au corps pour désigner l'espace. Ex: *tourner à main droite*, signifie *tourner à droite* et marque le passage d'une cognition incarnée (concrète) à une plus grande abstraction dans la désignation de l'espace. (Cf. les travaux du département Oralité, Cognition au LACITO-CNRS, Paris).

3. Chant et cognition située

Sémantique du chant oral à travers les usages de celui-ci

- Analyse et interprétation des **contenus** textuels (sémantiques, poétiques) et musicaux.
- Relations **expression/contenu** ou étude des modes de production des **fonctions sémiotiques** c'est-à-dire du processus d'institution du code de significations accompagné de la mise en évidence d'une symbolisation des états émotifs ou affects (rôle de l'ornementation ...).
- **Chant et inférence**: Performance: enjeux non formels et non linguistiques et étude des indices manifestant des intentions et des émotions (règles de l'émotion, jeux expressifs comme les surprises, les arrêts, les erreurs) contribuent à l'élaboration d'un style musical local; enjeux linguistiques: techniques d'accroches encourageant la participation du public (cf. fonction *conative* chez R. Jakobson et *Tension* selon Jean Dubois); Mémoire: étendue des connaissances partagées, rôle des archives sonores et des publications de cassettes: musique et chants comme déclencheurs pour quelle mémoire? Perception des chants: à quelles conceptions renvoient les commentaires locaux sur le sens des textes de chants tels qu'on les comprend aujourd'hui ; Tradition: activisme ou créations actuelles de traditions fondées sur une mémoire rationalisée.

4. Morphogénèse du sens et évolution des formes

Pour l'étude de la relation dialectique entre la Musique et la Langue, étude que j'ai appelé *Musilinguistique*¹⁴, je propose plusieurs thèmes de recherche:

Celui de la «fonction poétique» qui s'analyse en terme de surcharge sémantique, de la musicale que l'on comprend en terme d'amplification ou d'évidement structuraux;

Celui de la prolifération de mêmes textes et de monodies comparables, manifestant l'auto-reproduction de syntagmes rythmés et/ou intonnés;

Celui des processus de stabilisation rythmique, isolés par *types*, qui sont reliés (selon certaines modalités) à des *prototypes* fondés sur quelques syntagmes rythmés (à découvrir) de la langue;

Enfin, celui du rôle du *son* sur le *sens*. Il s'agit d'un aspect de cette investigation qui nécessite une recherche sur la dépendance situationnelle et sur les mises en contextes actuelles des formes de poésies chantées que l'on observe.

Opérations de recherche en cours

Ainsi, quatre grandes opérations ont pu être définies: 1/ l'étude comparée du statut d'*oralité* (rapports oral/écrit: l'oralité de l'écrit, la part de l'écrit dans l'oral) et du rôle des structures poético-musicales dans l'espace concret de la production chantée durant 20 ans en Bretagne;

14. Apparition de ce terme dans le volume I de l'ouvrage collectif «Chants enfantins d'Europe», Paris L'Harmattan, 1997.

2/ le *même* et le *différent*: comparaison de mêmes *versions* d'un chant dans des situations différentes. 3/ les processus de *réappropriation* des récits chantés et le rôle des associations de *collectage* dans le filtrage des comportements et les *stratégies* d'*élaboration* de nouveaux *styles* musicaux devant servir l'*identité* culturelle. 4. La description des diverses perceptions d'un même *invariant qui sera*, en définitive, l'examen final des trois premières opérations.

Commentaire

L'étude de la musique nous renvoie, par conséquent, aux principaux domaines de l'expérience humaine mais cela ne veut pas dire qu'il faille tous les prendre en considération à la fois. Les choix sont, en effet, dictés par l'observation de la réalité chantée, elle-même. Il importe alors de reconnaître la nature sémantique des chants dans chacun des rites où ils ont été observés, d'en montrer les propriétés afin d'apprécier le sens et l'intensité produite à la fois par le texte, la musique et la gestuelle, voir aussi l'efficacité de certains paramètres dans un contexte donné. En définitive, c'est la situation culturelle de la musique des chants qui est visée, elle nécessite d'une part, la distinction des faits de langue et de musique et, d'autre part, l'évaluation des types de relations que ces véhicules /élaborateurs de pensées et d'affects, entretiennent entre eux (A.-M. Despringre, 1993: 131).

L'observation de la récurrence des pièces musicales et de leurs correspondances avec d'autres ensembles symboliques (rites, textes des chants...), la hiérarchisation des différents ensembles musicaux et rituels ainsi constitués, en des moments et en des lieux communs, c'est ce qui permet de mieux comprendre les différentes motivations en présence (Despringre, 1993).

On peut regrouper ces grandes relations forme/contextes selon quelques grands paradigmes:

1. musique et éléments de l'appartenance sociale;
2. rôle des institutions (municipalités et associations musicales);
3. musique et représentations collective des angoisses.

Les formes musicales qui sont présentées en séries sont alors mises en relation avec ces différents axes. En Flandre, par exemple, elles laissent apparaître le fait suivant:

Dominés linguistiquement par la culture française en France et néerlandaise en Belgique, les flamands semblent se référer à des modèles musicaux provenant plutôt de leur environnement culturel immédiat. Ils laissent ainsi place aux emprunts linguistiques et prosodiques, respectivement du français ou du néerlandais et les intègrent aux textes en flamand (cf. Despringre, Musilinguistique des chants de la Saint-Martin, Chants enfants d'Europe: rites calendaires et systèmes poético-musicaux, L'Harmattan, sous presse). Ces emprunts paraissent moins fréquents dans le sens inverse, c'est-à-dire du flamand au français, par ailleurs, la création de nouveaux textes autochtones en français devient fréquente au XXe siècle. Il a été possible aussi d'établir le référent –généralement partagé–, des systèmes de hauteur de sons ainsi que celui du rythme qui est en cours. Enfin, des monodies semblables sont utilisées, comme partout ailleurs, pour servir des rites différents, qu'ils soient profanes ou sacrés. Il s'agit là d'un élément déterminant pour la compréhension des styles cognitifs.

Ainsi, quels que soient les terrains examinés, ce qui semble important paraît être la subsistance d'une transmission orale mémorisée malgré certains passages à l'écriture. Ceci implique qu'un nombre structuré et limité de systèmes musicaux peut encore faire office de référent mémorisé; la limitation de la quantité de formes collectées en Flandre réduit les possibilités de comparaison. Elles appellent, néanmoins, à conduire d'autres enquêtes, que j'effectue actuellement en Bretagne, dans l'espoir d'obtenir une information plus complète qui me permettrait de mieux observer les procédés d'adaptation et de recréation des poésies chantées de tradition orale.

Dans cette quête du sens, il semble que le modèle de l'inférence, utilisé en linguistique (Cf. travaux sur la sociologie du quotidien) puisse en outre être utilisé —également en musique— dans la perspective suivante:

A partir de discours sur la musique (oraux au cours de veillées ou de bals, écrits, dans des revues ou des ouvrages militants), on peut recueillir tout un métalangage sur la musique, ou encore les conceptions ou les théories locales lorsqu'elles existent (ethnothéories). De la sorte, il est possible d'inférer certains choix, certaines intentions. Remarquons tout de même que, comme nous l'avons vu avec la Flandre, la perspective sémiotique, tout d'abord adoptée, comprenait déjà certains aspects de cette quête des conceptions locales dont la caractéristique est qu'elles n'explicitent pas le monde musical ni les conceptions particulières des formes produites.

Si l'auditoire d'un chant infère les intentions du chanteur-communicateur à partir d'indices qui ne sont pas que linguistiques (surprises, arrêts, erreurs, etc.), cela ne constitue pas uniquement un jeu d'intentions, c'est aussi une recherche souvent passionnée d'impressions auditives, de situations émotionnelles revécues pour le plaisir. L'étude des moyens phatiques d'«accroches» du public, de techniques permettant d'obtenir une réponse sous différentes formes comme par exemple: provoquer la reprise d'un chant, un ban ou un applaudissement, émettre des murmures d'approbation et de contentement etc., tout ceci suppose la combinaison à la fois de processus codés et inférentiels.

Il est certain que, pour la musique, on doit aller au delà du sens (qu'il soit conceptuel ou interne et propre à la musique elle-même). Peut-on voir en quoi retrouver les intentions des musiciens explique l'état de certaines formes, voir aussi quelles sont les conditions d'énonciation poético-musicale et leur stabilité culturelle? Enfin, comment les catégories émotionnelles peuvent être reliées aux organisations formelles et au style adoptés?

Pour ce faire, il faudrait reconsidérer les enquêtes en fonction de ces nouveaux concepts qui, comme je le précisais au début, permettrait de définir la dimension institutionnelle de la signification. La représentation des formes musicales et leurs références ont-elle aussi un caractère institutionnel? Peut-on voir enfin quelle consistance matérielle est donnée par l'esthétique musicale aux formes symboliques.

Cette manière d'envisager la musique à partir de son audition, de ses conditions de production, de la prise en compte de ses multiples interprétations, contribue généralement à l'élargissement des points de vue sur la musique. C'est une démarche qui relativise notre «vision» de la musique des autres. Elle peut permettre d'échapper à l'ethnocentrisme littéraire ou musical inhérent à notre tradition occidentale, elle aide aussi à acquérir la distance

nécessaire à une relativisation des savoirs et à se frotter aux éléments d'un réel qui ne se présente jamais sans une certaine épaisseur sémantique et émotionnelle.

En guise de conclusion

Les liens qui avaient pu être établis entre la Musicologie (Jacques Chailley) et l'Ethnomusicologie par Béla Bartók, Constantin Brăiloiu, Paul Collaer, et bien d'autres, pourraient bien trouver dans cette recherche une nouvelle dimension par les ponts qu'elle établit avec d'autres disciplines, autour d'un objet commun, le chant. Cette confrontation interdisciplinaire favorise en effet la discussion autour de questions épistémologiques intéressant notre science anthropologique.

L'interprétation des poésies chantées, comme on vient de le montrer, ne devrait être abordée qu'en envisageant les possibles connexions entre les résultats de l'analyse musicale (que l'on développe à partir de méthodes linguistiques, d'une *Musilinguistique*) et ceux d'une *anthropologie de la cognition* qui ne se fonde pas nécessairement sur une psychologie cognitive.

Bibliographie

- ADAMS, S.-M., «Contraintes psychologiques sur les dimensions porteuses de formes», S.-M. Adams et I. Deliege (éd.), *La musique et les sciences cognitives*, Pierre Mardaga, (Liège, Bruxelles, 1989a), pp. 257-84.
- ADAMS S.-M. et DELIEGE, I., *La musique et les sciences cognitives*, Actes du «Symposium sur la Musique et les Sciences cognitives», 14-18 Mars 1988, Centre National d'Art et de Culture *Georges Pompidou*, Pierre Mardaga (Psychologie et Sciences Humaines), (Paris, Liège-Bruxelles, 1989b).
- ALVAREZ-PEREYRE, F., «Ethnolinguistique et sémiologie, pour une ethnosémiologie», *Théories en ethnolinguistique*, SÉLAF (éd.), (Paris, 1981a).
- *Ethnolinguistique. Contributions théoriques et méthodologiques*. Paris, SÉLAF (Eurasie), 1981b.
- ALVAREZ-PEREYRE, F. et AROM, Simha, «The Holistic approach to Ethnomusicological Studies», *The world of music*, XXVIII/2, (1986), pp. 3-11.
- ARLEO, A., et FLAMENT, Bernard, *Approche rythmique et mélodique de la séquence finale dans sept comptines françaises à la lumière d'une analyse minigographique*. Centre d'Étude Métrique, Université de Nantes, 1990.
- AROM, S., «Rythme: Caractéristiques fondamentales. Périodicité», *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, 2, SELAF, (Paris, 1985), pp. 407-414.
- «Ethnomusicologie», *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, (P. B. e. M. Izard éd.), PUF, (Paris, 1991), pp. 248-251.
- «'A la recherche du temps perdu': rythme et métrique en musique», D. J.-J. Wunenburger (éd.), *Les rythmes, Lectures et théories*, L'Harmattan (Centre culturel international de Cerisy), (Paris, 1992), pp. 195-207.

- 1995, «Modélisation et modèle dans les musique de tradition orale», *Analyse musicale*, 1 trim., (1995), 1991: 67/78.
- BASTIDE, R., *Les Amériques noires*. Paris, Payot, 1967.
- BENVENISTE, E., «Problèmes de linguistique générale», *Tendances récentes en linguistique générale (1954) et Coup d'œil sur le développement de la linguistique*, Gallimard, (Paris, 1966).
- *L'appareil formel de l'énonciation. Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1974.
- BERGSON, H., *Matière et mémoire*. Paris, PUF, 1982.
- BLACKING, J., «L'homme producteur de musique 1», *Musique en jeu*, 28, (1977a), pp. 54-67.
- «L'homme producteur de musique 2», *Musique en jeu*, 29, (1977b), pp. 108-116.
- BONVINI, E., «L'ethnolinguistique, entre la pluridisciplinarité et l'unidisciplinarité», *Linguistique/V*, 17-1, (1981), pp. 130-141.
- BRAILOIU, C., *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève, G. Rouget (éd.), Minkoff Reprint, 1973, 416 p.
- BRUNER, J., *Car la culture donne forme à l'esprit, de la révolution culturelle à la psychologie cognitive*, traduit par Yves Bonin. Paris, Eshel, 1991.
- CAILLAT, F., «Pour ne pas être sans objet, l'ethnomusicologie doit-elle les penser tous?», *Musique en jeu*, n° 28, (1977), pp. 4 à 25.
- CHAILLEY, J., *La musique et le signe*. Paris.
- CLARKE, E., «Considérations sur le langage et la musique», M.-A. e. I. Deliège (éd.), *La musique et les sciences cognitives*, Pierre Mardaga, (Liège-Bruxelles, 1989), pp. 23-44.
- COIRAULT, P., *Notre chanson folklorique*. Paris, Picard, 1942.
- *Formation et transformations de nos chansons folkloriques*, 4 vol. Paris, Editions du Scarabée, 1955.
- COLLAER, P., *La musique populaire traditionnelle en Belgique*, 2e série, XIV. Bruxelles, 1974.
- CORNULIER, B. de, «Métrique, essai d'introduction synthétique», *Encyclopaedia Universalis*, (1989), pp. 229-232.
- DASEN, P., *Schlusswort. Les Sciences cognitives. Do they shake hands in the middle?*, P. Dasen et Jürg Wassmann (éd.), «Les savoirs quotidiens», 11 Kolloquium (1990) der Schweizerische Akademie der Geistes-und Sozialwissenschaften, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, (Fribourg, 1993), pp. 331-349.
- DEFRANCE, Y., *Musiques traditionnelles de Bretagne, 1. Sonnoix et sonerien*, XXXV. Morlaix, Skol Vreizh, 1996.
- DESPRINGRE, A.-M., «Vie musicale d'un groupe de villages du Haut-Jura de 1900 à 1940», *Musique et danse*, 3, La Tradition Franc-Comtoise, Wettolsheim, Mars et Mercure, (1979), pp. 6-46.
- *Chants de fête des villes et villages du Westhoek français: étude des rites et de la musique de 1975 à 1981*, vol. 1, *Ethnologie de la musique*, vol. 2, «Corpus de 190 chants et analyses musicales», (1985), 600 p. Sous la direction de Georges Balandier. EHESS-Paris V. Mention très bien à l'unanimité avec les félicitations du Jury.
- *Chansons populaires Comtoises*, tome III, J. Garneret et C. Culot, «Folklore Comtois», (Besançon, 1985), pp. 730-34, 929-974.

- «Langues des chants de fêtes des villes et villages du Westhoek français», *Cahiers du LACITO, revue d'ethnolinguistique*, LACITO-CNRS, (Paris, 1986), pp. 155-76.
 - «Approche anthropologique des chants», *Vibrations, Musiques, Médias, Sociétés*, 4, Privat, (Toulouse, Février 1987), pp. 247-57.
 - *De l'ethnographie musicale à l'ethnomusicologie: du rite des chants à leur musique, problèmes d'analyse en Flandre et en Bretagne*, «Actes du Colloque organisé par le C.R.B.C. (UBO)», vol. 1, Mission du Patrimoine Ethnologique et Université de Bretagne Occidentale, (Brest, 1989), pp. 89-100.
 - «Démarche, concepts et méthodes pour l'étude des relations Musique/ Langue examinées dans les poésies chantées de tradition orale», *Cahiers du LACITO*, V, Peteres, (Paris, 1990), pp. 165-202.
 - *Reuzelied. Variations sur un chant de géants* (§ 2.1., 4.2., 5.2., 1ère partie); *A la cour du Palais. Variations sur la flamande* (§ 1.4. -1.5., 2ème Partie), in Despringre (dir. collection), «Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne», Champion, (Paris, 1991), pp. 57-62, 101-114, 123-144; 187-229, (Coll. «Musilingue», 1).
 - *A Methodical Approach to the study of Songs from the French Provinces: Concepts and Methods for the Analysis of these Symbolic Forms*, «Selected articles of the VIIIth European Seminar in Ethnomusicology», Berlin, Octobre 1990 (Intercultural Music Studies), (1992a), pp. 201-218.
 - *Puzzle musical*, «Conter et chanter en pays de Redon», ouvrage collectif, dir. scientifique P. Laburthe, L'harmattan, (Paris, 1992b), pp. 71-89.
 - *Chants édifiants pour l'éducation religieuse des enfants de France: systèmes et variations de Flandre*, «Actes du Colloque de l'European Seminar in Ethnomusicogy (ESEM) à Valence (Espagne)», (1992c), pp. 25-36.
 - *Fête en Flandre: rites et chants populaires du Westhoek français*, 1975-81. Paris, Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, 1993a.
 - *Confusion des genres dans le folklore musical et l'ethnomusicologie récente de la France*, A.-M. Chigiana (éd.), «Actes du Séminaire Européen d'Ethnomusicologie», Sienna, 1989, (Sienna, 1993b), pp. 29-41.
- Sous presse, *Approche interdisciplinaire des formes chantées, Musique, ethno-poétique, ethnolinguistique*, collab. J. Fribourg, P. Panayi, «European Studies in Ethnomusicology», VI, (Roma, J. and Crowe, P.-R éd.), Barcelone, ESEM: Proceedings of the IXth Seminar at Barcelona (Calella).
- *Professionalisation of traditional musicians from the French regions and instrumental reconstruction of vocal music*, selected articles of the «XIth European Seminar in Ethnomusicology», ESEM electronic-editions, (Oxford, September 1994).
- DUBOIS, J., «Énoncé et énonciation», *Langage*, XIII, (1969), pp. 100-122.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1973.
- ECCO, U., *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher. Paris, Grasset et Fasquelle, 1992.
- GILSON, E., *Introduction aux arts du beau*. Paris, Vrin, 1963.

- GREIMAS, A.-J. et COURTES, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 vol. Paris, Hachette, 1979 et 1986.
- GRICE, H.-P., *Studies in the way of words*. Cambridge, Cambridge-Mass: Harvard University Press, 1989.
- HAUDRICOURT, A.-G., «Linguistique et ethnologie», J. Poirier (éd.), *Ethnologie générale*, Gallimar, (Paris, 1968), pp. 288-316.
- HEGEL, G.W.F., *Comparaison entre la musique et les arts plastiques, entre la musique et la poésie*. Paris, Flammarion (Esthétique 3), 1979 (rééd.).
- HJELMSLEV, L., *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris, Minuit (Mémoire 7), 1971 (1943), [Indiana University Publications in Anthropology, Bloomington, 1953].
- HOUIS, M., *Langage et culture, Ethnologie générale*. Paris, Puf éd., 1968, pp. 1.394-1.431.
- MERRIAM, A.-P., *The Anthropology of Music*. Evanston, North Western University Press, 1967.
- NATTIEZ, J.-J., «Compte-rendu critique de Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale», S. Arom, *Analyse Musicale*, 2^o trim., (1991).
- JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, R. Nicolas (éd.), traduit par Nicolas Ruwet. Paris, Minuit (Arguments), 1963.
- «Musicologie et linguistique», *Question de poétique*, Seuil, (Paris, 1973a), pp. 102-104.
- *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973b.
- JOUSSE, M., «Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs», *Archives de philosophie*, II/4, [Beauchesne], (Paris, 1924).
- LEVY-STRAUSS, L., *Anthropologie structurale*, 2 vol. Paris, Plon, 1968 et 1973.
- LIST, G., «Ethnomusicology: A Discipline Defined», *Ethnomusicology*, (January, 1979), pp. 1-4.
- LORTAT-JACOB, B., *Improvisation, le modèle et ses réalisations*, «L'improvisation dans les musiques de tradition orale», SELAF, (Paris, 1987), pp. 45-59.
- «Compte-rendu critique de Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale», S. Arom, *Analyse Musicale*, 2^o trim., (1991).
- MOLINO, J., *Fait musical et sémiologie de la musique*, «Musique en Jeu», 17, (1974), pp. 37-62.
- *Analyser*, «Analyse musicale», 16, (1989), pp. 11-13.
- MOLINO, J., GARDES-TAMINE, Joelle, *Introduction à la poétique*, 2 vol. Paris, PUF, 1991.
- MORRIS, C., *Foundations of the theory of signs dans Neurath, Carnap et Morris*, C. E. et Morris (éd.), University of Chicago Press (International Encyclopaedia of Unified Science), (Chicago, 1938), pp. 136-47.
- NATTIEZ, J.-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union générale d'édition, 1976, pp. 10-18.
- *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Bourgois, 1987.
- NETTL, B., *Theory and Method in Ethnomusicology*. Londres, The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan, Ltd, 1964.
- PANAYI-TULLIEZ, P., «La poésie orale chypriote et le style formulaire», *Cahiers de littérature orale*, 28, (1990), pp. 75-95.
- «Accent linguistique et accent poétique (d'après des exemples de poésie orale chypriote)», *Cahiers du LACITO*, 6, (Paris, 1991), pp. 93-114.

- PEIRCE, C.-S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 2. W. Hartshorne, C.P., W. Burks (éd.), Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1960, pp. 228.
- PERALDI, F., «La sémiotique de C.-S. PEIRCE», *Langages*, 58, (Paris, 1980).
- PIKE, K.-L., *Language in Relation to a Unified Theory of the structure of Human Behaviour*. La Haye, 1971.
- REISS, T., «Peirce, Frege, la vérité, le tiers inclus et le champ pratique», *Langages*, 58, (Paris, 1980).
- RIVIERE, H., «L'irrégularité rythmique dans la musique traditionnelle bretonne», *Cahiers du LACITO*, 6, (Paris, 1991), pp. 79-92.
- ROUGET, G., «Un chromatisme africain», *L'Homme*, I-3, (Paris, 1961), pp. 33-46.
— «L'enquête d'ethnomusicologie», *Ethnologie générale*, La Pléiade, (Paris, 1968), pp. 333-348.
- RUWET, N., *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil, 1972.
— «Roman Jakobson. Linguistique et poétique, vingt-cinq ans après», M.D. (éd.), *Le souci des apparences*, 1, (Bruxelles, 1989), pp. 11-30.
- SAPIR, E., *Antropologie, Culture et Langue*. Paris, Editions de Minuit, 1967.
- SCUBLA, L., «Sciences cognitives, matérialisme et anthropologie», C. Imbert (éd.), *Introduction aux Sciences cognitives*, Gallimard, Folio, Essais, (Paris, 1992), pp. 421-446.
- SPERBER, D. et WILSON, Deirdre, *La pertinence, communication et cognition*. Paris, éd. de Minuit, 1989.
- THOMAS, J.-M. C., 1985, *Linguistique, ethnologie, ethnolinguistique (la pratique de l'anthropologie aujourd'hui)*, «Actes du Colloque International du CNRS organisé par l'AFA» (Sèvres, 19-21 nov. 1981), [NSP 17], SELAF, (Paris, 1985).
- TIERSOT, J., *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris, Plon, 1889, rééd. Minkoff-Reprint, 1978.
- TODOROV, T., *Théories du symbole*. Paris, Seuil, 1977.