



© Estelle Amy de la Bretèque

Pour les Yézidis d'Arménie, la musique est nécessairement joyeuse, sinon, ce n'est pas de la musique.

(*kilamê ser mirya*), paroles sur les héros (*kilamê ser mêmânê*), paroles sur l'exil (*kilamê ser xerî-bîê*). Selon les circonstances, les «paroles sur» oscillent entre la lamentation, l'épopée et l'évocation de souvenirs nostalgiques, mais elles restent avant tout des «paroles».

En somme, résume Estelle Amy de la Bretèque, là où une oreille occidentale entendrait de la «musique», tantôt joyeuse, tantôt triste, l'oreille yézidie entend soit du chant (nécessairement gai), soit un récit mélodisé (au thème toujours empreint de mélancolie). Les instruments participent de cette dichotomie, avec le hautbois *zurna* qui «chante» dans les mariages tandis que le hautbois *duduk* «dit des paroles sur» dans les enterrements et en accompagnement des récits épiques. Sa sonorité douce et profonde renfermerait même, pour les Yézidis les plus poètes, l'ensemble des «paroles sur» qui pourront un jour être énoncées.

La présence ou l'absence de pulsation est un critère distinctif dans d'autres cultures sonores. Ainsi dans la forêt centrafricaine, les Pygmées Aka utilisent des formes complexes de «yodel» pour communiquer durant la chasse. Toutefois, explique l'ethnomusicologue Simha Arom, ils n'y voient de la musique que lorsqu'une pulsation régulière sous-tend la polyphonie. Gilbert Rouget souligne pour sa part que le yodel est un comportement vocal perceptuellement saillant auquel les Pygmées attribuent une capacité particulière à communiquer avec les esprits environnants. Que cette communication prenne la forme d'une «musique» pulsée (au village) ou de cris dans la forêt (domaine par excellence des esprits) serait peut-être une question secondaire qui n'affecte pas fondamentalement la charge affective et symbolique dont ils investissent ce type de voix.

Ailleurs, les productions sonores sont indissociables du contexte et de la finalité de

leur performance: on trouve ainsi des techniques sonores de guérison parmi d'autres pratiques thérapeutiques, des jeux sonores parmi d'autres activités ludiques, des invocations chantées parmi d'autres actions rituelles... Aucun concept vernaculaire ne regroupe ces activités au prétexte que toutes seraient «sonores» ou «musicales». Au contraire même, le maintien de certaines démarcations a parfois son importance.

Ainsi, dans une grande partie du monde musulman, les appels à la prière et les récita-tions du Coran ne sont pas des «chants», même s'ils peuvent faire l'objet d'un travail vocal approfondi et qu'ils sont couramment commentés en termes esthétiques. Ils échappent dès lors par définition aux suspicions et interdits qui entourent la musique selon certaines interprétations du texte sacré. L'ambiguïté est plus grande pour les pratiques dévotionnelles et curatives de la sphère «soufie», et notamment dans les confréries des derviches, des gnaouas... Elles sont tantôt admises par les autorités ecclésiastiques parmi les pratiques religieuses acceptables, tantôt réprouvées en raison du risque de perversion et d'enchantements fallacieux que la musique pourrait occasionner.

LE POUVOIR SOCIAL DE LA MUSIQUE

Partis étudier des pratiques «musicales», les ethnomusicologues reviennent ainsi souvent avec la conclusion que, décidément, celles-ci sont difficilement dissociables des interactions sociales qui leur donnent naissance. Plusieurs travaux ont d'ailleurs montré que l'anthropologie pouvait fort bien se passer du concept de «musique» pour interpréter la façon dont diverses sociétés construisent et interprètent leurs mondes sonores. Faut-il alors considérer cette notion comme un simple concept vernaculaire? Une catégorie que certaines sociétés font exister, mais qui n'aurait rien d'universel?

L'intuition qui prévaut, en neurosciences et dans une grande partie des sciences humaines est bien différente. La musique serait une faculté humaine partagée, au même titre que le langage par exemple. Mais alors, quels en sont les traits déterminants?

L'ethnomusicologie n'a eu de cesse de montrer que partout dans le monde, des «sons humainement organisés» pouvaient susciter de puissantes émotions, servir d'étendards identitaires, participer de la coordination d'un groupe, raviver des mémoires enfouies. Les neurosciences ont permis dans certains cas de préciser les mécanismes cérébraux impliqués.

Cependant, bien souvent, ces mécanismes ne concernent pas en propre la musique. On a montré par exemple que le «circuit de la

>

récompense» était impliqué dans le plaisir et les émotions qu'un mélomane peut ressentir. Dans les faits, ce circuit s'active plus souvent quand des besoins «primaires» (nourriture, sexualité...) sont satisfaits. La musique ne fait que «recruter» les structures cérébrales correspondantes, et s'il s'agit de les cibler artificiellement les substances psychotropes sont bien plus efficaces! La musique a-t-elle alors une façon particulière d'agir sur nous?

La question se pose en fait pour toutes les fonctions auxquelles on la lie habituellement. Il ne fait aucun doute que la musique peut structurer des identités collectives et induire de puissants sentiments d'appartenance, mais on pourrait en dire autant d'une compétition sportive. On a montré à diverses reprises que la musique pouvait avoir des effets bénéfiques contre des maladies neurodégénératives.

Toutefois, en 2015, l'équipe de Séverine Samson, de l'université Charles-de-Gaulle, à Lille, a montré que cette efficacité n'est guère supérieure à celle d'ateliers de cuisine menés dans les mêmes conditions. L'amélioration de l'état des patients pourrait être due aux effets socialisants de ces activités, ces dernières mobilisant souvenirs et sensorialités, plus qu'à une efficacité de la musique en tant que telle. Une longue histoire nous pousse à attribuer aux sons des effets plus ou moins magiques, un biais culturel qui reste observable dans la façon dont nous surinterprétons couramment certains résultats expérimentaux.

VARIATIONS SUR UN MÊME THÈME

Mais est-ce vraiment un biais culturel? À défaut de penser universellement une «musique», les sociétés humaines isolent toutes certaines pratiques sonores au prétexte que celles-ci auraient des effets transformateurs particuliers et remarquables. Ils vont de l'«enchantement» des sens à la magie occulte en bonne et due forme, en passant par toutes les variantes des «ravissements» et «extases» esthétiques.

Les pratiques elles-mêmes diffèrent, mais lorsque des humains investissent ainsi les sons de la capacité de modifier leur monde, ils mobilisent peut-être une même faculté d'écoute. Les théories qui accompagnent ces pratiques «chargées» les font découler de révélation surnaturelles, affirment leur capacité à dialoguer avec des esprits, ou à exploiter un ordre du monde autrement caché.

Comme le remarque l'ethnomusicologue Bernd Brabec de Mori, de l'université de Graz, en Autriche, la propension à lier ainsi certains sons à des conjectures plus ou moins métaphysiques apparaît avec une régularité remarquable dans les sociétés du présent. Elle pourrait aussi être très ancienne.

En effet, si l'on envisage la musique comme une capacité liée à l'espèce, on peut se demander pour quelle raison elle existerait dans toutes les sociétés humaines, alors qu'elle semble si discrète dans le reste du monde animal. Dans une logique évolutionniste, plusieurs hypothèses ont été avancées pour répondre à cette question. La musique pourrait être apparue comme un «protolangage», une forme première d'expression qui se serait affinée ensuite pour aboutir à la communication verbale telle que nous la connaissons. Ou bien, à l'inverse, elle serait peut-être un «produit dérivé» de nos compétences linguistiques: une façon plaisante et détournée de les mobiliser (pour cibler par exemple le circuit des récompenses dopaminergiques), mais sans autre avantage adaptatif.

Une autre théorie part du constat que dans le monde présent, la musique est fréquemment une activité collective et qu'elle entraîne les participants dans une coordination motrice (la danse) ou émotionnelle (l'empathie). Cette forme de coopération aurait pu favoriser l'émergence dans les groupes protohumains de formes d'action collective inédites chez les autres espèces. Certes distinctes, ces hypothèses ont en commun de considérer que la musique serait apparue en lien avec les nécessités de la communication intraspécifique.

Une autre piste propose d'explorer les liens de la musique avec l'émergence d'une pensée métaphysique. De celle-ci découle en effet la nécessité de communiquer non plus avec les seuls humains, mais aussi avec d'autres ordres de réalité et d'autres êtres animés ou animables (animaux non humains, forces naturelles, divinités, ancêtres...). Pour qualifier notre faculté de musique, il faudrait alors s'intéresser moins aux sons eux-mêmes qu'à cette étrange façon de les écouter en y décelant des choses et des êtres qui échappent à nos habitudes familières.

Pour entendre de la musique, résume le philosophe britannique Roger Scruton, «il faut être capable d'entendre un ordre qui ne nous informe pas sur le monde physique, qui se tient à l'écart de l'enchaînement habituel des causes et des effets, et qui est irréductible aux réalités qui lui ont donné physiquement naissance».

Alors que nous passons le plus clair de notre temps à remonter des sons vers leurs causes physiques (une porte claque, la pluie tombe sur le toit, un merle chante dans

**LA PROPENSION
À LIER CERTAINS
SONS À DES
CONJECTURES
MÉTAPHYSIQUES
APPARAÎT
DANS TOUTES
LES SOCIÉTÉS**