

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2013)
Heft: 122

Artikel: Ce que musiquer veut dire : l'Occident musical et la quête d'un paradigme ethnophilosophique
Autor: Siciliano, Giancarlo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927485>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ce que *musiquer* veut dire

L'Occident musical et la quête d'un paradigme ethnophilosophique

Giancarlo Siciliano



Thelonious Monk «musiquant» en bonne compagnie, en préparation à un concert au Town Hall de New York (1959). Photo : W. Eugene Smith

En évoquant son intérêt pour l'Afrique « noire » lors d'une enquête sur les *postcolonialismes*, l'anthropologue Jean-Loup Amselle souligne l'importance de son initiation à « Duke Ellington, Charlie Parker, Thelonious Monk, Miles Davis, John

Coltrane et bien d'autres jusqu'à aborder les rivages du free jazz »¹ – expérience qui n'a évidemment pas été sans incidence sur l'élaboration d'une « ethnophilosophie » où l'Afrique, l'Asie, l'Amérique du centre au sud se rassembleraient autour d'un

paradigme tricontinental dont les musiques afro-américaines seraient une instance spécifique et même, au dire de Christopher Small, « la musique majeure de l'Occident au vingtième siècle »², dotée d'une « plus grande signification que celle de ces restes de la grande tradition classique que l'on peut écouter aujourd'hui dans les salles de concert et d'opéra du monde industriel en Orient autant qu'en Occident »³.

Or, si les éloges de l'auteur de *Music of the Common Tongue* appellent quelque nuance, ils ont néanmoins le mérite d'avoir attiré l'attention sur un phénomène situé à la fois en Occident et en dehors de celui-ci, c'est-à-dire là où le jazz investit « l'autre côté de nulle part », pour reprendre l'expression de Daniel Fischlin et Ajay Heble⁴, à titre de *Grand Autre* de la musique occidentale — pour reprendre, cette fois-ci, la formule d'inspiration psychanalytique chère à Giorgio Rimondi⁵. De telles affirmations mobilisent, en effet, la vieille question du dehors/dedans ici posée en suivant des voies jusqu'à présent peu explorées — sauf par les plus indisciplinés des champs de recherche, placés sous l'égide des *African-American Studies*, *Pop Music Studies*, *Post-Colonial Studies*, *Cultural Studies* parmi d'autres *Counter-Disciplinary Studies* en émergence et dont l'attention portée aux musiques afro-américaines figure incontestablement parmi leurs priorités.

MUSIQUER : MUSICKING, MUSICING, PLAYING

Penser ce qu'à l'intérieur de ces musiques porte le nom de *jazz* n'est possible qu'à condition de s'interroger, plus généralement, sur les pratiques participatives qu'englobe le terme de *musiquer*, c'est-à-dire l'activité valorisée par les afro-américains chez qui « le milieu familial [...] et la vie quotidienne sont les principaux émetteurs de musique »⁶. Quel est donc le sens de *musiquer* et en quoi cette invention lexicale peut-elle se démarquer des expressions aussi courantes que *faire de la musique* et *jouer du jazz* ? Malgré sa visibilité réduite dans la plupart des publications musicologiques occidentales⁷, ce terme a déjà laissé sédimenter autant d'antécédents historiques que de variantes linguistiques — comme l'atteste le travail de nombreux auteurs d'orientation ethnomusicologique : Gilbert Rouget emploie systématiquement les termes de « musiquer » et de « musiquant »⁸. En parallèle, et en traduction anglaise, Christopher Small — que nous venons de citer — emploie le terme de « musicking »⁹ ; David Elliott opère le même choix lexical avec une variante orthographique — « musicing », sans la lettre « k »¹⁰ et l'intègre, avant la publication du livre de Christopher Small, parmi les concepts les plus déterminants au cœur d'une philosophie pragmatique de l'éducation où la musique est conçue comme une pensée-en-acte (*thinking-in-action*). Un autre exemple qui mérite d'être relevé est celui de Bruno Nettl qui adopte cette notion dans la nouvelle édition de son manuel d'ethnomusicologie¹¹. Mais peu nombreux sont les termes qui, à notre connaissance, nous paraissent aptes à valoriser cette dimension essentielle qui fait du jazz non seulement *une* musique distincte des autres mais une modalité spécifique du *comment en faire* en y parti-

cipant dans un *ici-et-maintenant*, à savoir cet ensemble d'actions et de conduites qu'on ne peut situer qu'en-deçà et au-delà d'une *instance scripturale prescriptive*. Cette activité — que nous venons d'appeler plus précisément *musiquer* — n'est possible qu'à condition de surmonter les divisions de travail qui se sont imposées dans d'autres musiques à certaines conjonctures historiques particulières. Dans la mesure où le jazz rassemble les tâches supposées distinctes de l'interprétation, de la composition et de l'improvisation, il incarne un idiome musical par le déploiement et l'étirement d'un moment de très haute intensité cognitive émotive, collaborative et participative qui, d'après l'expérience de Keith Jarrett, mobilise tout le système nerveux dans une temporalité hors-calcul¹². Un tel moment peut aussi être à la hauteur de ce que, dans un autre contexte, Jean-François Lyotard a pu mémorablement décrire comme « enfance de la rencontre »¹³ ou encore comme « respect pour l'événement »¹⁴ ; à la hauteur aussi de cette dimension collective soulignée par de nombreux musiciens. Ainsi, le batteur Max Roach a-t-il pu expliquer, lors d'un entretien accordé à l'ethnomusicologue Paul Berliner :

Lorsque l'on joue un morceau, tout le monde a l'occasion d'en parler, de porter un commentaire à travers l'exécution. C'est un processus démocratique par opposition à la plupart des musiques classiques européennes où les deux personnes les plus importantes sont le compositeur et le chef d'orchestre. Ils sont comme le roi et la reine. En un sens, le chef d'orchestre est aussi l'officier militaire qui veille à ce que l'on s'en tienne à la volonté des maîtres — c'est-à-dire les compositeurs. En tant que musicien interprète, votre travail pourrait dépendre de la façon dont vous êtes en conformité avec l'interprétation de la part du chef d'orchestre et de l'intention du compositeur alors que dans le jazz, tout le monde a l'occasion de créer collectivement quelque chose de beau en fonction de la personnalité musicale de chacun¹⁵.

Une théorie du musiquer s'avère ainsi être d'autant plus nécessaire qu'elle n'est pas, d'après Christopher Small, « qu'une affaire d'intellectuels et de gens soi-disant de "culture", mais une composante significative de notre compréhension de nous-mêmes et de nos rapports avec autrui [...] *C'est un enjeu politique au sens le plus ample du terme* »¹⁶. Cette conception de l'enjeu politique dont l'activité musicale est porteuse se trouve renforcée par les perspectives ouvertes par une certaine sociologie de la musique telle qu'elle recueille un héritage philosophique qui remonte à l'Antiquité grecque. En effet, et comme le rappelle Tia DeNora à propos des diverses formes d'inscription de la musique dans les structures du quotidien, les recherches actuelles soulignent ce que

Adorno et les philosophes grecques considéraient comme étant un enjeu fondamental par rapport à la polis, au citoyen et à la configuration de la conscience ; c'est-à-dire que la musique est beaucoup plus qu'un art décoratif ; que c'est une forme puissante de médiation de l'ordre

social. Conçue en ces termes, et attestée par la recherche empirique, la présence de la musique est manifestement politique dans tous les sens que l'on peut concevoir¹⁷.

Autant Platon (dans le livre III de *La République*) qu'Aristote (dans *Les Politiques*) avaient, en effet, déployé beaucoup d'effort afin d'inscrire la fonction disciplinaire de la musique dans la cité en conjonction avec d'autres activités tout aussi régulières. Mais il ne s'agit pas ici de faire l'archéologie du concept de *musiquer*, puisque l'enjeu qui demande plus d'attention ici, et par lequel nous préférons formuler nos propos, est bien celui de la pratique des musiciens. Car avant toute considération des impulsions théoriques et critiques qui nous sollicitent ici, nous devons rappeler un exemple d'une importance, à notre sens, paradigmatique : sous le nom de Old and New Dreams, le contrebassiste Charlie Haden, le batteur Billy Higgins, le trompettiste/pianiste Don Cherry et le saxophoniste Dewey Redman donnaient au concept de *musiquer* une singulière traduction sonore par le titre apparemment simple et enfantin comme certains thèmes composés par Ornette Coleman¹⁸ semblent l'être — de l'une de leurs compositions : *Playing* ; c'est-à-dire, jouer, jouer du jazz avec la continuité qu'indique la forme progressive de ce verbe anglais substantivé. Un seul mot, donc, où se dit, traduit et condense l'acte de *musiquer*.

La réalité du champ jazzistique relève, en effet, d'un mode d'action qui appelle des analyses axées sur les structures sonores telles qu'elles se déploient en coextension avec les conduites humaines sans quoi la musique n'aurait pas d'existence étant donné que « sans les processus biologiques de la perception auditive et sans l'accord — au moins chez un nombre aussi restreint soit-il d'êtres humains — quant à l'objet de perception, il ne peut y avoir ni musique ni communication musicale »¹⁹.

« LA MUSIQUE DANS LA CULTURE EN TANT QUE CULTURE »

Il s'agit là d'une conception que l'ethnomusicologue américain Alan Merriam avait déjà forgé en explicitant trois niveaux d'analyse, à savoir celui de la « conceptualisation de la musique, le comportement dans son rapport avec celle-ci et le son de la musique en lui-même »²⁰. C'est sous cet angle qu'il cherchait à appréhender le fait musical — perspective par laquelle appréhender les structures d'autres faits musicaux y compris le jazz. C'est pour cette raison que, sans jamais perdre de vue toute considération linguistique relative à la performativité, nous allons poursuivre cette problématique par un détour.

En 1964, dans l'ouvrage qui posait les jalons d'une anthropologie de la musique, Alan Merriam définissait, en l'élargissant, l'objet d'étude de l'ethnomusicologie : « la musique dans la culture en tant que culture »²¹. » En moins d'une phrase, l'expression accordait à la musique un double statut : contre l'idée de son extériorité supposée à la culture, la musique se posait, au contraire, comme étant imbriquée dans le tissu même de

la culture. Mais dans la mesure où l'ouvrage de Merriam ne portait d'attention particulière qu'à des enjeux classiques de l'ethnomusicologie, tels l'usage et la fonction, ou n'abordait la musique qu'en-deçà de la tradition orale et extra-européenne — en l'occurrence celle des Amérindiens —, l'incidence qu'une telle définition pouvait avoir sur le jazz dépassait à la fois le propos de l'auteur et de ses attentes.

Aujourd'hui, plus de quarante-cinq ans après et dans un tout autre contexte de réception, que peut-on *faire dire* à une expression telle que *musique dans la culture en tant que culture* et comment ne pas la laisser résonner lorsqu'on pose, comme nous nous apprêtons à le faire ici dans cette thèse, la question du jazz *en termes de culture*²² — et non seulement au sens rigoureusement anthropologique dont le terme est porteur²³ ?

APPEL À UNE ANALYSE HOLISTIQUE

Car au-delà d'une réalité sonore — certes, visualisable, discrétisable, rationalisable, quantifiable, formalisable et modélisable²⁴ — d'après tant d'énoncés analytiques sédimentés tout le long du discours musicologique Occidental, le jazz appelle un mode d'analyse résolument *holistique*²⁵ apte à aborder la musique « non seulement comme un *objet*, (un produit) mais aussi comme un *processus* (médiation) et un *enjeu* (social, économique, politique, identitaire) »²⁶. » De plus, la pratique du jazz mobilise — outre le matériau sonore à partir duquel il se constitue comme *et* autrement que ne le font d'autres musiques — d'autres structures qui nécessitent que l'on circoncrive plus clairement — en suivant toujours les propositions avancées par Alan Merriam — le sens de *structure sonore* :

Le son a une structure et il pourrait former un système mais il ne peut pas exister indépendamment des êtres humains ; le son de la musique doit être considéré comme le produit d'une conduite qui le rend possible. La conduite s'avère être le niveau dont il ressort. Il y en a trois types principaux. Le premier est la conduite physique que l'on peut subdiviser ultérieurement en conduite physique impliquée dans la production même du son, dans la tension physique et dans la posture du corps lorsqu'il produit du son ainsi que la réaction physique de l'organisme individuel au son. Le deuxième c'est la conduite sociale que l'on peut aussi subdiviser en conduite exigée d'un individu en tant que musicien et celle exigée d'un non-musicien lors d'un événement musical donné. Le troisième c'est la conduite verbale laquelle concerne les constructions verbales énoncées au sujet du système musical lui-même. C'est donc par la conduite que tout le son de la musique est produit ; sans quoi, il ne peut y avoir de son²⁷.

De ces autres structures, reste à dégager l'importance de celles qui relèvent de diverses formes d'appartenance identitaire : certains auteurs ont pu, effectivement, souligner la fait

que si « l'on s'en tient au cas français, la lecture identitaire n'occupe guère une place significative dans les préoccupations de la communauté savante que depuis quelques années, souvent par importation de problématiques venues de l'étude des "aires culturelles", des *cultural studies* anglo-saxonnes »²⁸. Toujours est-il que cette « importation », pour autant qu'elle puisse effectivement avoir lieu, ne s'effectue qu'avec trop de précautions vu les nombreux contrôles lors des passages aux frontières. En faisant écho aux deux auteurs fondateurs du projet musico-anthropologique — A. P. Merriam et John Blacking —, Henry Kingsbury a pu s'opposer de manière univoque à l'idée d'étudier la musique « par des termes qui lui sont propres, expression qui veut dire en général que certains concepts abstraits — tels ceux de « mélodie », « d'harmonie » et de « rythme » — doivent être analysés par d'autres termes tout aussi abstraits que ceux de « structure », « forme » et « développement ». Il s'en dégage ainsi l'idée que la musique n'est pas à comprendre en fonction de son contexte socioculturel mais plutôt en fonction de son organisation et cohérence internes »²⁹.

Pareillement, lorsque certains auteurs se réclament ou font appel à la possibilité d'analyser des phénomènes musicaux à travers le champ pluridisciplinaire des *Cultural Studies*³⁰, ils sont confrontés inévitablement à une extrême méfiance. Cela signifie-t-il que cette résistance serait symptomatique d'une incommensurabilité imposée par l'inflation discursive de ce phénomène si confusément appelé « globalisation » ? Face à cette question, de nombreux auteurs ont tenté d'apposer leur sceau disciplinaire par des problématisations qui déplacent, en les élargissant, les termes de ce débat : ainsi le musicologue Jean-Marc Chouvel est-il amené à chercher ce « que l'Occident doit encore apprendre de l'Orient » et à quelles conditions pouvoir « lever les présupposés de l'analyse musicale occidentale »³¹. D'autres auteurs ont insisté sur la thématique identitaire dans une optique plus explicitement anthropologique : c'est la cas de Nicole Lapierre³² et de Martin Stokes³³ qui ont mis en évidence la notion d'« identité à trait d'union » attestée par la prolifération de tels marqueurs que « germano-turc » ou « anglo-asiatique » — au-delà de ceux, bien connus, d'« afro-américain » ou d'« afro-cubain » par lesquels peuvent être marqués l'appartenance ethnique et territoriale. Comme le rappellent Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, si à « une certaine époque l'ethnomusicologie s'intéressait à un objet restreint, par trop circonscrit, le regard et l'écoute s'élargissent, s'épaississent, pour inclure dans le champ disciplinaire la forme et le sens de ces nouvelles musiques, de ces nouvelles rencontres, de ces nouvelles territorialités musicales »³⁴. De cette constellation d'enjeux — rassemblés aujourd'hui, peut-être trop hâtivement, par le terme de *transnationalisation*³⁵ — se dégagent désormais des dimensions fondamentalement anthropologiques qui demandent d'être mises en évidence — faute de quoi la *pertinence heuristique* de l'ethnomusicologie pour le jazz risquerait de s'affaiblir considérablement. C'est justement par le biais de l'alternative proposée par l'anthropologie musicale telle qu'envisagée par John Blacking qu'apparaissent les limites de ce concept d'immanence musicale.

Il serait enfin moins réducteur d'aborder le jazz sous l'angle de sa discursivité ou, plus précisément, de l'appréhender en tant que « construction sociale » — pour activer l'heureuse suggestion de Peter Berger et Thomas Luckmann³⁶. Car la question doit être posée : que fait d'autre le jazz si ce n'est construire, (s')enraciner, (se) déraciner, se *déterritorialiser* et se *reterritorialiser*³⁷ à son tour et en permanence vers les ailleurs dont il s'approprie pour *aussitôt* les *exproprier*³⁸ ? À ce propos, il n'est pas fortuit que Paul Gilroy, penseur de l'*Atlantique noire*, ait privilégié l'image des navires pour représenter la culture afro-américaine : en tant que « système microculturel, micropolitique vivant [...] Les navires focalisent l'attention sur le passage par le milieu, sur les divers projets de rédemption du retour à une demeure africaine, sur la circulation d'idées et de militants ainsi que sur le mouvement d'artefacts culturels et politiques : des tracts, des livres, des disques et des chœurs »³⁹.

Pourquoi alors se pencher sur le jazz à une conjoncture historique où il semble bénéficier d'une assise institutionnelle désormais établie — comme l'atteste l'abondance de publications qui lui sont consacrées tant sur le plan journalistique que pédagogique et critique⁴⁰ ? Quels enjeux le jazz peut-il encore mobiliser au-delà d'une production renouvelée d'énoncés et de savoirs plus approfondis de ses structures internes, proprement musicales — à supposer que celles-ci puissent exister en *elles-mêmes*, indépendamment de toute hétéronomie ? Nous choisissons à dessein ce mot car toute analyse est-elle autre chose — elle aussi, comme les « objets » sur lesquels elle est censée apporter un éclairage — qu'une *construction sociale* issue de multiples négociations entre acteurs sociaux placés à l'intérieur de dispositifs historiquement délimités⁴¹ ? Comme les arts philosophiques, la pratique du jazz — elle aussi, en tant que logique d'une inéluctable et inquantifiable différence-répétition — ne vise qu'à construire ce que Gilles Deleuze appelle une « pensée sans image »⁴², c'est-à-dire sans préjugés.

Autrement dit, et en allant au cœur de la pratique, musiquer dans le contexte de la tradition jazzistique et de toutes ses extensions audiotactiles ne se réduit pas à la restitution d'une *et seule unité* préalablement composée que l'on ne mettrait en acte, qu'après-coup. C'est, au contraire, au moment même où se déploie le jeu que l'on agence à nouveau l'ensemble de ses composantes. Cette supposée unité a fait l'objet d'une critique assez insistante parmi des musicologues dont Ralph Locke⁴³ et Fred Everett Maus⁴⁴ qui, dans la foulée des travaux de Kevin Korsyn, ont poursuivi des problématisations de type foucauldien, c'est-à-dire axées sur la description de phénomènes de dispersion.

Malgré les possibilités de sa reproductibilité mécanique⁴⁵, la spécificité d'un morceau de jazz ne peut résider, au contraire, que dans l'acte de musiquer ; c'est-à-dire dans sa réinvention à un moment singulier susceptible de dégager, de la contingence et de la fragilité d'un *ici-et-maintenant*, le sens de l'événement⁴⁶. Un tel moment, qui échappe, par définition, à tout calcul — ou plutôt, qui ne s'y réduit pas —, est absolument *anéconomique* : c'est la *performance*. Christopher Small



John Coltrane, Cannonball Adderly, Miles Davis et Bill Evans enregistrant « *Kind of Blue* ». © Pro Litteris

en a souligné l'importance afin de dégager la dimension de participation laquelle est étroitement liée à celle, dite d'*interlocution*, relevée par Bernard Stiegler⁴⁷ ainsi que par Christian Béthune⁴⁸. Car en amont de toute spectacularisation, le terme de *performance* renvoie simplement à toute action socialisée qui implique une participation au sein de la vie quotidienne — comme l'indique le verbe anglais « to perform »⁴⁹. C'est pourquoi les musiciens de jazz disent de ces moments privilégiés que la musique *fait* événement, moments qui amènent Paul Berliner à discerner deux temps ou deux états de cette musique où elle répond — ou pas — à cette exigence⁵⁰.

Ainsi le discours que nous tentons d'élaborer ici cherchera-t-il une assise dans une *vérité ethnographique*⁵¹ telle que Paul Berliner a pu la construire dans son ouvrage, déjà cité, consacré à l'improvisation. Mais la pertinence de cette vérité ethnographique ne peut être démontrée qu'à condition d'y annexer une extension critique des propositions d'Alexandre Pierrepont autour de ce *champ jazzistique* sans pour autant liquider hâtivement les ressources de l'ethnomusicologie générale comme s'empresse de le faire Roger Renaud dans sa préface élogieuse à l'ouvrage de Pierrepont⁵². En effet, et au-delà des figures privilégiées de l'immense archive jazzistique, nous posons ici la nécessité d'évaluer l'apport de ces pratiques d'après d'autres « cardinalités et calendarités⁵³ ». C'est ce que montrent de nombreuses pratiques depuis au moins le début des années quatre-vingt lesquelles nous obligent à nous rendre à une double évidence — politique et culturelle — des extensions du nord et du sud des États-Unis — là où le jazz est né et d'où il a créé ses nombreuses ramifications : pensons à tous ces musiciens⁵⁴ qui incarnent des métissages euro-afro-brésiliens mais aussi aux rencontres issues de

l'impressionnante diversité ethnique qui fait du Canada un entre-deux qui ne se réduit ni à un pays ni à une nation⁵⁵ — d'où son exclusion, en partie imputable à sa paradoxale proximité aux États-Unis, d'une certaine « histoire » du jazz.

VERS UNE POSTDISCIPLINARITÉ

Comme l'a souligné pertinemment Kofi Agawu⁵⁶, il s'agit de faire entendre des voix encore insuffisamment intégrées au dialogue transnational au cours duquel l'ethnomusicologie s'efforcerait d'apporter un nouvel éclairage sur les pratiques musicales afro-américaines. D'où l'exigence, de la part de cet auteur, de poser les termes aptes à définir la notion de « discours » que nous tentons de déployer tout le long de la présente recherche : je fais référence non seulement à des énoncés spécifiques mais aussi à un cadre implicite pour la production, la dissémination et la consommation du savoir. On est confronté à un tel discours dans les livres, les monographies et les revues académiques en guise d'annotations à des enregistrements sonores et visuels ainsi que des textes oraux sous la forme de communications pour des colloques, des cours, des répétitions ou dans la pédagogie. Comme la philosophie, la critique littéraire ou les études postcoloniales, la musicologie africaine assigne divers degrés de rigueur dans la manière de constituer ou d'imprimer un sens à des objets musicaux et des pratiques qui leur sont apparentées⁵⁷.

Un tel rappel nous ramène devant la nécessité de déplacer l'attention non seulement vers une *anthropologie du jazz*⁵⁸ mais vers un champ discursif conçu en termes d'une peut-être utopique pluridisciplinarité, voire même une *postdisciplinarité*

telle que certains musicologues américains⁵⁹ ont pu l'envisager en se penchant sur la question d'une *politique des savoirs musicologiques*. Car la tendance à glisser vers une négation de toute disciplinarité est d'autant plus forte que certains ethnomusicologues⁶⁰ s'en inquiètent au point d'écrire qu'un ensemble d'énoncés que l'on appelle « théorie » puisse en arriver aujourd'hui à une visibilité comparable à une sorte de *performance art* relayée par les mass média à un niveau global — comme l'attestent, par exemple, des phénomènes tels certaines « *garage bands* qui lisent Hebdige, les Kaluli qui méditent *Sound and Sentiment* et des artistes visuels qui intègrent des citations de Foucault dans leurs œuvres plastiques et des installations ».

Procéder en vue de tels objectifs demande le soutien des analyses de ceux qui, dans la foulée des travaux de Paul Berliner, Scott DeVeaux et Eric Porter, ont valorisé les propos des acteurs directement impliqués, jour et nuit, dans la pratique jazzistique — c'est-à-dire, avec Cole Porter, *Night and Day*. C'est ainsi que fait surface la question ethnomusicologique classique de la perspective émiq, à savoir le discours tenu de l'intérieur et, à la fois, une autre façon de poser le problème de la participation. Cette même tâche que nous nous assignons ici demande un apport ultérieur à un dialogue, certes déjà amorcé, mais qui — à l'image de ses objets et, plus particulièrement, de *ses sujets et de leurs interactions*⁶¹ — appelle des extensions avec d'autant plus d'urgence que toute écho au sein des institutions francophones demeure à peine audible au jour d'aujourd'hui — hormis, bien entendu, certaines exceptions dont nous regrettons qu'elles soient trop dispersées pour avoir une incidence suffisamment importante⁶².

Le projet ici amorcé — et dont l'ampleur peut sans doute paraître considérable — cherche à tracer le mouvement de l'expérience et l'implication vers une position de relative distance critique⁶³ par laquelle objectiver le jazz à un moment où celui-ci est devenu

trop mouvant, presque imprévisible (depuis la tourmente du free jazz), son expression et son instrumentation trop protéiformes, ses conditions de production trop dépendantes des lois du marché phonographique, pour que sa constitution en objet de savoir anthropologique, en l'occurrence ethnomusicologique, ne soit sinon douteuse du moins exténuante quant à la tension — sorte de passage aux limites — qui ne peut manquer de s'exercer sur les méthodes d'appréhension et d'analyse de ce phénomène musical lequel, par ailleurs et par nature [...] se dérobe au moment même où il se dévoile, c'est-à-dire au moment où il se laisse entendre⁶⁴.

À l'encontre d'une certaine scientificité qui hante, détermine et surdétermine le discours musicologique, l'ethnomusicologue est confronté à l'impossibilité d'objectiver sa pensée car, comme l'a mémorablement rappelé John Blacking, « le son est peut-être l'objet, mais l'homme est le sujet ; et on ne peut trouver la clé de la compréhension de la musique que dans les *relations qui existent entre le sujet et l'objet*⁶⁵ ».

Ce champ relationnel est précisément ce vers quoi nous devons tendre notre oreille analytique. C'est aussi la raison pour laquelle, par une mise à distance des conceptions restreintes du travail de terrain pensé exclusivement en deçà d'une anthropologie dite de « l'ailleurs », d'après l'expression de Marc Augé⁶⁶, il faudrait, en revanche, valoriser celles élargies par de nombreux auteurs concernés par des questions d'ordre ethnographique. En puisant abondamment aux sciences sociales et à la philosophie, des auteurs dont Kofi Agawu⁶⁷, Gregory Barz et Timothy Cooley⁶⁸, Sara Cohen⁶⁹, Barbara Krüger⁷⁰, Bruno Nettl⁷¹, Ramon Pelinski⁷², Timothy Rice⁷³ et Kay Kaufman Shelemay⁷⁴ ont contribué à la constitution d'un champ discursif qui favorise le déplacement du *canon* — catégorie aussi peu adéquate pour les musiques d'art européennes écrites que pour celles de tradition orale et audio-tactile — à cet ensemble d'énoncés que l'on appelle désormais une *archive*. Par le déploiement de cette dernière notion, il s'agit d'activer les propositions que Michel Foucault exposait dans son « archéologie⁷⁵ » dont certains musicologues ont pu aussi s'inspirer⁷⁶.

Mettre en lumière l'archive jazzistique implique de nouvelles alliances et reconfigurations disciplinaires — notamment entre (ethno)musicologie, sociologie et esthétique. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de valoriser les possibilités d'articulation entre ces trois pôles disciplinaires qui appellent de nouvelles évaluations critiques depuis les travaux de Kevin Korsyn⁷⁷ où la notion de disciplinarité est interrogée à nouveaux frais. Mais il s'agit surtout de mettre à distance tout idéal qui reposerait exclusivement sur le privilège accordé à la scientificité, au positivisme et à l'empirisme : trois écueils contre lesquels certains ethnomusicologues dont Roberto Leydi⁷⁸ nous avaient déjà mis en garde et que des partisans des *Cultural Studies*⁷⁹ problématisent au fur et à mesure que de nouveaux objets musicaux s'imposent en tant qu'enjeux sociétaux auxquels aucun artiste, philosophe ou musicologue à l'œuvre dans les sciences humaines ne peut se soustraire.

1 Cf. *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock, 2008, p. 54-5.

2 Il est difficile de ne pas souscrire inconditionnellement à cette affirmation placée en ouverture de *Music of the Common Tongue. Survival and Celebration in African American Music*, Hanover, Wesleyan University Press, 1987, p. 4. Nous soulignons. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

3 Ibid.

4 Cf. *The Other Side of Nowhere. Jazz, Improvisation, and Communities*, Middleton, Wesleyan University Press, 2004.

5 Cf. « Il jazz come il Grande Altro della musica occidentale » in *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell'Unheimlich*, Rimondi, G. (dir.), Cagliari, CUEC, 2006, p. 156.

6 Cf. Alexandre Pierrepont, « Let My Children Hear Music. Ethnographie de la transmission dans le champ jazzistique », *L'Homme*, no. 177 – 178, Paris, E.H.E.S.S., 2006, p. 84.

7 Notons, parmi ses antécédents historiques, le verbe allemand *musizieren* lequel se laisse traduire littéralement par 'musiquer'.

8 Cf. *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990, p. 203, 207, 215, 260.

9 Cf. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press, 1998.

10 Cf. David Elliott, *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 49-70.

- 11 Cf. *The Study of Ethnomusicology, Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana, Illinois University Press, 2005, p. 405-6.
- 12 Cf. Mike Dibb, *Keith Jarrett. The Art of Improvisation*, Channel 4 Television.
- 13 Cf. *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 143.
- 14 Ibid.
- 15 Max Roach cité par Paul Berliner, op. cit., p. 417.
- 16 Cf. Christopher Small, op. cit., p. 13. Nous soulignons.
- 17 Cf. Tia DeNora, *Music in Everyday Life*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 163.
- 18 Nous pensons notamment à *Happy House*.
- 19 Cf. John Blacking, *How Musical Is Man ?*, Seattle, University of Washington Press, 1973, p. 9.
- 20 Cf. *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, p. 32.
- 21 Cf. A. P. Merriam, op. cit., p. 6, « la musique dans la culture en tant que culture ». Bruno Nettl, op. cit., p. 215-231, soulève néanmoins quelques objections à cette conception de la musique.
- 22 D'après la définition qu'Alan P. Merriam, op. cit., donnait de « [...] l'étude de la musique dans la culture ».
- 23 On rappellera qu'Elliott, op. cit., p. 197-198, utilise l'expression pour fonder sa philosophie pragmatique de l'éducation musicale.
- 24 Comme l'explique Philip Tagg dans son article « Introductory Notes to the Semiotics of Music » in *www.philiptagg.org*, 1999, p. 19, « si [...] la musique relève de la communication et si les nombreuses valeurs numériques qui constituent un échantillon sonore sur un CD n'ont pas de sens du point de vue phénoménologique puisque vous ne pouvez rien entendre qui dure un millième de seconde et parce que la plupart des gens sont incapables d'accorder du sens à des courbes de sonagrammes ou d'oscilloscopes, alors en tant que représentations objectives, elles ne peuvent pas être considérées comme des unités structurales de sens. Autrement dit, toutes ces représentations sonores quantitatives peuvent être précises et fiables à 99.99% mais leur encodage n'est déterminé qu'en termes d'acoustique physique, et non pas en termes de communication musicale. Elles sont conçues en vue d'événements sonores sans que l'on considère les intentions ou les effets dont on investit – ou pas – les sons ».
- 25 Ce terme – qui renvoie, d'après Merriam, à la conception du fait musical en tant que « complex whole », – est évidemment une inflexion de l'adjectif anglais « holistic ». Cf. Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, « Notes « sur » le terrain », *Cahiers des Musiques Traditionnelles*, no. 8, Genève, AIMP, 1995, p. 6. Vincenzo Caporaletti puise également à cette notion en parlant de « continuità olistica » dans son ouvrage *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005, p. 276. Mais son intérêt dépasse de loin les problématiques ethnomusicologiques puisque d'autres musicologues ont pu l'utiliser là où les musiques d'art du XXème siècle se placent au centre de la réflexion : ainsi, Gianmario Borio met en avant une « concezione olistica » dans son essai « Il pensiero musicale della modernità nel triangolo di estetica, poetica e tecnica compositiva » in Gianmario Borio (dir.), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 1.
- 26 Cf. Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, art. cit., p. 10. Par ailleurs, Jeff Todd Titon et Mark Slobin ont proposé un modèle qui puise, lui aussi, à celui de A. P. Merriam. Cf. Jeff Todd Titon (dir.), *Worlds of Music: an Introduction to the Music of the World's Peoples*, New York, Schirmer, 2002, p. 15 - 33.
- 27 Merriam, op. cit., p. 32-33.
- 28 Cf. Éric Neveu, « Sciences sociales et sociabilités musicales : vers un déplacement des problématiques ? » in Darré, A. (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 34.
- 29 Cf. Henry Kingsbury, *Music, Talent, and Performance. A Conservatory Cultural System*, Philadelphia, Temple University Press, 1988, p. 16.
- 30 Cf. à cet égard Armand Mattelart et Éric Neveu, « Cultural Studies' Stories. La domestication d'une pensée sauvage ? », *Réseaux*, no. 80, CENT, 1996.
- 31 in Ayari, M. (dir.), op. cit., Delatour France, 2005.
- 32 op. cit.
- 33 Cf. « Musique, identité et 'ville-monde'. Perspectives critiques », *L'Homme*, no. 171-2, tr. fr. de Giancarlo Siciliano revue par la rédaction, Paris, E.H.E.S.S., 2004.
- 34 Cf. Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, art. cit., p. 10.
- 35 Pour une critique des abus du préfixe *trans-* on se reportera aux observations de Jonathan Friedmann, méfiant devant ce qu'il considère comme une « vulgate transnationale ». Cf. « Des racines et (dé)routes. Tropes pour trekkers », *L'Homme*, Paris, E.H.E.S.S., no. 156, 2000, p. 187-206. Mais encore faudrait-il nuancer les propos comme le fait Nicole Lapierre qui, tout en reconnaissant l'insuffisance de ce préfixe, estime qu'une telle critique est quelque peu « sévère [...] voire même » outrancière. Il est vrai que ces théories soulèvent des questions, par exemple sur l'objet de l'ethnologie quand son terrain se dilate ou se dissout et qu'elle risque de devenir discours sur le discours de la culture. Il est non moins certain qu'elles suscitent aussi des effets de mode et des engouements irraisonnés débouchant sur un radicalisme purement rhétorique, ignorant les médiations politiques et fort éloignés des luttes sociales. On peut ainsi voir se développer [...] une conception 'théoriquement sublime' de la diaspora, sans grand rapport avec des dispersions existantes. En outre, si le thème du déplacement et celui de la marginalité deviennent centraux, ils perdent automatiquement la force subversive qu'on leur prête. Cependant, les auteurs les plus marquants des études subalternes et des théories postcoloniales ne tombent pas dans ces excès. Ils ne sous-estiment pas les aspects hégémoniques et les nouvelles formes d'inégalités et d'exploitation générées par la globalisation économique. Mais ils s'attachent à déchiffrer les signes de résistance micropolitique qui émergent dans cette configuration globale du monde. Et les plus engagés d'entre eux, rompus à l'analyse critique, s'interrogent sans concession [...] sur les conditions d'énonciation et les implications politiques de leur propre discours », op. cit., p. 228-9.
- 36 Cf. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Penguin, Harmondsworth, Penguin, 1966. L'expression de « construction sociale » est systématiquement employée par les sociologues comme par les anthropologues ; mais peu nombreux sont les musicologues qui l'ont accueillie. Relevons, cependant, cinq occurrences exceptionnelles de ce syntagme : Peter Martin, *Sounds and society. Themes in the sociology of music*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 25-74, Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press, 1998, p. 130-43 ; l'article de Carolina Robertson « Genres et représentation des genres dans une perspective interculturelle » in Nattiez, J.-J. (dir.), vol. 3, *Musiques et cultures*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005, p. 881-883 et le livre d'Alastair Williams, op. cit., p. 76. Ce dernier rappelle, en effet, qu'une « musicologie informée par la théorie comprend à la fois l'art et les musiques populaires en tant que constructions sociales ». Enfin, en exposant la posture de réserve des sociologues à l'égard du musical, Michael Morse invoque, lui aussi, la notion de construction sociale, en citant, justement, Berger et Luckmann, op. cit., p. 28.
- 37 Nous nous inspirons ici d'un lexique qui est au cœur de la pensée *géophilosophique* de Gilles Deleuze et Félix Guattari et que très peu d'ethnomusicologues ont adopté malgré son intérêt anthropologique. Notons, cependant, deux exceptions : Jérôme Cler, « Le terrain et son interprétation. Quelques aspects de l'herméneutique en ethnomusicologie » in Jacques Viret (dir.), *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, et Jean During, *Musiques d'Asie Centrale. L'esprit d'une tradition*, Paris/Arles, Cité de la Musique/Actes Sud, 1998. Soulignons également que dans un travail de synthèse où sont recensés certains usages du concept de déterritorialisation en musicologie, Emmanuel Gorge croise ainsi notre perspective dans son ouvrage *Les pratiques du modèle musical. Rétrospective contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 7-20.
- 38 Voir, à ce propos, la façon dont Jacques Derrida et Bernard Stiegler pensent cette logique de l'expropriation à partir du concept de héritage. Cf. « Des héritages – et du rythme » in *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée/I.N.A., 1996, p. 79.
- 39 Paul Gilroy, op. cit., p. 8.
- 40 Nous nous abstenons ici d'en dresser une liste dont la longueur et le faible intérêt risquerait de nous détourner de notre propos. Toujours est-il que, malgré une telle abondance, il n'existe pas, à notre connaissance,

- d'étude sur l'articulation entre jazz et mondialisation telle qu'exemplifiée par les pratiques des musiciens de jazz canadiens.
- 41 Nous songeons plus particulièrement au sens que Jean-François Lyotard, Michel Foucault et Giorgio Agamben impriment au terme de dispositif, terme que Vincenzo Caporaletti déploie dans le cadre de ses analyses des processus de l'improvisation.
 - 42 Cf. *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 173, 192, 354.
 - 43 Cf. « Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist » in Cook, N. et Everist, M. (dir.), *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
 - 44 Cf. « Concepts of Musical Unity » in Cook, N. et Everist, M. (dir.), op. cit., Oxford, Oxford University Press, 1999.
 - 45 Auxquelles certains auteurs – à la suite de lectures quelque peu pressées du célèbre texte de Walter Benjamin – accordent une importance peut-être disproportionnée : c'est la cas, nous semble-t-il, de Timothy S. Murphy, et Daniel W. Smith, 2001 : « What I Hear Is Thinking Too: Deleuze and Guattari Go Pop », *Echo* vol. 3, no. 1, www.humnet.ucla.edu/echo, p. 2. D'après ces deux auteurs, l'enregistrement représente « la forme de production, de distribution et de consommation sans équivoque privilégiée de ce rhizome musical ».
 - 46 Cf. Patrick Williams, « De la discographie et de son usage. L'œuvre ou la vie ? », *L'Homme*, no. 158 - 159, Paris, E.H.E.S.S., 2001, p. 189-90.
 - 47 Cf. *La télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, Paris, Flammarion, 2006, p. 31.
 - 48 Cf. *Le Jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 219-38.
 - 49 Il n'y a pas à s'étonner que l'ethnomusicologue Laurent Aubert ait proposé d'adopter le terme de *performance* « une fois pour toutes en français. Ceci se justifie d'autant plus que, selon le Petit Robert, " le mot anglais vient de l'ancien français *performance* qui, au XVI^e siècle, signifiait 'accomplissement' ou 'exécution' », « La tradition en question. Un problème de limites » in *La musique de l'Autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg, 2011, p. 38-9.
 - 50 Cf. Paul Berliner, op. cit., notamment le chapitre intitulé « When the Music's Happening and When It's Not », p. 387.
 - 51 Notion interrogée, dans les domaines ici convoqués, par de nombreux chercheurs dont Paul Berliner, Georgina Born, James Clifford, Sarah Cohen, Veit Erlmann, Line Grenier et Jocelyne Guilbault, Ramon Pelinski et Kay Kaufman Shelemay.
 - 52 Cf. Roger Renaud écrit effectivement que « l'auteur [...] n'a eu d'aucune façon l'intention d'écrire ici une *ethnomusicologie* : elle ne serait effectivement pas à sa place » in Pierrepont, Alexandre, *Le champ jazzistique*, Marseille, 2002, p. 8.
 - 53 Cf. Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer. Du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée, 2003, p. 25-7.
 - 54 Dont Antonio Carlos Jobim, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Nana Vasconcelos, Jacques Morelenbaum, Elis Regina, Nana et Dorival Caymmi, Joao Bosco, Milton Nascimento et Ivan Lins entre autres, tant d'autres...
 - 55 Nous nous inspirons ici de la manière dont certains auteurs posent la question du national dans la musique, notamment Yara El-Ghadban, « La musique d'une nation sans pays : le cas de la Palestine » in Nattiez, J.-J. (dir.), vol. 3, *Musiques et cultures*, Paris/Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005.
 - 56 Cf. *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, Londres, Routledge, 2003, p. xi - xxii.
 - 57 Kofi Agawu, *Music as discourse: Semiotic adventures in Romantic Music*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. xv.
 - 58 Propos auquel un musicologue tel Jean Molino a pu faire écho en affirmant qu'une « véritable science de la musique ne saurait être qu'une anthropologie de la musique ». Cf. « Le pur et l'impur » in Nattiez, Jean-Jacques (dir.), vol. 1, *Musiques du XX^e siècle*, Paris/Arles, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 672. Mais dans le cadre d'une analyse du champ jazzistique telle qu'elle nous concerne ici, c'est à l'anthropologue Jean Jamin que revient le mérite d'avoir explicitement invoqué une « anthropologie du jazz » et d'avoir ainsi donné une forte impulsion à une série de textes inauguraux dans le cadre de ce nouveau champ trans-disciplinaire. Cf. « Fausse erreur », *L'Homme*, no. 146, Paris, E.H.E.S.S., 1998, p. 249.
 - 59 Cf. Kevin Korsyn, *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford, Oxford University Press, 2003 ; David Schwarz, Anahid Kassabian and Lawrence Siegel (dir.), *Keeping Score: Music, Disciplinaryity, Culture*, Charlottesville, Virginia University Press, 1997 ainsi que Giles Hooper, *The Discourse of Musicology*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2006 et Henry Kingsbury, op cit.
 - 60 Tels Martin Stokes, « Talk and text: popular music and ethnomusicology » in Allan Moore (dir.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 218.
 - 61 Comme le rappellent si opportunément Bernard Lortat-Jacob dans « Les faits musicaux ne sont pas des choses » in J.-M. Chouvel et F. Lévy (dir.), *Peut-on parler d'Art avec les outils de la Science ?*, Paris, L'Harmattan, Ircam/Centre Georges Pompidou, 2002 ainsi que Philip Tagg dans ses « Introductory Notes to the Semiotics of Music », www.tagg.org., 1999, p. 32-4.
 - 62 Nous pensons notamment aux séminaires d'anthropologie historique du jazz proposés par L'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris entre 2002 et 2005 et à d'autres initiatives telles la mise en place d'une branche francophone de la I.A.S.P.M. (International Association for the Study of Popular Music) en 2005 ou encore aux dossiers consacrés au jazz dans des revues, telles *L'Homme*, qui atteignent un certain degré de spécialisation en ce qu'elles privilégient un discours anthropologique ; soit trop marginales, telles *Multitudes*, en tant qu'instruments discursifs transversaux et « militants ».
 - 63 Comme la rappelle Tullia Magrini dans « La ricerca sul campo » in Tullia Magrini (dir.), *Universi sonari. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 27 - 48.
 - 64 Jean Jamin, art. cit., p. 259.
 - 65 op. cit., p. 26. Nous soulignons.
 - 66 Cf. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 25.
 - 67 op. cit., p. 46.
 - 68 Cf. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
 - 69 Cf. « Ethnography and Popular Music Studies », *Popular Music*, vol. 12, no. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
 - 70 Cf. *Ethnography in the Performing Arts. A Student Guide*, Liverpool, Palatine, 2008.
 - 71 Cf. Bruno Nettl, op. cit., p. 190. Par une résistance à ce qui peut paraître comme une certaine injonction musicologique, il serait souhaitable de valoriser ici des voies déjà frayées par des générations d'ethnomusicologues et rendre compte de certaines transformations à partir desquelles produire d'autres énoncés. Ainsi, d'après la synthèse de Nettl, « nous ne sommes plus obligés [...] d'effectuer des enregistrements ou d'apprendre à jouer d'un instrument – bien que ceci soit souhaitable – mais nous ajoutons aux données de terrain l'étude du travail effectué dans un studio d'enregistrement africain, les procédés de répétition d'un quatuor à cordes, une réunion d'un conseil d'administration d'un orchestre de musique folklorique bulgare ou encore la critique musicale d'un journal Chennai ».
 - 72 Cf. « L'ethnomusicologie à l'ère postmoderne » in Nattiez, J.-J. (dir.), vol. 2, *Les savoirs musicaux*, Paris/Arles, Cité de la Musique/Actes Sud, 2004.
 - 73 Cf. « Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography », *Ethnomusicology*, vol. 47, No. 2, Society for Ethnomusicology, 2003.
 - 74 Cf. « Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology », *The Musical Quarterly*, vol. 80, no. 1. Oxford, Oxford University Press, 1996.
 - 75 *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
 - 76 Dont Kevin Korsyn, Schwarz et al., Gianmario Borio, Giles Hooper, Raymond Monelle et Eero Tarasti.
 - 77 op. cit.
 - 78 Cf. « La ricerca. Preliminari per una risposta al questionario », *La Ricerca Folklorica*, no. 1. Cultura popolare, Grafo, 1980.
 - 79 Cf. Angela McRobbie, *In The Culture Society. Art, Fashion and Popular Music*, Londres, Routledge, 1999.