

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 11 – NUMÉROS 1-2

Éthique, droit et musique

Ethics, Law and Music



SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE
RECHERCHE EN
MUSIQUE

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

V O L U M E 1 1 – N U M É R O S 1 - 2

ÉTHIQUE, DROIT ET MUSIQUE • ETHICS, LAW AND MUSIC

MARS 2010 • MARCH 2010

SOMMAIRE • SUMMARY

Éditorial 7
Danick Trottier

INTRODUCTION GÉNÉRALE • GENERAL INTRODUCTION

Plaider en faveur d'un jugement éthique chez les chercheurs en musique..... 9
Danick Trottier

Music and Ethics: A Plea 15
Danick Trottier

ENJEUX ÉTHIQUES DANS L'USAGE ET LA REPRÉSENTATION DES MUSIQUES ETHICAL STAKES IN THE USE AND REPRESENTATION OF MUSIC

Du « bon usage » des musiques du monde.
Questions sur une éthique de la diversité culturelle..... 21
Laurent Aubert

Listening to the Unspoken, Listening for the Unspeakable:
Gender's Impact on the Musicianship of Female Improvisers 31
Tracey Nicholls

Musique, écriture et éthique. L'écriture littéraire comme exploration
des relations troubles du sujet à la musique 39
Jean Fisette

ENJEUX ÉTHIQUES ET VALEURS MORALES EN HISTOIRE DE LA MUSIQUE ETHICAL STAKES AND MORAL VALUES IN MUSIC HISTORY

Allegory and Ethics in Beethoven's *Fidelio* 47
Stephen Rumph

Valeurs morales et controverses autour de l'avant-garde musicale:
Heinrich Schenker contre le chromatisme..... 61
Esteban Buch

A Minimal Violence: Seven Theses on the Classical Style 71
Naomi Waltham-Smith

ENJEUX ÉTHIQUES ET ÉPISTÉMOLOGIQUES DU TRAVAIL DE L'ETHNOMUSICOLOGUE ETHICAL AND EPISTEMOLOGICAL STAKES IN THE WORK OF THE ETHNOMUSICOLOGIST	
L'éthique au-delà du protocole déontologique. À chaque terrain, son éthique ?.....	81
Monique Desroches	
Éthique, droits et devoirs dans les cultures musicales orientales.....	89
Jean During	
L'impact et l'éthique du savoir musical.....	99
Kay Kaufman Shelemay	
ENJEUX ÉTHIQUES ET LÉGAUX DANS L'UTILISATION ET LA PRÉSERVATION DES MUSIQUES ETHICAL AND LEGAL RAMIFICATIONS IN THE USE AND PRESERVATION OF MUSIC	
Les compositeurs kleptomanes face au droit d'auteur	109
Georges Azzaria	
La politique de la propriété culturelle et le patrimoine des peuples autochtones	125
François Boucher	
La patrimonialisation et l'appropriation des traditions musicales : quelques exemples brésiliens	137
Marie-Christine Parent	
Résumés des articles.....	149
Abstracts	153
Les auteurs.....	157

NOTES

Pour soumettre un article au comité scientifique des *Cahiers de la SQRM*, chaque auteur devra faire parvenir son résumé, sa notice biographique et ses coordonnées (incluant l'adresse de courriel) au secrétariat de la SQRM :

SQRM
Faculté de musique de l'Université de Montréal
Case postale 6128, succursale Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Courriel: info@sqrm.qc.ca

Une version détaillée du protocole, incluant les règles à suivre pour la présentation des notes, des tableaux, des exemples musicaux et de la bibliographie, peut être téléchargée à l'adresse suivante :
http://sqrm.qc.ca/f_pub.htm

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part de relecteurs externes et du comité scientifique.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2010

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN: 1480 - 1132

© *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2010.*

Tous droits réservés pour tous les pays.

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 11 - NUMÉROS 1 - 2

MARS 2010 • MARCH 2010

Éthique, droit et musique

Ethics, Law and Music



Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada

Canada



CENTRE DE RECHERCHE EN ÉTHIQUE
DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL



Observatoire international
de la création et
des cultures musicales



LABORATOIRE DE RECHERCHE
SUR LES MUSIQUES DU MONDE

Université 
de Montréal

ABONNEMENTS

NUMÉROS SIMPLES

Canada Individus: 15 \$ Institutions: 25 \$
États-Unis Individus: 18 \$ Institutions: 28 \$
Autres pays Individus: 25 \$ Institutions: 35 \$

NUMÉROS DOUBLES

Canada Individus: 20 \$ Institutions: 38 \$
États-Unis Individus: 27 \$ Institutions: 45 \$
Autres pays Individus: 40 \$ Institutions: 50 \$

Disponible au secrétariat de la SQRM:

Faculté de musique de l'Université de Montréal

Case postale 6128, succursale Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Téléphone: 514 343-6111 poste 31761 • Télécopieur: 514 343-5727

Courriel: info@sqrm.qc.ca

NUMÉROS DES CAHIERS DE L'ARMUQ PARUS

1. avril 1983: *Actes du premier colloque*, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. mai 1983: *Répertoire des membres de l'ARMUQ*, rédigé par Irène Brisson
3. juin 1984: *Actes du deuxième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. novembre 1984: *Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945)*, dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. mai 1985: *Musialogues: Maryvonne Kendergi*, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. septembre 1985: *Actes du troisième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. mai 1988: *Actes du quatrième colloque*, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. mai 1987: *Actes du cinquième colloque*, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. mai 1988: *Catalogue collectif des archives musicales au Québec*, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. juin 1988: *Actes du sixième colloque*, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. septembre 1989: *Actes du septième colloque*, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. avril 1990: *Actes du huitième colloque*, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. mai 1991: *Actes du neuvième colloque*, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. mai 1992: *Actes du dixième colloque*, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. mai 1994: *Actes du onzième colloque*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. juin 1995: *Actes du douzième colloque*, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. juin 1996: *Actes du treizième colloque*, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. décembre 1996: *Actes du treizième colloque (suite et fin)*, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE PARUS

- Vol. 1, n^{os} 1-2, décembre 1997: *Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec »*, Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n^o 1, juin 1998: *Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés »*, Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n^o 2, novembre 1998: *Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier*, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n^{os} 1-2, septembre 1999: *Authenticité: modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique? »* Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n^o 1, juin 2000: *Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale*, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n^o 2, décembre 2000: *Présences de la musique, Florilège en contrepoint*, 1997-2000.
- Vol. 5, n^{os} 1-2, décembre 2001: *Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue »*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002: *Écrire sur la création musicale québécoise*, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n^{os} 1-2, décembre 2003: *« Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »*.
- Vol. 8, n^o 1, septembre 2004: *Actes du colloque « Patrimoine et modernité »*, 15 au 17 novembre 2002.
- Vol. 8, n^o 2, juin 2006: *Réminiscences*.
- Vol. 9, n^{os} 1-2, octobre 2007: *Le timbre musical: composition, interprétation, perception et réception*.
- Vol. 10, n^o 1, décembre 2008: *Les musiques du Québec*.
- Vol. 10, n^o 2, septembre 2009: *Réflexions sur la recherche-crédation*.

Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

V O L U M E 1 1 - N U M É R O S 1 - 2

M A R S 2 0 1 0 • M A R C H 2 0 1 0

RÉDACTEUR EN CHEF

Sylvain Caron (Université de Montréal)

RÉDACTEUR INVITÉ

GUEST EDITOR

Danick Trottier (Harvard University)

RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS

Jon-Tomas Godin (Université de Montréal)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Audrée Descheneaux (Université de Montréal)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Claude Dauphin (UQÀM)

Benoît DesRoches (Centre Henri-Lemieux)

Sylvie Hébert (BRAMS, Université de Montréal)

Serge Lacasse (Université Laval)

Sylvia L'Écuyer (Radio-Canada, Vancouver)

Caroline Traube (Université de Montréal)

André Villeneuve (UQÀM)

**RELECTEURS EXTERNES
EVALUATORS**

James Deaville (Carleton University)
Christine Esclapez (Université de Provence, Aix-Marseille I)
Jonathan Goldman (University of Victoria)
Serge Lacasse (Université Laval)
Bruno Moysan (Institut d'études politiques de Paris)
Emmanuelle Olivier (EHESS/CNRS)
Jann Pasler (University of California, San Diego)
Daniel Weinstock (Université de Montréal/CRÉUM)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE DE LA SQRM

Sonia Pâquet

MAQUETTE ET MISE EN PAGES

François Messier

Illustration de couverture

Jacques DesRosiers, *Musiques appropriées* (2000)

IMPRESSION

Quadriscan inc.

En octobre 2007, la SQRM organisait son 10^e colloque en collaboration avec le CRÉUM (le Centre de recherche en éthique de l'Université de Montréal) et le Département de musique de l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Le colloque, intitulé « Éthique, droit et musique » (titre que nous reprenons ici), poursuivait alors l'un des objectifs placés au cœur de la mission de la SQRM, soit de favoriser un discours interdisciplinaire sur l'objet musical. Des chercheurs de tous horizons se réunirent pendant quatre jours pour échanger sur les questions du droit d'auteur, du patrimoine musical, de l'éducation musicale, des musiques jazz et populaires, ou de l'esthétique dans son inclinaison morale. Le colloque fut pensé et organisé par Brigitte Des Rosiers, alors chercheure postdoctorale au CRÉUM. Les questions abordées lors de l'événement ont ainsi forcé les chercheurs à se placer dans une perspective plus large pour étudier le fait musical, les enjeux soulevés par l'éthique côtoyant des régimes de sens propres à notre vie en communauté.

C'est en ayant le même souci en tête que la SQRM offre à ses lecteurs un numéro qui se veut l'écho des débats qui ont eu lieu lors du colloque de 2007. Ces actes ne prétendent pas couvrir tous les sujets abordés durant cet événement; plusieurs conférenciers ont accepté de soumettre leur texte en vue d'une publication, et nous avons invité des auteurs à écrire sur des sujets spécifiques. De sorte que les disciplines représentées lors du colloque le restent à nouveau, avec la musicologie, l'ethnomusicologie et la philosophie en tête.

Je tiens aussi à préciser que ce numéro se veut bilingue et qu'il a été pensé ainsi dès ses premiers balbutiements, en somme à l'image du colloque. Même si nous ne publions que trois textes en anglais, en plus de la traduction française d'un texte déjà existant en langue anglaise, je suis heureux de présenter un numéro bilingue et tiens à remercier les auteurs anglophones qui viennent montrer par leur geste leur volonté de publier dans une revue de langue française. L'un de nos objectifs est aussi de rejoindre un public international en plaçant l'éthique au cœur des problématiques incontournables dans la recherche musicale actuelle. Ainsi, je remercie tous les auteurs de leur contribution, de leur confiance placée en *Les Cahiers de la SQRM* et son comité édi-

Éditorial

Danick Trottier, rédacteur invité

torial, ainsi que de leur patience durant le processus scientifique que nous avons traversé. Je tiens aussi à remercier l'ethnomusicologue Kay Kaufman Shelemay, qui a accepté de voir l'un de ses textes traduits ici en français par Jessica Roda.

Les mots éditoriaux d'usage ne seraient guère complets sans des remerciements adressés à tous les artisans de la revue et aux subventionnaires qui en permettent sa réalisation. D'abord, j'aimerais remercier le rédacteur en chef de la revue, Sylvain Caron, pour la confiance qu'il a placée en moi tout au long du processus et pour avoir fait appel à mes services à un moment où mes engagements postdoctoraux à l'université Harvard me le permettaient. Je salue aussi le travail rigoureux et soutenu de la secrétaire de rédaction, Aurée Descheneaux. L'ensemble de l'équipe des *Cahiers de la SQRM* a travaillé avec acharnement afin de s'assurer que le numéro voie le jour, et à ce titre, j'aimerais remercier notre directrice administrative Sonia Pâquet pour son dévouement. Steven Huebner nous a rendu un fier service en traduisant en anglais les résumés français et en corrigeant l'introduction générale en version anglaise, tandis que Marie-Hélène Benoit-Otis a donné de son temps pour relire les passages en allemand ainsi que leur traduction en langue anglaise dans le texte de Stephen Rumph.

La réalité scientifique exige que les textes soient soumis à des évaluations minutieuses et que des suggestions soient émises dans le but d'en améliorer le style, ce qu'a très bien accompli notre comité de relecteurs formé de James Deaville, Christine Esclapez, Jonathan

Goldman, Serge Lacasse, Bruno Moysan, Emmanuelle Olivier, Jann Pasler et Daniel Weinstock. Aussi, l'artiste Jacques DesRosiers a accepté que son tableau *Musiques appropriées* (2000) (dont le titre ne peut traduire mieux l'enjeu du bien commun en musique) soit reproduit sur la couverture du numéro, geste pour lequel nous lui sommes reconnaissants.

Enfin, sans la participation financière de plusieurs organismes, ce numéro n'aurait pu voir le jour. La SQRM se joint à moi pour remercier chaleureusement le CRSH (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada) de son appui financier, ainsi que le CRÉUM,

l'OICCM (Observatoire international de la création et des cultures musicales) et le LRMM (Laboratoire de recherche sur les musiques du monde). Ces organismes ont accepté d'appuyer ce projet dans un milieu scientifique en pleine effervescence, mais où le manque de financement rend difficile la réalisation de tels projets. Que ces organismes soient remerciés pour le respect qu'ils témoignent à l'égard de la recherche en musique, de la SQRM, de ses artisans, et de la place que doivent occuper dans nos sociétés des débats aussi fondamentaux que ceux qui portent sur les liens que nous entretenons à l'objet musical, et au monde sonore en général. ◀

INTRODUCTION GÉNÉRALE

GENERAL INTRODUCTION

Qu'est-ce qui lie la musique au champ de l'éthique? Ou pour poser la question autrement, en quoi la perspective éthique pourrait-elle favoriser une autre connaissance de la musique? Une des réponses serait d'affirmer qu'une telle connaissance contribue à une meilleure compréhension des modes de fonctionnement à l'origine de nos façons de percevoir la musique dans nos sociétés, ce qui pointe du côté des motivations qui transforment la musique en objet d'art ou en bien commun valorisé par la communauté. Les valeurs et les normes qui sont véhiculées et imposées dans une société se reflètent aussi dans la façon dont la musique est reçue, communiquée, utilisée, pensée, jugée et transformée. Comme le formulait Brigitte Des Rosiers dans son mot d'introduction au colloque de 2007 :

Nous savons qu'il existe aujourd'hui une forte demande pour l'éthique, et ce, pour l'ensemble des conduites sociales et culturelles sans cesse interpellées au sujet de leur finalité, de leur légitimité ou de leur participation au bien commun. Par la très forte présence qu'elle occupe dans nos sociétés, parce qu'elle est le fruit d'une diversité d'interactions humaines spécifiques, la musique est dans ce contexte de plus en plus l'objet d'une telle préoccupation.

Le colloque allait très vite montrer la richesse de cette problématique avec la conférence inaugurale prononcée par Jean-Jacques Nattiez à l'Auditorium du Centre d'archives de Montréal, sous le titre « L'antisémitisme de Wagner: Une question esthétique, histoire, éthique? » (nous avons eu ainsi un avant-goût du livre *Wagner antisémite* qu'il envisage de publier en 2013 aux éditions Actes Sud). Tenant compte de l'histoire du XX^e siècle, celui qui écoute Wagner doit-il se sentir coupable d'apprécier une musique dans laquelle, comme l'ont démontré les spécialistes du compositeur, les signes de l'attitude du Wagner antisémite sont perceptibles? N'est-on pas appelé, en tant qu'auditeur, à distinguer ce qui fonde notre écoute musicale et ce qui la rattache à un passé sombre et abject? Ou doit-on juger l'œuvre

Plaider en faveur d'un jugement éthique chez les chercheurs en musique

Danick Trottier
(Harvard University)

musicale à partir de la connaissance que nous avons du passé, voire y projeter nos propres valeurs? Ce sont des questions de ce type qui font que la musique, comme tout objet d'art, mobilise des enjeux qui vont bien au-delà de l'appréciation esthétique et qui touchent entre autres à la question des valeurs, des normes, et du bien commun. Autant dans la manifestation sociale de la musique que dans le rapport subjectif que chacun peut y engager, la sphère morale se profile en filigrane puisqu'il s'agit aussi de ce que nous sommes en tant qu'êtres qui vivent et réfléchissent musicalement.

Dans l'utilisation de la musique à des fins politiques, on mesure très bien les conséquences de cette réalité dans le fait de choisir une musique qui correspond à des idéaux et à des comportements spécifiques. Il y a de fortes chances alors que la sphère créative fournie par la musique nourrisse l'expression d'idéologies lors de rassemblements partisans ou autres. Toutefois, la question se pose de savoir si une musique créée et jouée dans un contexte politique spécifique, par exemple dans le cas limite d'un groupuscule d'extrême droite, est pour autant le reflet de l'idéologie véhiculée par ces gens. Les paroles qui viennent se coupler à la musique seraient alors un bon indicateur du jugement éthique que les musicologues et ethnomusicologues peuvent émettre sur de telles musiques. Mais avant de porter un jugement quelconque, il est impératif que

les chercheurs en musique entreprennent leur travail comme ils le feraient pour tout autre matériel musical de manière à comprendre les paramètres internes de l'œuvre, suite à quoi il est possible de mieux saisir les corrélations à l'œuvre entre significations musicales et significations politiques (et celles morales).

L'exemple du groupuscule d'extrême droite est évidemment un cas limite, mais il n'en démontre pas moins les difficultés sur lesquelles peuvent être invités à se prononcer les musicologues et ethnomusicologues. Qu'en est-il de la nature morale ou immorale d'une musique, puis de son caractère légal ou illégal? S'il ne fait aucun doute qu'en vertu de la loi, l'expression d'un contenu haineux est jugée illégale, reste à démontrer que c'est bien le cas de la musique elle-même en dehors des paroles, si paroles on peut exclure par ailleurs. Comment pourrait-on arriver à démontrer que la structure musicale est corrélative de l'idéologie haineuse du groupuscule s'il s'agit, par exemple, de statuer sur la légalité de sa diffusion (à la radio par exemple)? Il n'est pas interdit de penser qu'une analyse très fine et détaillée de la structure musicale arriverait à dégager des choix musicaux particuliers qui dénotent l'appartenance idéologique de la musique elle-même. Or, et c'est un fait tout aussi probable, la musique dans son fonctionnement interne peut ne partager rien en commun avec l'idéologie du groupuscule en question.

L'enjeu éthique tient dans l'objet musical lui-même certes, cependant que le contexte de réception ne soit pas à écarter pour autant. Si dans un cas particulier il s'avère difficile de statuer sur l'objet lui-même quant aux significations qu'il porte, la cause légale peut alors se transporter du côté de la transmission de l'objet et des usages qui en sont faits. Dans pareil cas, ce n'est pas tant la musique elle-même qui est jugée que ceux qui l'écoutent et en font usage. Pour en revenir à l'exemple d'une musique créée et jouée dans un contexte d'extrême droite, le chercheur doit aussi porter une attention sur la façon dont les contextes de création, de transmission et de réception éclairent les sens particuliers dans lesquels la musique se meut. Si la musique dont se gave un groupuscule d'extrême droite est limitée au seul cercle des initiés, et qu'en plus elle se fonde sur des codes musicaux et verbaux dont seuls les membres connaissent la fonction, la valeur de l'objet musical est alors révélée à travers les effets qui lui sont assignés. Comme le précisait Jean During dans un livre récent

où les questions éthiques en musique ont été discutées:

Le souci éthique, dès qu'il est envisagé concrètement à travers la question des effets de la musique, conduit à des différenciations plus fines: il s'agit alors de distinguer des musiques, avec leurs régimes affectifs propres, qui peuvent prendre des significations diverses d'un contexte à l'autre. (2008, 16)

À cet égard, ce qui relie la musique à des modalités éthiques ne peut faire l'économie de l'héritage grec du mot *èthos*¹. Pour les Grecs, la musique était directement concernée par l'*èthos* dans la mesure où sa contribution à l'éducation était priorisée en tant que facteur essentiel au bien-être de la cité; l'harmonie qu'offrait la musique, bien pensée et bien utilisée dans la cité, résultait en une harmonie politique qui favorisait les chances pour tous d'accéder au bonheur. Cette homologie peut aujourd'hui paraître simpliste, mais les Grecs y étaient attachés. C'est pourquoi leur théorie de l'*èthos* se fondait en la croyance que la musique encourageait des attitudes éthiques spécifiques, voire que la musique dans sa transmission pouvait en être le véhicule, d'où les passages obligés sur la musique dans un dialogue aussi fondamental que *La République* de Platon². En bref, ce que l'héritage grec nous apprend dans le croisement entre musique et éthique et les considérations juridiques qui s'ensuivent, c'est la valeur singulière des comportements musicaux que nous adoptons en fonction de notre appartenance à une communauté et aux normes qui la régissent. De la Grèce antique à aujourd'hui, la musique dans ses résonances éthiques interpelle les rapports musicaux que nous entretenons avec autrui³.

Qu'on se penche autant sur la musique comme objet autonome que sur les contextes où elle émerge, le questionnement éthique reste le même et peut être théorisé dans ce qui fonde minimalement l'éthique, tel que l'a proposé Ruwen Ogien: « la non-nuisance à autrui » (2007, 196) est l'un des critères que l'on peut appliquer à la musique pour chercher à en mesurer la valeur morale. D'autant que le dilemme éthique qui obsède notre monde contemporain se pose aussi en musique, à savoir si l'on doit avoir recours à une éthique maximaliste ou à une éthique minimaliste. On est loin toutefois d'une approche maximaliste en musique car rares sont ceux qui, du moins dans la recherche musicale, vont défendre l'idée selon laquelle écouter telle musique nous rend moralement meilleurs et plus justes

¹ À cet effet, le *Grove* comporte une entrée à « ethos » mais aucune pour « ethics » (voir Anderson and Mathiesen 2009), ce qui s'explique sans doute par l'importance de l'héritage grec évoqué ici. Reste qu'une nouvelle entrée devra être créée un jour ou l'autre pour résumer la pertinence de l'éthique en musicologie.

² Comme Georges Leroux le résume en notes de bas de page dans la traduction qu'il propose de *La République*: « Platon insiste [...] sur la contribution de la musique et de la poésie à la formation morale des gardiens, en vue de leur tâche propre, la garde de la cité » (Leroux dans Platon 2002, 581).

³ À cet égard, pour comprendre la souffrance auditive dans les cas cliniques sur lesquels elle a travaillé, la musicothérapeute Édith Lecourt a proposé de la situer « dans la relation (sonore) à l'autre » (2008, 46). Cette formule peut être élargie à l'ensemble de nos rapports auditifs en société, et de celui qu'on entretient avec la musique de manière générale.

- même si par ailleurs cette idée est encore répandue de nos jours dans les médias et dans certains écrits, qu'on pense à Mozart pour le développement de l'enfant. En revanche, en tant que chercheur en musique, il est de notre devoir d'éclairer les enjeux éthiques que porte une musique, soit par les desseins particuliers qu'elle réverbère et qui méritent attention, soit lorsqu'une des règles fondamentales de nos normes sociales est enfreinte (une personne ou qu'un groupe de personnes est l'objet de discriminations par exemple). C'est pourquoi l'éthique minimaliste a plus de chance de s'imposer en musique, notamment avec l'idée que des musiques ou des comportements musicaux qui nuisent à autrui doivent faire l'objet d'une sévère critique et être soumis à la loi. Les musicologues et ethnomusicologues ont alors un rôle à jouer, qui repose sur leur connaissance spécifique de la musique et sur la perspective épistémologique sur laquelle se construit leur approche du sujet, eux qui peuvent contribuer à la qualité du jugement moral qui sera porté sur des cas musicaux précis.

Par ailleurs, les enjeux éthiques relatifs à notre usage de la musique se complexifient lorsqu'on y ajoute les modalités légales qui ont à voir avec sa transmission et sa valeur de consommation. Parmi les sujets discutés lors du colloque de 2007, l'enjeu de la redéfinition du droit d'auteur a été au cœur des échanges, la musique étant la forme d'art la plus concernée par cette réalité. La longue histoire de la musique sous la protection de la loi afin de garantir à l'artiste un revenu découlant de son travail, se trouve en péril à l'heure où le téléchargement sur internet impose une autre logique d'échange musical intégrée à nos modes de vie. Certains pensent que ce nouveau régime est inacceptable et doit être vivement combattu (i.e. l'industrie du disque et plusieurs artistes), alors que d'autres y voient l'unique moment de l'affranchissement d'une industrie qui défend ses intérêts et qui cherche à dicter les conditions musicales (i.e. plusieurs mélomanes et certains artistes dits émergents). À l'encontre d'une position qui essentialiserait le droit d'auteur dans notre rapport à la musique tout autant qu'à l'encontre d'une position qui réfuterait le droit aux artistes de protéger leur travail, il est important de considérer les raisons pour lesquelles s'est développée la *Loi sur le droit d'auteur*, en plus de la structuration qu'elle a permise dans le monde musical. La protection du droit d'auteur, si elle a assumé un rôle important dans le développement de la musique en Occident, semble maintenant totalement en déphasage avec la reconfiguration

musicale favorisée par internet et les nouvelles réalités sociales; elle est forcément appelée à se transformer dans le contexte actuel, mais pour autant que les législateurs et l'industrie musicale soient à l'écoute des nouvelles conduites musicales⁴. On voit l'actualité de ces questions, leur résonance dans les médias qu'il suffise d'écouter les débats récents qui animent notre culture occidentale: nous sommes tous confrontés au défi de penser la reconfiguration de nos rapports à la musique qui s'impose à nous plus que jamais.

En ce sens, il est de ma conviction que les chercheurs en musique, qu'ils soient musicologues, ethnomusicologues, compositeurs, interprètes ou professeurs, ont un mot à dire sur les questions et enjeux qui concernent la musique dans les espaces politique et médiatique. Il est aussi de ma conviction qu'un dialogue interdisciplinaire est souhaitable pour approfondir les interrogations posées par les transformations de l'objet musical. Car de ce XXI^e siècle, la première décennie montre que de la musique, dans son rapport aux structures sociales, juridiques et politiques telles que nous en avons hérité suite aux deux derniers siècles, rien n'est désormais acquis. La reconfiguration musicale qu'on observe depuis l'arrivée d'internet - et qui s'est accentuée au cours des dernières années - nécessite un dialogue incessant entre chercheurs de tous horizons. Et je tiens d'autant à souligner ce fait que j'ai trop souvent remarqué l'absence déconcertante de chercheurs en musique lorsque ces enjeux étaient discutés dans l'espace médiatique, à la télé et à la radio par exemple au sujet des nouvelles technologies musicales, de la gestion de notre environnement sonore ou du droit d'auteur. Or, si les chercheurs en musique ont beaucoup à apprendre de leurs confrères provenant de disciplines académiques diverses, ils ont aussi un mot à placer dans le débat et peuvent faire surgir des questions, enjeux et faits qu'eux seuls sont à même de percevoir considérant leur provenance universitaire. Tout comme l'éthicien dans le cadre du débat démocratique qui a pour rôle d'éclairer les problèmes d'ordre éthique (voir Weinstock 2006, 9), les chercheurs en musique ont pour rôle de mettre leurs connaissances au service d'une meilleure compréhension de ce qui est en jeu dans le croisement entre musique et morale.

C'est en ayant ces considérations à cœur que nous vous proposons le présent numéro, qui s'articule en quatre parties formées chacune

⁴ Lire à ce sujet la conclusion de Simon Frith et Lee Marshall à la seconde édition (2004) du livre *Music and Copyright*, « Where Now for Copyright? ».

de trois textes. La grande majorité des articles s'inscrivent dans ce qu'on rassemble généralement sous la catégorie de « l'éthique appliquée » ; les textes partent d'une problématique spécifique inhérente au champ musical pour ensuite y développer des considérations éthiques. Aux endroits toutefois où des questions déontologiques sont soulevées et où les finalités morales de l'œuvre d'art sont interrogées, la réflexion se déplace du côté de « l'éthique fondamentale », celle qui a pour vocation de comprendre ou de réformer le fonctionnement des principes, des normes et des valeurs qui prédisposent au jugement moral et définissent nos conduites, ici le rôle du chercheur vis-à-vis de son objet d'étude et la façon dont ses travaux universitaires sont perçus. Par ailleurs, une valeur égale a été accordée aux concepts d'éthique et de morale qui tendent à se confondre dans l'usage quotidien, quoique le mot éthique soit plus souvent interpellé pour désigner les enjeux actuels quant aux transformations de nos conduites, alors que le mot moral renvoie davantage aux normes et valeurs dont nous héritons, différence que Roger-Pol Droit met en lumière (2009, 22) et qu'on peut constater ici aussi.

La première partie, « Enjeux éthiques dans l'usage et la représentation des musiques », révèle le regard éclairé que permet une réflexion éthique menée sur des enjeux d'actualité musicale. Laurent Aubert s'intéresse à la préservation des traditions orales dans un contexte où les processus de transmission s'accroissent sans cesse. Le statut de la musique change aussi vite que la nécessité pour les chercheurs en musique de favoriser une approche plus appliquée afin de s'adapter aux flux migratoires. Pour sa part, Tracey Nicholls s'arrête à une analyse éthique de la place et la perception des femmes en improvisation musicale tout en s'inspirant des acquis des *Gender Studies*. Elle mesure les conséquences qu'entraîne chez ces femmes le refus de s'identifier à travers leur appartenance sexuelle. Jean Fisette signe un article où l'écriture littéraire est prise comme point de départ pour interroger les relations troubles qui peuvent émerger dans notre rapport à l'objet musical. *La haine de la musique* de Pascal Quignard vient nourrir sa réflexion tout en tenant compte des effets que la musique peut entraîner dans un contexte qui va à l'encontre de son usage habituel, ici l'ultime exemple de la Shoah. De manière générale, ces trois textes montrent que la représentation de la musique est fluctuante et sujette à plusieurs décisions arbitraires.

La seconde partie, « Enjeux éthiques et valeurs morales en histoire de la musique », part d'exemples puisés dans notre vaste histoire musicale en montrant les fondements éthiques sur lesquels la musique peut s'appuyer, voire les difficultés éthiques que certaines conceptions musicales ont portées. Stephen Rumph étudie le *Fidelio* de Beethoven comme exemple où l'allégorie génère de nouvelles considérations éthiques sur la portée politique de l'œuvre. Le profil social des personnages et leurs actions révèlent les finalités politiques et esthétiques poursuivies par Beethoven dans son opéra. Dans le texte suivant, Esteban Buch analyse les valeurs morales auxquelles Heinrich Schenker a recours dans son *Harmonielehre*. L'émergence de l'avant-garde musicale place Schenker dans une situation où il fait de la défense de la tonalité un devoir moral, ce qui le conduit à développer un discours juridique conséquent. Pour sa part, Naomi Waltham-Smith pose une réflexion philosophique sur la spécificité du style classique considérée du point de vue éthique. Elle propose sept thèses sur la violence minimale qui se déploie dans les principes qui gouvernent la grammaire de cette musique. Ces trois textes se font l'écho des résonances morales et politiques que la musique engage pour ceux qui la composent et la pensent.

La troisième partie, « Enjeux éthiques et épistémologiques du travail de l'ethnomusicologue », met en lumière la nécessité d'une réflexion éthique pour mieux comprendre les conséquences du travail universitaire. Monique Desroches montre les limites d'un protocole déontologique qui pourrait convenir à tout terrain, d'autant que la réalité force le chercheur à adapter son attitude. À partir d'exemples concrets, elle propose des qualités à développer pour transformer son terrain en lieu éthique viable, par exemple la place à accorder aux relations avec autrui. Jean During examine le champ éthique des traditions musicales orientales lorsqu'appréhendées à partir des questions légales rattachées à nos valeurs occidentales. À l'heure de la mondialisation, il revient aux chercheurs en musique de développer une nouvelle attitude pour mesurer les transformations éthiques au sein des pratiques musicales. Kay Kaufman Shelemay revient de son côté sur le contexte académique qui l'a conduite vers l'étude de la musique des *Beta Israël* d'Éthiopie ; elle livre ici les expériences difficiles qu'elle a connues dans un contexte politique qui a affecté son rapport à la communauté suite à la publication de ses recherches.

Elle insiste sur l'importance de défendre le statut académique de nos travaux tout en tenant compte des sujets qui y sont impliqués. Ces trois textes démontrent comment l'éthique en musique concerne aussi le chercheur dans les rapports qu'il entretient à son objet d'étude.

La quatrième partie, « Enjeux éthiques et légaux dans l'utilisation et la préservation des musiques », s'intéresse aux questions épineuses de la préservation du patrimoine et des phénomènes d'appropriation. Georges Azzaria retrace les finalités de la *Loi sur le droit d'auteur* et certains des obstacles qu'elle a rencontrés au *xx^e* siècle. La question de l'appropriation en musique est au centre de sa réflexion et, à une application stricte de la loi, Azzaria propose une approche plus ouverte et artistique où la nature de la transformation du matériau préexistant est prise en considération. L'autre versant de la musique soumise au monde juridique concerne la préservation du patrimoine, et c'est à ce sujet que s'attèle François Boucher à partir du cas spécifique de la culture autochtone. Le problème pour lui réside dans la politique de la propriété culturelle qui a pour conséquence de pénaliser les autochtones dans le désir de gérer eux-mêmes leurs activités artistiques, la musique étant un exemple concret. Le dernier texte est signé par Marie-Christine Parent et bien qu'il ne soit pas consacré à l'éthique à proprement parler, nous avons décidé de l'inclure ici en raison de la synthèse qu'il offre sur les enjeux que soulève l'idée de patrimoine, centrée ici sur la musique brésilienne. La patrimonialisation de la musique nous oblige selon elle à interroger les critères qui président à son application et la façon dont elle bénéficie à certains acteurs musicaux. Ces trois textes confirment que les lois portant sur la musique poursuivent des desseins légitimes, mais que leur application ne va pas sans risque et que la réalité artistique devrait toujours être le critère premier de la viabilité des lois, d'où l'importance de les questionner et d'en montrer parfois les limites et les inconvénients.

* * * * *

Dans la suite logique de ce numéro, il faut plaider en faveur d'une prise en charge des problématiques éthiques et des enjeux juridiques dans nos institutions musicales afin que les chercheurs en musique de demain soient outillés pour répondre aux exigences sociales, politiques et médiatiques auxquelles la musique est soumise. Ainsi pourront-ils défendre une conception musicologique (comprise

au sens large) dans l'espace public et nourrir le dialogue interdisciplinaire souhaité avec les philosophiques, sociologues, juristes, politologues et autres universitaires qui ont aussi à cœur de penser la préservation et l'accès à la musique dans notre monde actuel. Les chercheurs en musique de demain seront de plus en plus appelés à exprimer un jugement critique et une réflexion de niveau universitaire sur les débats éthiques qui animent la présence de la musique dans nos univers culturels et politiques: on peut penser à des enjeux aussi fondamentaux que la législation en matière de bruit émis dans l'espace social sur laquelle les musicologues et ethnomusicologues auraient à se prononcer⁵; on peut penser à la convocation aux tribunaux de causes de plagiat où le musicologue serait invité à se prononcer à la lumière de l'expertise d'une écoute dite critique et historique; on peut penser à l'usage de la musique à des fins de torture ou dans des contextes militaires où musicologues et ethnomusicologues témoigneraient sur les rapports qui unissent la musique à la politique et aux mœurs (rappelant ainsi que la musique fut pendant longtemps un objet artistique sujet à contrôle)⁶; on peut penser à des causes juridiques concernant des musiciens poursuivis pour outrage aux mœurs publiques où musicologues et ethnomusicologues auraient à développer un discours critique de manière à démêler les régimes spécifiques qui appartiennent à la musique, au droit et aux normes sociales. On peut aussi argumenter que la place de la musique dans nos systèmes d'éducation relève de questions éthiques, car les professeurs de musique défendent l'idée selon laquelle une éducation musicale est indispensable eu égard à la valeur que les gens lui accordent dans nos sociétés. On pourrait ainsi multiplier les exemples où les chercheurs en musique ont à jouer un rôle de premier plan dans les consensus recherchés à l'égard d'enjeux sociaux et politiques où la musique occupe l'avant-scène.

Il est de ma conviction que les musicologues, ethnomusicologues, compositeurs, interprètes et professeurs ont un point de vue à défendre sur ces enjeux, de sorte qu'ils puissent contribuer à changer les décisions juridiques et politiques qui en découleront. Encore faut-il qu'ils soient formés à cette fin. C'est pour cela qu'il est souhaitable, à l'image de ce numéro sur l'éthique, que des questions d'ordre éthique soient discutées dans une perspective interdisciplinaire et fassent l'objet d'une attention particulière dans les formations que nos universités assurent aux futurs chercheurs en musique. Les enjeux actuels concernant la musique sont

⁵ À titre d'exemple, les citoyens de la province de Québec ont été confrontés à un règlement voté par la ville de Granby, le 30 août 2009. Ce règlement vise l'interdiction de réaliser des travaux bruyants le dimanche, la ville voulant ainsi assurer une paisibilité à ses concitoyens le « jour de repos ». Aux dernières nouvelles, ce règlement est contesté par plusieurs citoyens. Je donne cet exemple afin de montrer l'actualité des débats relatifs à la gestion de notre environnement sonore. Je crois que l'expérience et les connaissances des musicologues et ethnomusicologues doivent être mises au service d'un jugement éclairé, pour autant qu'ils prennent la place qui leur revient dans de tels débats. Pour un complément d'information au sujet du règlement, voir le site de Radio-Canada à l'adresse http://www.radio-canada.ca/regions/estrie/2009/08/25/002-reglement_bruit_dimanche.shtml (consulté le 2 février 2010).

⁶ À ce sujet, je souligne une publication récente du musicologue américain Jonathan Pieslak, professeur associé à CUNY. Dans son ouvrage de 2009, *Sound Targets. American Soldiers and Music in the Iraq War*, le musicologue étudie un sujet tout à propos quant à l'exploitation de la musique à des fins militaires ou à des fins de recrutement. Des thèmes aussi variés que la musique en tant que tactique psychologique ou en tant qu'inspiration de combat sont ici abordés, de même que la place occupée par le *heavy metal* et le rap durant la guerre en Iraq depuis 2003. Il est à noter toutefois que l'étude a été menée à partir d'interviews aux États-Unis, et non

sur le « terrain » à partir d'observation. Ce genre d'étude constitue une bonne entrée en matière pour s'intéresser aux questions éthiques rattachées à des phénomènes musicaux actuels.

trop importants pour ne pas y défendre un point de vue bâti sur une longue expérience de ce qu'est le fait musical. Le présent numéro pose quelques jalons en ce sens. ◀

RÉFÉRENCES

ANDERSON, Warren et Thomas J. MATHIESEN (2009). « Ethos », *Grove Music Online*, consulté le 30 janvier 2010.

DROIT, Roger-Pol (2009). *L'éthique expliquée à tout le monde*, Paris, Seuil.

DURING, Jean (2008). « Avant-propos », Jean DURING (dir.), *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, p. 15-19.

FRITH, Simon & Lee MARSHAL (2004). "Where Now for Copyright?", *Music and Copyright*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 209-213. Deuxième édition.

LECOURT, Édith (2008). « De 'bonnes' et 'mauvaises' musiques: clivages et catégorisations dans la construction de l'espace musical du sujet », Jean DURING (dir.), *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, p. 45-55.

OGIEN, Ruwen (2007). *L'éthique aujourd'hui*, Paris, Folio Essais-Gallimard.

PIESLAK, Jonathan (2009). *Sound Targets. American Soldiers and Music in the Iraq War*, Bloomington, Indiana University Press.

PLATON (2002). *La République*, Paris, Flammarion. Traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux.

WEINSTOCK, Daniel (2006). *Éthicien*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

What links music to ethics? Or to ask the question differently: to what extent can this perspective generate new knowledge about music? One answer would be to claim that this kind of knowledge contributes to a better understanding of how music is perceived in societies; say, its transformation into an art object or into a common good valorized by the community. Values and norms agreed upon and imposed by society are also reflected in the way music is communicated, used, thought, judged and transformed. As Brigitte Des Rosiers indicated in her introductory words to the 2007 conference:

As we all know, ethics have assumed a very important place at the forefront of societies and of cultural practices whose existence, legitimacy, and relevance to the common good are constantly challenged. Music occupies a primordial role in our societies: as the fruit of diverse human interactions within interdependent spheres themselves subject to specific norms, music has emerged at the centre of ethical preoccupations.

The conference moved quickly to these epistemological issues with the opening presentation by Jean-Jacques Nattiez at the Auditorium Centre d'archives from Montréal, with the title "Wagner's anti-Semitism: A Question of Aesthetic, History and Ethics" (a foretaste of the book *Wagner antisémite* that he plans to publish in 2013 at Actes Sud). In light of twentieth-century history, should one who enjoys Wagner feel guilty about liking music in which, as demonstrated by Wagner scholars, the signs of Wagner the anti-Semite are perceptible? Are we not invited, as listeners, to distinguish what informs our musical listening and what anchors it to a dark and abject past? Or should we judge musical works based on the knowledge we have of the past, or even impose our own values on them? Questions of this type produce a situation where music, just as with other art objects, creates stakes that go beyond aesthetic appreciation and interacts with other issues such as values, norms, and the common good. In considering one's subjective relation to music as a social event, moral realm lurks just beneath the surface because what is also at stake is who we are as human beings, living and thinking musically.

Music and Ethics: A Plea

Danick Trottier
(Harvard University)

Regarding the ways in which music is used for political purposes, we can assess the consequences of this reality, especially in the choice of music according to political ideals and specific behaviors. There is a strong possibility that the creative sphere produced by music can nurture the expression of ideologies at political gatherings or other similar situations. Yet the question can be asked whether music created and performed in a specific political context, for example in the case of an extreme right-wing gang, is still the reflection of the ideology promoted by these people. The words that come with the music, in this context, can be viewed as a predictor for the ethical judgment that musicologists and ethnomusicologists place upon this music. But before the expression of any judgment, it seems crucial for music scholars to pursue their work as they do for any musical material, so that they might understand the intrinsic parameters of the work; in so doing, it is possible to grasp the correlations between musical meanings and political (and moral) ones.

The example of a far right-wing gang is indeed an extreme case, but it shows nonetheless the difficult situations about which musicologists and ethnomusicologists can be invited to deliver judgment. What about the moral or immoral nature of music, in addition to its legal or illegal character? If there is no doubt about the fact that, in the eyes of the law, any expression of hatred will be judged illegal, this does not mean that the same criteria can be applied to the music if we ignore the verbal utterances (if this were at all possible). How

can we demonstrate that musical structures are in themselves homologous with a gang's ideology of hatred, if, for example, we have to take a decision on the legality of its diffusion (on the radio, for example)? It is certainly possible that a subtle and detailed analysis of musical structures might reveal choices that denote ideological properties of the music itself. Or, as should also be acknowledged, the internal organization of the music might not share anything in common with the ideology of the gang in our example.

Ethics concerns the object itself, of course, but the context of reception cannot be ignored. If in a particular case it appears difficult to make a decision about the meaning of the musical object, the legal perspective can be moved to the side of the object's transmission and the use that is made of it. In such cases, it is not so much the music itself that is judged as the people who listen to it and use it. To come back to music created and performed in the context of extremist movements, scholars should pay heed to the manner in which the creation, transmission and reception highlight the particular meanings to which a given music might give rise. If the music from a gang of extremists were to be limited to their own initiatives, a music and verbal text based on gestures whose function and meaning are known only to them, then the value of the musical object becomes revealed through the effects that are assigned to it. As Jean During clarifies in a current book in which ethical issues on music are discussed:

The ethical concern, as soon as it is concretely envisaged through the question of the *effects* of music, tends toward some subtle differentiations: then we have to distinguish *the* music, with its own affective regimes that can take on a variety of meanings from one context to another. (During 2008, 16)

From this perspective, the question of what links music to ethical modalities has to take into account the Greek inheritance of the word *ethos*.¹ For the Greeks, music was directly concerned with *ethos* to the extent that its contribution to education was posited as an essential factor in the well-being of the public life; the harmony offered by music, well-thought and well-integrated into public life, thus resulted in political harmony that gave everyone the chance to attain happiness. This homology can nowadays appear somewhat simplistic, but the Greeks were strongly attached to it. This explains why their theory of *ethos* was based on the belief that

music contributes to specific ethical attitudes and could even transmit them, which accounts for the important place that music occupies in a fundamental dialogue, such as *The Republic* by Plato.² In brief, what the Greek inheritance teaches us about the intersection of music and ethics, and legal considerations that arise in its public uses, is the singular value of musical behaviors that we adopt by virtue of belonging to communities and adhering to their norms. From Greek antiquity until now, the ethical resonances of music draw attention to the connections we have with others.³

Whether we are much interested on music as an autonomous object or the contexts through which music emerges, the ethical interrogation remains the same and can be addressed in a minimalist understanding of the word, that is, ethics as Ruwen Ogien has suggested it: "The non-nuisance of other"⁴, one criterion that we might use to assess the moral value of music. Furthermore, a profound ethical dilemma also comes up in relation to music: should we resort to a maximalist ethics or to a minimalist ethics? We are far, however, from maximalist approaches to music because few scholars will argue for the idea that listening to specific musics can transform us morally in positive ways—even though this idea is still spread nowadays in the media and some writing, for example, on the question of Mozart and child development. On the other hand, as music scholars, it is our duty to highlight the ethical stakes of music, either by particular aims that call for attention, or when fundamental social norms are attacked (for example when a person or a group of persons are the object of discrimination). That explains why a minimalist ethics has better chance with music, especially around the idea that music or musical behaviors harmful to others have to be severely criticized and subjected to legal sanction. Musicologists and ethnomusicologists have a role to assume, which depends on their specific knowledge and the epistemic perspective through which their approach to the subject is built, allowing for a real contribution to the quality of ethical judgments called for in specific musical cases.

Ethical stakes relating to how music is used deepen when we add legal modalities related to its transmission as a consumer good. Among the subjects discussed at the 2007 conference, the redefinition of the copyright law cut to core of the discussions, music being, among all the arts, the most concerned by this reality. The long history of music produced

¹ In regards to this, the *Grove* has an entry for "ethos" but does not have one for the word "ethics" (see Anderson and Mathiesen 2009). This can best be interpreted through the importance of Greek legacy. However, an entry will have to be created one day or another to resume the relevance of ethics in musical scholarship.

² As Georges Leroux summarizes in a footnote in his translation of Plato's *Republic*: "Plato insists [...] on the contribution of music and poetry for the moral training of the guards, with the aim of their own task, the guard of the public life".— « Platon insiste [...] sur la contribution de la musique et de la poésie à la formation morale des gardiens, en vue de leur tâche propre, la garde de la cité » (Leroux in Platon 2002, 581).

³ From this perspective, to understand the auditive suffering in the clinical cases she has worked on, the music therapist Édith Lecourt proposed to locate this reality "in the (sound) relation with the other" [« dans la relation (sonore) à l'autre »] (2008, 46). That formula can be broadened to include all the sound connections in society.

⁴ « La non-nuisance à autrui » (Ogien 2007, 196).

under copyright laws to guarantee the artist an income (taking into account his or her labor) seems to be in danger at a time when downloading from the internet has produced a new logic of musical exchange integrated in our lifestyles. Some think that this new regime is unacceptable and should be firmly resisted (i.e. music industry and some artists), whereas others see a unique moment in the liberation from an industry that often defended its own interests and tried to impose musical conditions (i.e. a lot of music lovers and some underground artists). Against the position that essentializes the rights of the author in our relationship with music and the one that denies the right of artists to protect their work, it is important to consider the reasons why the copyright law developed, in addition to the way it has structured our musical world. But if it assumes an important role in the development of music in Western world, copyright law now seems totally dissociated from the reorganization of music governed by the internet and new social conditions; changes in law are inevitably called for in the current context, and it is incumbent upon legislators and music industry to lend an ear to new musical behaviors. We see the urgency of these questions and their resonance in the media when we listen to current debates in Western culture, and are confronted by the challenges of thinking about the reorganization and reconfiguration of our relation to music that has become more obvious than ever.

Consequently, it is my conviction that music scholars, whether they are musicologists, theorists, ethnomusicologists, composers, performers or teachers, have a contribution to make to these issues related to music in public spaces and the media. It is also my conviction that an interdisciplinary dialogue is desirable in order to probe the questions raised by the transformation of the musical object. The first decade of the twenty-first century has shown that nothing can be taken for granted in the connections of music to social, law and political structures, as we have inherited them over the last two centuries. The musical reorganization that we have observed since the arrival of the internet—and that has been strengthened in the last years—requires an open-ended debate among scholars of all horizons. And I want to focus on this in particular because I have all too often noticed the absence of music scholars when these issues have come up in the media, on television or on the radio, for example, regarding new musical technologies, the management of our sonic environment

and copyright law. Yet, if music scholars have a lot to learn from their colleagues from other research fields, they also have a say in the debate and can reveal issues, problems and facts that they are the only ones to perceive from their university vantage points. Just as a philosopher of ethics has a role in highlighting problems linked to ethics in our democratic debate (see Weinstock 2006, 9), so music scholars have a role to place their knowledge at the service of a better understanding of what is at stake in the intersection of music and morality.

* * * * *

It is with this set of ideas in mind that we propose this current issue that has been divided into four parts, each with three essays. Most of the articles pursue what we might generally gather under the category of “applied ethics”; the texts start from specific cases linked to the musical realm and work outwards to ethical considerations. Yet, at times when issues about professional ethics are raised and where the moral implications of the musical object is taken into account, the reflection sometimes moves toward “fundamental ethics”, which seeks to understand and reform the functions of principles, norms and values on the basis of our moral judgment and of our behaviors, either concerning the role scholars have in their object of study or in the way that their work can be perceived. Equal value has been attributed to both ethics and morality, which tend to be confused in the everyday language, albeit the word “ethics” is more often evoked to denote what is at stake in our behaviors, whereas the word “morality” refers more to the norms and values that we inherited, a difference that Roger-Pol Droit has highlighted (2009, 22) and that is worth noting here.

The first part, “Ethical Stakes in the Use and Representation of Music”, reveals the insights that can be gained from reflections on ethics that takes into account contemporary musical developments. Laurent Aubert is concerned with the preservation of oral traditions in a context where the process of transmission has significantly sped up. The status of music changes very quickly and scholars will have to adapt to migratory flows and propose applied approaches. For her part, Tracey Nicholls develops an ethical analysis of the place and perception of women in music improvisation, and takes into account gender studies. She assesses the consequences resulting from the refusal of these women to identify themselves with gendered categories. Jean Fiset has

provided an essay where literary writing is the starting point to interrogate the troubled connections that might emerge in the relations we have with the musical object. *La baine de la musique* by Pascal Quignard informs his reflection at the same time as he considers the effects that music might create in contexts far removed from its common usages, here the extreme case of the Shoah. In general, these three contributions to this volume show how the representation of music is unstable and subject to many arbitrary decisions.

The second part, “Ethical Stakes and Moral Values in Music History”, turns to our vast repository of music history to demonstrate the ethical foundations on which music can ground itself, or the ethical difficulties inherent in certain musical ideas. Stephen Rumph studies Beethoven’s *Fidelio* as an example in which allegory generates new ethical considerations on the political scope of the work. The social scope of the characters and their actions reveals the political and aesthetic purposes pursued by Beethoven in his opera. In the next essay, Esteban Buch analyzes the moral values that Heinrich Schenker used in his *Harmonielehre*. The emergence of a musical avant-garde pushes Schenker to defend tonality as a moral duty, which in turn produces a legalistic manner of argumentation. Naomi Waltham-Smith provides a philosophical reflection on the specificity of classical style considered from an ethical point of view. She proposes seven theses on minimal violence that informs the principles governing the grammar of this music. These three texts reverberate with the moral and political resonances that music produces for those who compose it and think about it.

The third part, “Ethical and Epistemological Stakes in the Work of the Ethnomusicologist”, highlights the necessity of ethical reflection for a better understanding of the consequences of scholarly work. Monique Desroches shows the limits of a code of ethics that might be suitable for all fields, especially because material reality can force scholars to modify their premises. Basing herself on many concrete examples, she proposes qualities that scholars might develop in order to transform their field into a suitable ethical site, for example in the relations they foster with others. Jean During examines the ethical realm of musical traditions of Eastern as understood through legal issues anchored to Western values. In a world of globalization, it is up to scholars to develop a new framework to evaluate the ethical trans-

formations inside the musical practices. Kay Kaufman Shelemay returns to the scholarly context that led her toward the study of the Beta Israël from Ethiopia; she communicates here tricky political experiences that affected her relationship to the community after the publication of her findings. She advocates the importance of defending the scholarly status of our work while taking into account the subjects involved in the study. These three contributions show just how ethics in music affects scholars in the relations they have with their objects of study.

The fourth part, “Ethical and Legal Ramifications in the Use and Preservation of Music”, plunges into the tricky issues of the preservation of patrimony and the phenomenon of appropriation. Georges Azzaria recounts the purposes of copyright law and the obstacles that affected it during the twentieth century. The issue of appropriation in music lies at the heart of his reflections, and rather than a strict understanding of copyright law, the author argues for an approach where the nature of the transformation of preexisting music material is taken into account. The other part of music subjected to juridical considerations is concerned with the preservation of patrimony, and it is to this subject that François Boucher devotes his analysis, using the specific case of native culture. The difficulty for him is located in the politics of cultural property, which penalizes the native peoples and their desire to manage their own artistic activities, music being a concrete example. The last essay is by Marie-Christine Parent and, although it is not primarily devoted to ethics, we have included it for the summary it offers regarding the stakes raised by the idea of patrimony, concentrated here on Brazilian music. For her, the forging of musical patrimonies forces an interrogation of the criteria for the implementation of patrimony and the way musicians benefit from it. These three contributions strengthen the idea that laws on music are well-motivated, even though their implementation does not come without risks and that artistic reality must always be the first criterion of viability for these kinds of laws—which underscores why it is important to question them and show their limits and disadvantages.

* * * * *

As a result of these issues, we have to argue in favor of a place for ethics and law in our musical institutions, so that music scholars of the future will be armed to understand the social, political and media exigencies to

which music is subjected. Thus, they will be able to defend a musicological point of view (broadly speaking) in the public sphere and nurture the interdisciplinary dialogue desirable between philosophers, sociologists, jurists, political commentators and other scholars, who are also thinking about the preservation and accessibility of music in our current world. Music scholars of the future will be greatly confronted by the challenge of formulating critical judgments on ethical debates that accompany the presence of music in our cultural and political worlds: we can think about fundamental problems such as the legislation on noise in social spaces where musicologists and ethnomusicologist might be invited to take a position⁵; we can think about summons to tribunals for plagiarism cases where musicologists and theorists might be invited to offer their opinions because of their background and their critical and historical listening; we can think about the use of music for torture or in military contexts where musicologists and ethnomusicologists might be invited to provide input on the basis of the links that unify music to politics and morality (recalling that music was long used as an artistic object subjected to control)⁶; we can think about legal cases concerning musicians sued for affronts to public decency where musicologists and ethnomusicologists will have to develop a critical discourse to untangle the specific regimes that belong to music, law and social norms. We can also argue that the place of music in our educational system touches on ethical issues, because music teachers will maintain that music education is essential for considering the value people place on it in our societies. Thus we can multiply such examples where music scholars play a major role in building consensus around political and social stakes where music is at the forefront.

It is my conviction that musicologists, theorists, ethnomusicologists, composers, performers and teachers have a point of view to articulate, and that they can contribute to political and legal decisions. Still, it remains necessary that they are trained for this! This is why it is desirable, as a mirror to this volume, that such issues linked to ethics be discussed from an interdisciplinary perspective and become the object of attention in the training that our universities provide to future scholars. The current stakes concerning music are too high to avoid hearing from people with extensive experiences with the musical fact. The current issue takes several steps in this direction. ◀

REFERENCE LIST

- ANDERSON, Warren & Thomas J. MATHIESEN (2009). "Ethos", *Grove Music Online*, accessed on internet January 30, 2010.
- DROIT, Roger-Pol (2009). *L'éthique expliquée à tout le monde*, Paris, Seuil.
- DURING, Jean (2008). « Avant-propos », Jean DURING (dir.), *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, p. 15-19.
- FRITH, Simon & Lee MARSHAL (2004). "Where Now for Copyright?", *Music and Copyright*, Edinburgh, Edinburgh University Press, p. 209-213. Second edition.
- LECOURT, Edith (2008). « De 'bonnes' et 'mauvaises' musiques: clivages et catégorisations dans la construction de l'espace musical du sujet », Jean DURING (dir.), *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, p. 45-55.
- OGIEN, Ruwen (2007). *L'éthique aujourd'hui*, Paris, Folio Essais-Gallimard.
- PIESLAK, Jonathan (2009). *Sound Targets. American Soldiers and Music in the Iraq War*, Bloomington, Indiana University Press.
- PLATON (2002). *La République*, Paris, Flammarion. Traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux.
- WEINSTOCK, Daniel (2006). *Éthicien*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

⁵ For example, the citizens of the Quebec province have been confronted by by-laws voted by the city of Granby August 30, 2009. This by-law aims to forbid in the city any loud working noises on Sunday; the city wanted thus to facilitate a peaceful moment for its citizens on "rest day". I give this example to show the relevance of this kind of debate pertaining to the management of our sonic environment. I believe that the experience and knowledge of musicologists and ethnomusicologists should be called upon to produce an informed judgment, albeit we have to know how to take a place in this sort of debate. For more information, see the following link http://www.radio-canada.ca/regions/estrie/2009/08/25/002-reglement_bruit_dimanche.shtml, accessed on internet February 2, 2010.

⁶ On this subject, I underscore the new publication by the American musicologist Jonathan Pieslak, Associate Professor of Music at CUNY. In his 2009 book, *Sound Targets. American Soldiers and Music in the Iraq War*, he studies a subject concerned with the use of music for military and recruiting purposes. Themes, such as music as a psychological tactic or as an arm for combat, are tackled, in addition to the place that heavy metal and rap has occupied in the Iraq War since 2003. It is noteworthy that his work has been conducted by means of interviews on American soil, and not on the "field" through observation. This kind of study constitutes a good introduction to ethical issues anchored to current musical phenomenon.

ENJEUX ÉTHIQUES DANS L'USAGE ET LA REPRÉSENTATION DES MUSIQUES

ETHICAL STAKES IN THE USE AND REPRESENTATION OF MUSIC

Il peut paraître risqué d'aborder la musique sous l'angle de l'éthique. En effet, la musique ne s'adresse-t-elle pas d'abord à la sensibilité, aux émotions, à la subjectivité, et son appréciation ne fait-elle pas plus appel aux affects et au sens esthétique qu'à des considérations d'ordre éthique? Tout au plus peut-on relever que certaines musiques peuvent inciter à des comportements particuliers ou être utilisées à des fins qu'on peut évaluer en termes moraux¹. Toute musique est certes une expression des goûts et des sentiments humains, mais elle est aussi à la fois un langage, dont les formes et les structures ont été forgées par son histoire et les personnalités qui l'ont marquée, et un énoncé, dont les contenus sont déterminés par les circonstances dans lesquelles elle s'exprime et la fonction à laquelle elle est censée répondre. À cet égard, tout discours sur la musique est nécessairement aussi un discours sur la culture et la société, et si les propos qui suivent tentent de répondre à des questions spécifiquement contemporaines, ils s'inscrivent néanmoins dans une longue tradition discursive sur le rôle de la musique, dont on rencontre les prémices dans l'Antiquité, et tout particulièrement chez Platon.

Le Vrai, le Beau, le Bien... et la musique

« Pour le corps nous avons la gymnastique et pour l'âme la musique », peut-on lire dans *La République* (Platon 1966, 126); et plus loin: « L'éducation musicale est souveraine parce que le rythme et l'harmonie ont au plus haut point le pouvoir de pénétrer dans l'âme et de la toucher fortement, apportant avec eux la grâce et la conférant, si l'on a bien été élevé, sinon le contraire » (153). Ou encore, à propos de la « recherche sublime » dont la musique est l'objet: « La musique doit aboutir à l'amour du beau » (155). « Elle est utile en tout cas pour découvrir le beau et le bien; mais poursuivie dans un autre but, elle est inutile » (290). On pourrait certes rétorquer que l'inutilité de la musique est peut-être un de ses plus grands privilèges, une de ses libertés majeures; mais le philosophe nous met en garde: « Il est à

Du « bon usage » des musiques du monde. Questions sur une éthique de la diversité culturelle

Laurent Aubert

(Musée d'ethnographie de Genève)

redouter que le passage à un nouveau genre musical ne mette tout en danger », écrit-il. « Jamais, en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités » (175-176).

On retiendra de ces extraits de *La République* que Platon établit un parallèle entre le Vrai, le Beau et le Bien en musique, et donc un lien entre ses dimensions ontologique, esthétique et éthique. Les choix expressifs du musicien ne sont jamais neutres; non seulement ils sont conditionnés par son environnement, mais ils l'influencent; ils le connotent, puisque la musique est porteuse de sens; et ils le transforment, ils modifient le cours des choses, dans la mesure où la musique apparaît comme dotée de pouvoirs. En outre, si les lois de la musique sont présentées comme immuables, c'est que, selon la vision platonicienne, ses rythmes et ses harmonies sont l'écho des rythmes et des harmonies cosmiques. Comme le relève Dominique Collin dans son essai sur *Platon et la musique*:

Platon en conçoit l'identité du Vrai, révélé par les nombres, du Beau, perçu par la sensibilité esthétique, et du Bien, résultat d'une harmonie entre la raison, les passions et les désirs, harmonie qui, transmise au niveau de la société, fait apparaître la possibilité d'une cité juste fondée sur la loi morale plutôt que la force². (Collin 1997)

¹ La *Resolution on the Use of Music in Physical or Psychological Torture*, proclamée le 15 mars 2008 par le Comité de l'*American Musicological Society*, s'insurge par exemple à juste titre contre certaines pratiques avérées qu'elle juge inadmissibles (www.ams-net.org/AMS-torture-resolution.pdf).

² Précisons que, lorsque Platon parle de musique, il n'envisage pas seulement l'art des sons, mais l'ensemble des disciplines mathématiques auxquelles président les muses, y compris l'astronomie, l'arithmétique et la géométrie, qui forment avec la musique ce que Boèce (Ve siècle ap. J.-C.) appellera plus tard le Quadrivium, et dont chacune applique les lois du nombre, du rythme et de l'harmonie à son domaine propre. En outre, selon la conception générale de l'Antiquité, héritée notamment de Pythagore et reprise ensuite par les théori-

ciens médiévaux, le vrai musicien est d'abord celui qui médite et spéculé sur la nature des sons, plus que le simple interprète. Que celui-ci soit chanteur ou instrumentiste, il n'est qu'un porte-parole, qu'un truchement des lois du cosmos, de la société et de l'homme; son rôle et sa responsabilité se limitent ainsi à propager de la façon la plus adéquate que possible cette expression sonore du Vrai, du Beau et du Bien qu'est la musique; ce qui n'exclut évidemment ni le talent, ni l'inspiration.

³ Les récents travaux communs de l'ethnomusicologue Simha Arom et du sociologue Denis-Constant Martin (2006) ouvrent à cet égard des pistes analytiques intéressantes.

⁴ Le terme « glocalisme » a été forgé aux États-Unis par le sociologue d'origine catalane Manuel Castells (Castells 2002).

⁵ Pour Hobsbawm, « les 'traditions inventées' désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique [...] qui cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé »; mais il poursuit: « Toutefois, même lorsqu'il existe une telle référence à un passé historique, la particularité des traditions 'inventées' tient au fait que leur continuité avec ce passé est largement fictive. En bref, ce sont des réponses à de nouvelles situations qui prennent la forme d'une référence à d'anciennes situations, ou qui construisent leur propre passé par une répétition quasi obligatoire » (Hobsbawm dans Hobsbawm et Ranger 2006, 12). Mais n'est-ce pas au fond le cas de la plupart des « traditions », inventées ou non, dans leur capacité à établir une filiation (vraie ou fictive) avec le passé tout en renvoyant à des situations et des enjeux contemporains?

Mais, nous dit Collin, « Platon n'oublie pas que la musique est avant tout une réalité sensible. Elle nous fait vibrer, engage les émotions, secoue et entraîne l'âme » (Collin 1997); d'où l'ambivalence de la musique en tant que vecteur, susceptible d'engendrer le meilleur comme le pire. Le « mauvais usage » de la musique aurait ainsi pour effet d'engendrer les calamités naturelles, les désordres sociaux ou les maladies les plus terribles: une conception qu'on rencontre d'ailleurs de façon récurrente en d'autres cultures, aussi bien dans les textes classiques de la Chine, de l'Inde et du monde islamique qu'en de nombreuses traditions orales.

Ethnomusicologie et mondialisation

Même si elles sont de nature plus prescriptive qu'analytique - et en ceci elles se distinguent de l'approche ethnomusicologique -, ces références sont intéressantes, notamment par les questions épistémologiques qu'elles nous engagent à soulever sur le rôle de l'ethnomusicologie dans le monde contemporain, caractérisé notamment par l'accélération des phénomènes de transformation sociale et culturelle, l'amplification des flux migratoires et la mondialisation de l'accès à l'information.

Rappelons tout d'abord, si nécessaire, que la discipline qu'il est convenu d'appeler l'ethnomusicologie n'a pas pour vocation première de s'intéresser à un domaine particulier du champ musical, qui serait celui des musiques dites « ethniques », « traditionnelles », « populaires », « extra-européennes » ou autres. Les limites de ce domaine sont en effet trop floues, et en même temps trop artificielles, et les critères qu'elles présupposent trop ethnocentriques pour que nous puissions nous en satisfaire. Les rapides mutations subies par un grand nombre de ces musiques posent en outre un problème de fond aux ethnomusicologues: quelles musiques leur appartient-ils d'étudier, dans quelles perspectives et selon quels critères? Les récents processus de porosité, de métissage et de créolisation des cultures remettent en effet en cause les anciennes catégories heuristiques (voir Aubert 2001, 31-45).

À cet égard, il me paraît essentiel de rappeler qu'il n'y a aucune définition musicale de l'objet de l'ethnomusicologie; l'ethnomusicologie correspond plutôt à une certaine approche du fait musical, qui se caractérise d'abord par ses méthodes; et ces méthodes sont en principe applicables à toute musique, y compris

la musique savante occidentale au même titre que les musiques dites traditionnelles et populaires, que le jazz et ses dérivés, que la variété ou la *world music* interculturelle³. Chacune est en effet susceptible de fournir des données applicables à notre perception du phénomène « musique » et à son rôle dans la société. Plus de quarante ans après Alan P. Merriam et son *Anthropologie de la musique* (1964), il est temps de repenser l'ethnomusicologie comme une musicologie intégrale, non pas par la simple juxtaposition de ses différentes composantes, mais en tant que base d'une herméneutique musicale qui prenne en compte les nouveaux modes d'interaction entre le local et le global que la sociologie contemporaine désigne par le terme « glocalisme⁴ ».

Cela pose évidemment la question de la place qu'il convient d'attribuer au domaine particulier des musiques dites « traditionnelles », et aussi celle de savoir si ce terme a de bonnes raisons d'être conservé. Il faut en effet se garder de céder à une vision essentialiste de la tradition comme paradigme, comme l'a notamment souligné l'historien britannique Eric Hobsbawm (2006), qui s'est attaché à déconstruire ce qu'il appelait « l'invention de la tradition⁵ ».

Mais il est clair que, si nous appliquons à nos terrains les critères platoniciens du Vrai, du Beau et du Bien, nous serons tentés de privilégier certains genres, certains répertoires, certaines pratiques et situations musicales aux dépens d'autres. En effet, si l'ethnomusicologue entend saisir le fonctionnement d'une musique en tant que langage, dans une perspective culturaliste, il est amené à porter son attention sur ce que celle-ci a de spécifique, et à en écarter - du moins provisoirement - les dérivés plus ou moins hybrides résultant d'influences externes, ne serait-ce que pour mieux analyser par la suite les mécanismes de formation de ces derniers. Si son terrain est l'Inde, il lui faudra connaître l'univers des *rāga* avant de se pencher sur les productions musicales de Bollywood; s'il s'intéresse aux musiques des Balkans, il devra se référer à l'art des ménestriers villageois pour comprendre comment s'est constitué le *turbo-folk* serbe ou les *manele* roumains; et s'il travaille en Afrique de l'Ouest, la fréquentation préalable du monde des griots lui permettra de décoder les procédés de création du *soukous* ou du « coupé-décalé⁶ ».

À cet égard, l'« ethnomusicologie d'urgence », préconisée notamment par Gilbert Rouget⁷, demeure une priorité, ne serait-ce qu'en raison

de la rapidité des mutations contemporaines et du « devoir d'inventaire » auquel elle invite. Il est un fait que de nombreux patrimoines musicaux sont en train de disparaître sous nos yeux – ou plutôt sous nos oreilles – et qu'il est urgent et nécessaire d'en collecter les dernières traces, les ultimes manifestations, ne serait-ce que pour en conserver la mémoire. Mais il est tout aussi important de se questionner sur la pertinence d'actions pouvant contribuer à les maintenir en vie et à en stimuler la pratique.

Questions déontologiques

Face aux innombrables pillages et spoliations culturelles dont la plupart des peuples autochtones du monde ont été les victimes – et dont plusieurs le sont toujours –, il était nécessaire de fixer un cadre législatif international permettant de contribuer à la défense de leurs droits⁸. C'est dans cette perspective qu'a notamment été introduite la notion juridique de « propriété intellectuelle collective ». Dans le domaine de la musique, cette notion concerne essentiellement les questions de droits d'auteurs et d'interprètes, qui ont fait l'objet de déclarations extrêmement précises et complètes de la part d'organisations internationales telles que l'UNESCO, l'International Council for Traditional Music (ICTM), l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI), l'International Council of Archives (ICA) ou la Society for Ethnomusicology (SEM)⁹.

Les travaux et les documents produits par ces instances sont en théorie irréfutables; mais le problème est qu'ils sont souvent difficilement applicables sur le terrain. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter le « Code de déontologie des archivistes » édicté par l'ICA en 1996 ou le « Statement on Ethical Considerations » de la SEM en 1998: effectivement, rien n'y manque! Ces textes paraissent en soi inattaquables; mais ils s'exposent au fait que, pour de nombreuses musiques de l'oralité, la notion même d'auteur ou de créateur ne revêt aucune pertinence aux yeux de leurs détenteurs; et lorsqu'elle en a une, celle-ci fait souvent appel au registre mythologique ou à des références d'ordre supra-humain difficilement compatibles avec une logique juridique¹⁰.

Ce cadre législatif a néanmoins le mérite de fixer des normes, même si nous avons conscience de leurs imperfections et de leurs fréquentes inadéquations. Nous savons en outre que ce cadre émane d'une morale et d'une logique particulières – issues de

l'Occident post-colonial de tradition judéo-chrétienne –, et que ses normes doivent être harmonisées de cas en cas avec celles des collectivités qu'elles sont censées protéger. À cet égard, on soulignera avec Anthony Seeger que « les questions qui touchent à la propriété intellectuelle [...] sont trop importantes pour être laissées aux seuls juristes, car elles relèvent non seulement du droit (ce qu'on peut faire), mais aussi de l'éthique (ce qu'on devrait faire) » (2007, 70-71). Les problèmes relatifs à la propriété intellectuelle s'inscrivent d'ailleurs dans un débat beaucoup plus large, qui concerne également l'autodétermination des peuples, le droit à la terre et les questions écologiques.

En ce qui concerne maintenant le métier d'anthropologue, et plus particulièrement celui d'ethnomusicologue, le risque est évidemment qu'une sur-législation paralyse la recherche et incite les chercheurs à ne plus rien collecter, et *a fortiori* à ne plus rien publier, de peur d'empiéter sur les prérogatives des communautés avec lesquelles ils travaillent. J'aimerais à ce propos citer un article publié en 1995 par Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, qui posait le débat en ces termes :

L'anthropologie, rejeton de l'époque coloniale, paie aujourd'hui son tribut en remettant continuellement en question ses catégories heuristiques, ses perspectives et, dans l'absolu, son droit à interroger cet Autre et à parler de lui. La parole du chercheur issue de la tradition européenne porterait-elle les traces des inégalités entre les peuples comme si elle les avait elle-même forgées? L'ethnomusicologue a failli se taire; la tentation fut forte, à un moment donné, de n'attribuer de valeur qu'à la seule parole de l'informateur. (Desroches et DesRosiers 1995, 8)

C'est d'ailleurs la posture aujourd'hui adoptée par certains ethnomusicologues, qui n'envisagent leurs enregistrements de terrain que comme bases d'analyse, et qui ne feront rien pour les publier et les rendre accessibles au-delà du cercle restreint des spécialistes. Si elle se justifie dans certains cas, notamment lorsque le chercheur a eu accès à des répertoires secrets qu'on lui a expressément demandé de ne pas divulguer, une telle attitude pose néanmoins problème et ne devrait pas à mon avis être généralisée¹¹.

Cela nous amène en tout cas à nous questionner sur un aspect de la déontologie professionnelle: celui qui concerne la manière

⁶ Voir à ce propos www.afrik.com/article6691.html.

⁷ Voir notamment son entretien avec Véronique Mortaigne publié dans *Le Monde* du 30 septembre 1997.

⁸ Je renvoie ici le lecteur à un article à paraître, qui évalue la question sur la base de deux cas récents (Aubert, à paraître). J'y fais allusion non seulement aux « emprunts » de certains enregistrements de musiques « autochtones » à des fins commerciales (voir les fameux articles de Steven Feld et de Hugo Zemp dans le *Yearbook for Traditional Music*, 1996), mais aussi, de manière générale, aux effets culturels désastreux – et de notoriété publique – de certaines actions missionnaires, coloniales, néocoloniales, etc.

⁹ Voir à ce propos les sites suivants : <http://portal.unesco.org/culture/fr/>; <http://www.ictmusic.org/>; http://www.wipo.int/about-ip/fr/collective_mngt.html; <http://www.ica.org/fr/>; http://webdb.iu.edu/sem/scripts/aboutus/aboutethnomusicology/ethical_considerations.cfm.

¹⁰ Les récents travaux d'Anthony Seeger sur la question sont à cet égard d'une importance capitale (voir notamment Seeger & Chaudhuri 2004 et, en français, Seeger 2007).

¹¹ Aujourd'hui, de plus en plus de musiciens « locaux » enregistrent d'ailleurs eux-mêmes leur propre musique, parfois dans des studios équipés à cette fin. La question de la pertinence des enregistrements ethnomusicologiques peut dès lors se poser. Ce qu'on peut signaler est que les motivations des musiciens et des ethnomusicologues

dont nous sommes amenés à communiquer l'objet de nos travaux de terrain. Une position susceptible de concilier les impératifs de la recherche et ceux de l'éthique – et en particulier du droit à la propriété intellectuelle – est celle, issue du courant postmoderniste, qui vise à « abolir les frontières entre le statut d'observateur et celui d'observé, liées aux rapports de domination dans les contextes coloniaux et postcoloniaux », comme l'écrit Dimitri Béchacq à propos de ses travaux récents sur le vodou haïtien (Béchacq 2007, 51). Le fait d'intégrer un ou plusieurs experts locaux à tous les stades de la recherche et, autant que possible, de la production de ses résultats est ainsi un principe qui a souvent été revendiqué. Outre son évidente dimension déontologique, une telle démarche se justifie aussi par le fait qu'elle relativise le seul point de vue de l'observateur extérieur, y compris ses structures de référence et ses présupposés intellectuels. Elle incite le chercheur à assumer la part de sa propre subjectivité – y compris ses éventuelles motivations extrascientifiques – en la frottant à la pluralité des autres subjectivités en jeu, et ceci dans toutes les phases de son travail¹².

L'application d'un tel principe d'intersubjectivité ne s'oppose pas au caractère nécessairement réflexif du travail de terrain et de la construction de l'objet scientifique de l'ethnomusicologue, mais elle permet de dépasser certains clivages: elle implique notamment pour le chercheur d'admettre que ce qu'il relate n'est pas la réalité en soi, mais toujours la reconstruction qu'il en propose, laquelle procède d'une perspective et d'un cadre conceptuel particuliers, et donc nécessairement non exclusifs. Comme le souligne François Laplantine:

L'anthropologie, c'est aussi la science des observateurs susceptibles de s'observer eux-mêmes, en visant à ce qu'une situation d'interaction (toujours particulière) devienne le plus consciente que possible. C'est vraiment le moins que l'on puisse exiger de l'anthropologie. (Laplantine 2001, 180)

Cette décolonisation du regard et du discours sur l'autre me paraît non seulement recommandable sur le plan éthique, mais elle offre aussi un supplément de fiabilité à la dimension interprétative de l'enquête.

Vers une ethnomusicologie appliquée

Un autre domaine mérite à cet égard d'être considéré: celui de « l'ethnomusicologie appliquée ». Une ethnomusicologie appliquée est par définition une ethnomusicologie engagée, soit dans la diffusion de certaines musiques et la vulgarisation de leur connaissance, soit dans la recherche de solutions aux problèmes suscités par les mutations auxquelles ces musiques et leur environnement sont exposés: sauvegarde de patrimoines menacés, soutien à la transmission des pratiques et des répertoires traditionnels, développement de nouveaux outils et recherche de débouchés inédits pour les expressions contemporaines de ces musiques, etc.

Le problème est qu'en ethnomusicologie comme dans la plupart des sciences humaines, nos études académiques et le contexte institutionnel – essentiellement universitaire ou muséal – dans lequel s'exerce ordinairement le métier prédisposent bien mal les professionnels à s'adonner à certaines formes d'ethnomusicologie appliquée¹³. L'ethnomusicologie est-elle alors par nature vouée à ne pas outrepasser les limites strictes du trinôme « recherche de terrain/analyse en laboratoire/communication savante des résultats obtenus », ou n'a-t-elle pas encore – en tant que science « jeune » – développé tout le potentiel de ses applications possibles? En médecine ou en biologie, la recherche n'a de raison d'être que dans la mesure où, en dégageant des principes, des phénomènes et des processus, elle débouche sur des réalisations pratiques; notre discipline en serait-elle alors incapable, ou devons-nous admettre que tel n'est pas son rôle?

On considère généralement que ce genre d'actions est plutôt du ressort d'organisations internationales à vocation culturelle, à commencer par l'UNESCO, avec sa section consacrée au « Patrimoine culturel immatériel de l'humanité ». Mais il faut admettre qu'elle est dans l'ensemble mal outillée pour résoudre la plupart des problèmes concrets qui lui sont soumis; et ceci pour diverses raisons, liées non seulement à l'immensité de la tâche et à l'extrême morcellement de la matière, mais encore et surtout aux inévitables lenteurs administratives d'une grosse institution et aux limites de sa marge de manœuvre imposées par ses statuts. Ceux-ci stipulent en effet que ses membres sont des États, et qu'en toute circonstance, les États demeurent souverains sur leur territoire. Le rôle de l'UNESCO se borne

enregistrant une même musique ne sont généralement pas de même ordre (desir d'autopromotion d'une part, préoccupations patrimoniales de l'autre) et qu'il en résulte souvent des enregistrements de nature fort différente.

¹² Voir à ce propos, le volume 1/1994 de la revue *The World of Music*, qui fournit un dossier passionnant sur la question: "Power-Laden Australian Aboriginal Songs: Who Should Control the Research?" (« Chants aborigènes australiens chargés de pouvoir: qui devrait contrôler la recherche? »), publié sous la direction de Catherine J. Ellis.

¹³ Même si elle est en train d'évoluer, cette orientation purement académique demeure prépondérante dans l'ethnomusicologie pratiquée en Europe, plus qu'en Amérique du Nord, ceci pour des raisons d'ordre non seulement historique, mais aussi et surtout économique.

ainsi à formuler des principes consensuels, et éventuellement à faire pression pour qu'ils soient appliqués; mais son pouvoir s'arrête là.

Parmi les récentes actions menées par l'UNESCO, rappelons la proclamation, en 2001, 2003 et 2005, des « chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité ». Actuellement au nombre de 90, ces chefs-d'œuvre constituent effectivement un catalogue impressionnant de pratiques culturelles issues du monde entier. Mais ils ne représentent qu'une goutte d'eau dans l'océan, et même en ce qui les concerne, il n'est pas sûr que les effets de ce processus de patrimonialisation soient nécessairement bénéfiques, dans la mesure où toute action patrimoniale imposée de l'extérieur impose presque inévitablement une forme d'institutionnalisation, et donc de contrôle et de normalisation, dont les conséquences ne sont pas nécessairement positives.

On sait par exemple que, suite à sa proclamation en 2003, la pratique du *qin*, la cithare des lettrés chinois, a été fortement renforcée dans les conservatoires de Chine. Mais les rares maîtres authentiques de cet instrument ayant survécu aux purges de la révolution culturelle ont refusé de s'impliquer dans cette démarche académique, la jugeant incompatible avec l'essence même de leur art. Le résultat est qu'une version édulcorée de cette musique, formatée par des enseignants peu compétents, est en train de se répandre en Chine, sous prétexte d'affirmer la « renaissance » d'un art qui n'en avait en fait aucun besoin (voir Goormaghtigh 2007).

Un autre exemple est celui du *Kūṭiyāttam*, le fameux théâtre sanscrit du Kerala. La première conséquence de sa nomination en 2001 a été un véritable « combat des chefs » entre les responsables des cinq troupes concurrentes existant alors au Kerala, chacun s'estimant seul détenteur de sa tradition. La presse locale s'en est emparée, contribuant à attiser les antagonismes, et ce mini-scandale a en définitive contribué à ce que rien ne soit entrepris pour le soutien officiel d'un art dont les détenteurs ne parvenaient pas à s'entendre (voir Venu 2002, 111-112).

Dès 2006, l'UNESCO a d'ailleurs renoncé à poursuivre cette proclamation de chefs-d'œuvre pour se concentrer sur une nouvelle « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », au contenu plus général et donc moins susceptible d'effets pervers du type de ceux qui viennent d'être mentionnés.

Lancée en 2003 et entrée en vigueur trois ans plus tard, cette nouvelle convention a à ce jour été ratifiée par 114 États membres¹⁴. Ayant participé en tant qu'expert associé à certaines sessions visant à l'élaboration de ce projet, j'ai été amené à me demander, là aussi, dans quelle mesure un tel document avait réellement le pouvoir de « contribuer à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'humanité », ainsi que le formule l'UNESCO. Il peut certes attirer l'opinion publique, et tout particulièrement celle des décideurs politiques et économiques, sur ce que l'UNESCO appelle les « bonnes pratiques ». Mais de telles directives comportent nécessairement des limites, ne serait-ce que parce qu'elles se doivent d'être conformes aux « instruments internationaux existant relatifs aux droits de l'homme », comme le souligne Rieks Smeets, ancien chef de la Section du patrimoine immatériel à l'UNESCO (Smeets 2004, 206).

Les « bonnes pratiques » édictées par l'UNESCO semblent faire écho aux notions platoniciennes du Vrai, du Beau et du Bien : elles proclament en effet un ensemble de normes excluant implicitement les « mauvaises pratiques » - celles qui ne respectent pas les droits humains, en particulier ceux des minorités, qui dénotent une ségrégation sur des critères de genre, qui font appel à l'usage d'alcool ou de stimulants, ou encore qui impliquent une forme ou une autre de mutilation... Effectivement, vue sous cet angle, une comparaison peut être envisagée. Mais la principale différence est que l'UNESCO - comme toute organisation internationale contemporaine - fonctionne sur la base d'un consensus, et que son action est nécessairement soumise à diverses pressions, alors que Platon était un philosophe, un homme libre et sans compromission, et que ses propos émanaient d'une vision contemplative de l'ordre du monde : il ne cherchait pas à préserver un patrimoine, mais à formuler des principes, ceux de la Cité idéale.

Qui dit préservation dit contrôle, comme le relève la juriste Marie Cornu, qui souligne que « les interrogations autour de la notion de patrimoine immatériel renvoient à la nature du contrôle exercé au plan local et international ainsi qu'aux types de protection que peut offrir un instrument international » (Cornu 2004, 215). La question qu'on peut se poser à cet égard est, tout d'abord, de savoir s'il est opportun de vouloir préserver artificiellement des cultures musicales, des « espèces musicales », de la même façon que d'autres se vouent à la préservation d'espèces animales ou végétales. Il y a en effet là une forme d'assistanat, d'ingérence

¹⁴ Ce chiffre correspond à la liste des États signataires au 1^{er} septembre 2009 (www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00024).

« à la Bernard Kouchner » qui, si elle n'est pas appliquée avec tact, pourrait être assimilée à une démarche de type paternaliste, voire néocolonialiste, et, en définitive, produire des effets opposés aux résultats escomptés.

Le risque d'une action de ce type est qu'elle tend à « figer le temps et l'espace de ceux qu'il faudrait sauver », nous dit Steven Feld (1995, 104), et qu'elle présente un certain nombre de risques, parmi lesquels ceux « de réification de l'authenticité et de conflits concernant les formes hybrides » (Seeger 2007, 79). La remarque est importante : un patrimoine musical n'est en effet pas un corpus immuable, fixé une fois pour toutes dans le temps et l'espace, mais une matière éminemment ductile et malléable, en constante transformation. Si une musique de tradition orale est menacée de disparition, c'est qu'en l'état, elle ne répond plus aux attentes de son environnement, qu'elle n'est plus adaptée à aucune situation vécue, et qu'elle a donc perdu sa raison d'être. C'est alors sa mémoire qu'il convient éventuellement de préserver, à travers les traces qui auront pu en être conservées. De vouloir en maintenir les formes seules au nom de la tradition ou de l'identité culturelle risque de l'exposer à la sclérose et aux manipulations idéologiques de toutes sortes ; nous avons déjà connu cette situation avec les dérives et les récupérations politiques des divers mouvements folkloristes des XIX^e et XX^e siècles.

Dans un autre registre, il faut mentionner les initiatives menées dans des cadres associatifs, notamment par certaines ONG. Généralement développées sous forme de microprojets réalisés sur place, en partenariat direct avec les détenteurs des savoirs concernés, celles-ci ont parfois eu des effets positifs. Des exemples concrets existent, qui ont conduit par exemple à la création d'une école de musique gérée par des griots au Burkina Faso, à la reconstitution d'un ensemble de percussions rituelles au Népal ou à la préservation de répertoires vocaux en voie d'extinction en Amazonie péruvienne. Ces coups de pouce providentiels ont pu contribuer à créer une dynamique nouvelle ; mais les pressions économiques sont généralement trop fortes et les mutations de l'environnement social trop profondes pour que de telles actions aient de réelles chances d'avoir des effets durables.

Le constat n'est d'ailleurs pas nouveau. En effet, en 1964, l'ethnomusicologue Peter Crossley-Holland écrivait déjà : « Il est assez facile de parler du *renouveau* des musiques traditionnelles. Mais sans deux conditions

essentielles, tout cela n'est qu'un rêve vide. Ces conditions sont d'abord le *renouveau de la société traditionnelle* elle-même et, ensuite, la *manifestation du génie*. Admettons franchement que nous ne disposons d'aucun de ces deux éléments » (Crossley-Holland 1964, 18).

La mise en spectacle des musiques du monde

Le grand marché des « musiques du monde » est dès lors devenu un des débouchés les plus lucratifs – parfois le seul – pour de nombreuses expressions des pays « émergents ». D'une part, cette perspective stimule la création et permet à certains courants novateurs de se manifester et de se confronter aux enjeux de la modernité ; d'autre part, et paradoxalement, elle offre de nouveaux horizons à des pratiques musicales souvent en train de perdre leur ancrage et leur raison d'être dans leur propre société. Soulignons que, contrairement à ce qui a parfois été dit, le « passage par l'étranger » et la « mise en spectacle » peuvent avoir des effets positifs, non seulement sur le plan économique, mais aussi sur celui de l'auto-estime et du prestige social qui en découlent pour ceux qui se sont prêtés au jeu avec succès. Dans certains cas, on a même pu constater que de telles stimulations avaient contribué à réanimer des pratiques moribondes, notamment en ravivant l'intérêt de la jeune génération pour des musiques ainsi revalorisées et pour les éventuels bénéficiaires dont elles paraissaient porteuses.

Les référents circonstanciels d'une musique disparaissent évidemment – ou en tout cas sont profondément modifiés – dès lors qu'elle s'exprime hors de son contexte d'origine. Elle devient une musique « en représentation », un « spectacle », que ce soit sur place pour un public de touristes ou à l'étranger dans le cadre de tournées ou de festivals. La performance musicale est alors soumise à un processus d'esthétisation censé répondre aux besoins de la manifestation et du public auxquels elle est destinée. Qu'elle apparaisse sous une forme « authentique », sous une version folklorisée ou sous un habillage ouvertement moderne répondant aux exigences de la *world music* transculturelle, avec tout l'appareillage électronique que suppose la démarche, la musique devient alors un produit de consommation qui, comme tout autre, est dès lors soumis aux lois du marché¹⁵.

Mais la concurrence est rude, et les compromis qu'elle suscite multiples. De telles perspectives impliquent non seulement la présence

¹⁵ Pour une évaluation des mutations que traverse la musique des Tsiganes de Roumanie, voir Aubert 2008.

d'intermédiaires fiables (on a vu à quelles dérives pouvait mener une opération entreprise sur la seule base du profit), mais aussi une reconstruction de l'objet de la prestation, un nouveau formatage destiné à répondre à la demande de ses nouveaux destinataires, et à ce qu'il faut bien appeler « le paradoxe du concert » (voir Aubert 2001, 47-65).

De tels ajustements peuvent être critiqués – et ils l'ont de fait souvent été. Deux catégories musicales sont particulièrement visées : d'une part les musiques à caractère rituel, comme le *sama* des derviches tourneurs de Turquie ou de Syrie, les chants rituels du *vodou* haïtien ou de la *santería* cubaine, ou encore les danses monastiques du Tibet, dont la « mise en spectacle » est apparue à certains comme une forme de profanation ; d'autre part les prestations émanant de communautés autochtones comme les Huli de Papouasie-Nouvelle-Guinée ou les Pygmées Aka de Centrafrique. De telles prestations ont été vertement critiquées par une partie de la presse et du public, d'une part en raison du fait que ces communautés seraient fragiles et mal préparées à affronter le « choc des civilisations » auquel elles sont ainsi exposées, et d'autre part parce qu'elles nous mettraient en situation de voyeurs culturels. En effet, quel est le sens de ces exhibitions ? Ne s'agit-il pas de parodies ? Qu'apportent-elles à celles et ceux qui s'y prêtent et quelle image en fournissent-elles aux publics auxquels elles s'adressent ? Mais inversement, pour quelles bonnes raisons devraient-elles être exclues de l'offre culturelle de nos sociétés nanties ? La discussion mérite en tout cas d'être engagée.

Quoi qu'il en soit, ces pratiques décontextualisées, ou plutôt transcontextualisées, sont un fait de société qui dépasse largement le seul domaine des « musiques du monde » : elles s'inscrivent dans la logique de la mondialisation contemporaine et de la nouvelle problématique de l'identité culturelle qu'elle a engendrée, comme l'a notamment souligné Jérôme Fromageau :

« Défi pour la diversité culturelle », la mondialisation est un concept d'une redoutable efficacité symbolique, écrit-il, même s'il n'est pas aisé d'en proposer une définition. Le mot est récent [...], mais il n'empêche que son enracinement dans une réalité historique très contemporaine ne doit pas occulter le fait qu'il correspond à bien des situations antérieures. [...] La nouveauté, car il y a nouveauté, réside dans le prodigieux déploiement des nouvelles technologies de l'information et de la communication qui engendrent des interpellations

dynamiques. La technologie facilitant les échanges provoque la totale inefficacité du contrôle de flux et cela d'autant plus que de tels progrès technologiques ont été réalisés sur une très courte période. C'est dans un tel contexte qu'émerge « une nouvelle problématique de l'identité culturelle. » (Fromageau 2004, 12)

Cette problématique concerne aujourd'hui l'ensemble des pratiques musicales, et tout particulièrement celles des populations migrantes. En effet, la reterritorialisation de la musique dans des espaces nouveaux suscite des processus de syncrétisme inédits, qui prennent parfois la forme de nouveaux tribalismes urbains. Nous assistons en fait à une complexification croissante de la notion d'appartenance culturelle, dans laquelle les référents identitaires « du sang » se mêlent à ceux « du sol » et souvent s'y dissolvent. Il faut alors se garder d'assimiler flux musicaux, flux humains et flux commerciaux, dont les devenir ne se recoupent pas forcément. La transplantation des musiques est distincte de celle des porteurs de musique, de même que la musique en tant que bien culturel se démarque de la musique comme produit de consommation. Les musiciens migrants sont ainsi amenés à se situer par rapport à leur culture d'origine, tout comme ils doivent trouver leur place dans leur nouvel environnement, y compris vis-à-vis de leur propre diaspora. À cet égard, les solutions adoptées sont d'une extrême diversité, compte tenu aussi des facteurs économiques, dont l'incidence sur les choix artistiques demeure en tout état de cause prépondérante (voir Aubert 2005, 116).

De tous les cas évoqués, il ressort que nous sommes constamment amenés à remodeler notre positionnement éthique, ne serait-ce que parce que le monde change et que nous sommes sans cesse confrontés à des enjeux nouveaux, à des situations inédites. « N'est-ce pas au cœur de cette contradiction que l'ethnomusicologue est aujourd'hui obligé de travailler? », s'interroge Julien Mallet (2002, 839). Cette question nous incite tout d'abord à dépasser les discussions stériles auxquelles ont donné lieu les vieux clivages entre tradition et modernité, ou entre culture collective et création individuelle. L'ethnomusicologie est aujourd'hui amenée à considérer toutes les dimensions de la musique en tant que fait humain, tous ses aspects – ce qui ne veut évidemment pas dire que tout ethnomusicologue se doive de le faire ; la discipline aura toujours besoin de ses spécialistes de terrain. Mais elle ne peut pas faire l'impasse sur les

questions déontologiques, seules susceptibles de lui fournir un sens. Une telle démarche implique en outre nécessairement le développement de stratégies de communication, sans lesquelles elle sera vouée à demeurer simplement imprécatrice, et donc inopérante. ◀

RÉFÉRENCES

AROM, Simha et Denis-Constant MARTIN (2006). « Combiner les sons pour réinventer le monde. La *World Music*, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, vol. 177-178, p. 155-178.

AUBERT, Laurent (2001). *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg éditeur; (2007). *The Music of the Other. New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age*, Aldershot, Ashgate. Traduit par Carla Ribeiro, avec une préface d'Anthony Seeger.

_____ (2004). « Question de mémoire : les nouvelles voies de la tradition », *Internationale de l'Imaginaire*, Arles, Babel, vol. 17 : « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques », p. 113-123.

_____ (2005). « Les passeurs de musiques : images projetées et reconnaissance internationale », Laurent AUBERT (dir.), *Musiques migrantes. De l'exil à la consécration*, Gollion, Infolio/Genève, MEG, collection « Tabou », vol. 2, p. 109-127.

_____ (à paraître). « Woodstock en Amazonie et la superstar du ghetto de Kingston. Droits patrimoniaux et droit moral : deux cas d'école ». À paraître dans les actes du colloque « Ethnographies du *copyright* » (2009), *Gradhiva*, Paris, Musée du quai Branly.

BÉCHACQ, Dimitri (2007). « Courants de pensée, réseaux d'acteurs et productions littéraires. La construction d'un vodou haïtien savant », Jacques HAINARD, Philippe MATHEZ et Olivier SCHINZ (dir.), *Vodou, un art de vivre*, Gollion, Infolio/Genève, MEG, collection « Tabou », vol. 5, p. 27-68.

CASTELLS, Manuel (2002). *La Galaxie Internet*, Paris, Fayard. Traduit de l'anglais par Paul Chemla; (2001), *The Internet Galaxy*, Oxford, Oxford University Press.

COLLIN, Dominique (1997). « Platon et la musique », *Encyclopédie de l'Agora*, <http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Platon->, consulté le 19 janvier 2010.

CORNU, Marie (2004). « La protection du patrimoine culturel immatériel », Nébila MEZGHANI et Marie CORNU (dir.), *Intérêt culturel et mondialisation*, Paris, L'Harmattan, collection « Droit du patrimoine culturel et naturel », vol. 2 « Les aspects internationaux », p. 197-218.

CROSSLEY-HOLLAND, Peter (1964). « Preservation and Renewal of Traditional Music », *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. XVI, p. 8.

DESROCHES, Monique et Brigitte DESROSIERS (1995). « Notes 'sur' le terrain », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 8 « Terrains », Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Georg éditeur, p. 3-12.

ELLIS, Catherine J. (éd.) (1994). « Power-Laden Australian Aboriginal Songs: Who Should Control the Research? », *The World of Music*, Vol. 1, p. 3-103.

FELD, Steven (1995). « From Schizophrenia to Schismogenesis: The Discourse and Practice of World Music and World Beat », George MARCUS et Fred R. MYERS (éd.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, p. 96-126.

FROMMAGEAU, Jérôme (2004). « Mondialisation et culture : les interrogations d'un juriste », Nébila MEZGHANI et Marie CORNU (dir.), *Intérêt culturel et mondialisation*, Paris, L'Harmattan, collection « Droit du patrimoine culturel et naturel », tome 1 « Les protections nationales », p. 11-23.

GOORMAGHTIGH, Georges (2007). « Un patrimoine intangible », *Cahiers d'ethnomusicologie*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie/Gollion, Infolio, vol. 20 « Identités musicales », p. 302-304.

HOBBSAWM, Eric et Terence RANGER (dir.) (2006 [1983]). *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam. Traduit de l'anglais par Christine Vivier.

LAPLANTINE, François (2001). *L'anthropologie*, Paris, Payot & Rivages. Édition originale (1987). *Clefs pour l'anthropologie*, Paris, Seghers.

MALLET, Julien (2002). « 'World Music'. Une question d'ethnomusicologie? », *Cahiers d'Études africaines*, vol. 168, n° LXII-4, p. 831-852.

MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.

PLATON (1966). *La République*, Paris, Garnier-Flammarion. Introduction, traduction et notes de Robert Baccou.

SEEGER, Anthony (2007). « La propriété intellectuelle, les archives et les collections audiovisuelles », Eddy PENNEWAERT (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel. Droits des peuples et droits d'auteur*, Bruxelles, Colophon Éditions, p. 69-89. Version originale anglaise disponible sur <http://www.clir.org/pubs/reports/pub96/rughths.html>, consulté le 22 octobre 2009.

SEEGER, Anthony et Shubha CHAUDHURI (éd.) (2004). *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*, Calcutta, Seagull Books.

SMEETS, Rieks (2004). « Réflexions autour d'un projet de convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », *Internationale de l'Imaginaire*, Arles, Babel, vol. 17 « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques », p. 197-206.

VENU, Gopal (2002). *Into the World of Kutiyattam with the Legendary Ammannur Madhava Chakyar*, Irinjalakuda, Natana Kairali.

Introduction

Is it possible to be part of a community without having to distort or misrepresent one's sense of identity? This general question of social participation on one's own terms is one that I explore here by examining assumptions that are made about, and made by, female musicians who perform improvised music. More narrowly, I consider various possible relations that these female musicians might have to feminism. My initial assumption, when I began my doctoral research into how community among musical improvisers is constituted and maintained, was that most, if not all, female improvising musicians would identify themselves as feminists; improvised music communities tend to be male-dominated¹ and I believed that women who had successfully inserted themselves into these communities would be inclined to publicly support a doctrine that defends the equal rights of men and women to participate in activities and communities of their choice.²

This assumption was tested, and refuted, by a roundtable discussion organized for the McGill University *Project on Improvisation's* 2004 conference, "New Perspectives on Improvisation".³ The roundtable brought together talented improvisers from across North America, and asked them to share their thoughts on why they improvise, what dangers or challenges they confront in choosing to do so, and what issues they see themselves dealing with in improvisation. They were invited because the *Project on Improvisation* was interested in giving voice to the experience of women in improvised music but, because of the discomfort the issue raised in the lunch-time planning discussion, gender was not foregrounded in the roundtable later that evening. In fact, initial references to 'women improvisers' provoked such reactions in the planning lunch that, for the most part, gender was only mentioned in the roundtable discussion as "that other thing we're not going to talk about". Thus, the question of how gender identity might relate to the improvising projects of these women could only be addressed implicitly. While it is possible that this reluctance to speak of gender—a phenomenon I shall discuss as a potential instance of 'gender hypersensitivity'—is just an idiosyncrasy exhibited by these particular women, I want to hypoth-

Listening to the Unspoken, Listening for the Unspeakable: Gender's Impact on the Musicianship of Female Improvisers

Tracey Nicholls
(Lewis University/CRÉUM)

esize a couple of possible motivations for the studious avoidance of gender which characterized most of the roundtable contributions.

As I use the term, 'gender hypersensitivity' is characterized by an excessive concern with possible implications of gender identifications, to the point of resisting (talk of) identifications.⁴ There is a real question here about the extent to which sensitivity becomes 'hyper' sensitivity, and the extent to which concern is excessive. As we shall see, one of the recurrent themes of the roundtable was an awareness on the part of all of the performers that to label themselves is, or can be, a way of limiting their creativity. Thus, one of my hypotheses will explain their silence on gender as 'hypersensitivity' and the other will gloss it as a deliberate rhetorical strategy. In order to demonstrate the broader relevance of this resistance to labeling, which might otherwise be seen as just an isolated incident at a small, local conference, I supplement my discussion of the roundtable with theoretical analyses of women in music and the so-called 'gender problem' of women's limited contributions to the arts.

The Roundtable: Resisting Gender Identification

First, let me introduce the roundtable participants and sketch the format of the discussion. The event took place on May 26, 2004, in the early evening, at Sala Rosa on boulevard St-Laurent (in downtown Montréal). It was moderated by Ellen Waterman, a University of Guelph music professor and improvising musician, and Julie Smith, director of education for Vancouver's Coastal Jazz and Blues Society.

¹ In their anthology *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, editors Nichole T. Rustin and Sherrie Tucker observe that "jazz history and criticism has been couched in the language of nation, race, and masculinity" (2008, 16). They are not alone in identifying jazz as a male-dominated world; a co-written chapter in Ajay Heble's history of improvisation in North America, *Landing On The Wrong Note: Jazz, Dissonance, and Critical Practice*, also characterizes jazz and improvising circles as "discursively constructed [to be] a male preserve" ("Nice Work If You Can Get It" 2000, 146).

² I came to this question of identifying oneself as feminist with a set of initial assumptions that I thought were uncontroversial: (1) that feminism is simply the doctrine of equal worth—and therefore equal rights—of men and women, and; (2) that feminism is a social movement for positive change which all who believe in this doctrine of equal worth should be inclined to support, publicly. Having spent the last few years

teaching in the American Midwest, I have since been made aware that the feminist label, if not the ideal of gender equality, can provoke considerable controversy. I first discovered this in a moment of culture shock with my first introduction to philosophy class, in which only three students—very hesitantly—responded affirmatively to the question of whether they considered themselves feminists. (Just to give you a sense of classroom demographics, I should add here that roughly three-quarters of this class of thirty students were young women.) My initial fear that I had stumbled into a pocket of 1950s conservatism forgotten by time was, however, dissipated by the discussion that followed: all of the students, without exception, endorsed ideas of equal rights and equal treatment and it became clear to me that their initial resistance was to the label, the word itself—feminism. This experience prompted me to rethink some of the conclusions I had formed of the roundtable discussion which is the basis of this paper.

³ I was, at the time, the graduate research assistant for the *Project on Improvisation* and, in that capacity, I was responsible for organizing the planning discussion that preceded the roundtable event and for transcribing the recording that was made of the roundtable. All of the comments I attribute to these improvisers in this paper come from that transcription.

⁴ Typically, this phrase is used in public discourse, along with related phrases like ‘racial hypersensitivity’, to denote a political orthodoxy that is usually folded into a larger category called ‘political correctness’. It tends to be a disparaging phrase, suggesting that the complaints one might make that about how one is treated are being dishonestly attributed to gender when that poor treatment is bet-

They were drawing out, for the audience, what they termed the ‘enormous’ knowledge trust of six very talented performers. Contributing to that knowledge trust were local musicians Lori Freedman and Diane Labrosse, two improvisers and composers who help make Montréal’s new music scene so vibrant and exciting. Joining Lori and Dianne were Pauline Oliveros, renowned founder of deep listening; Ione, a spoken-word improviser, artistic director of the Pauline Oliveros Foundation, and curator of the gallery at Deep Listening Space; New York-based jazz saxophonist Matana Roberts; and Los Angeles-based pianist Dana Reason. Matana brought to the discussion a history of having been musically educated within the Association for the Advancement of Creative Musicians (the AACM) in Chicago. On her side, Dana contributed the expertise on women in improvising music communities that she developed during her doctoral studies in University of California at San Diego’s Critical Studies/Experimental Practices program in the Department of Music (replaced now by the graduate program Integrative Studies). These six women all shared their thoughts on three main questions posed by the moderators—what does it mean to identify yourself as an improviser? is improvisation dangerous? and what kind of issues do you consider important in improvisation right now?—and then took questions from the floor.

The clearest moment of resistance to gender identification occurred in Lori Freedman’s response to the first question, what it meant to her to identify herself as an improviser. She began by saying that she had never thought about how to identify herself, prompting the moderators to clarify the question. Ellen Waterman reminded her that, in the lunchtime planning session, “we were talking before about all the other things we didn’t want to necessarily identify ourselves *as*, because every identification puts you in some box...” and reassured her that “we’re not talking about *that other thing*.”⁵ Although it may not have been obvious to members of the audience, this was a direct reference to the opinion, expressed during the lunch, that the label ‘women improvisers’ implied a lesser, or second class, segment of the overall population of improvising musicians.

While Freedman was, of these roundtable participants, the most openly resistant to discussing herself as a *female* improviser, she is certainly not the only member of the group who sees the danger of the stereotypes that women confront as musicians. Pauline

Oliveros recognizes that people’s stereotypes are triggered by her response to the question of what instrument she plays. Describing the accordion she plays as “an outlaw instrument”, she says that “stereotypes come forward and kill the conversation; this is actually the essence of many problems in our society in terms of gender and race, that kind of stereotypical thinking” (1993, 374-375). Critic Timothy Taylor analyzes Oliveros’ career as a composer as “an attempt to define and then to shed the established norms of contemporary composition, which she sees as overwhelmingly male” (1993, 385), even though she, like Freedman, rejects gendered labels.

Improvisation theorist and organizer of the Guelph Jazz Festival, Ajay Heble, encountered the same phenomenon in 1997 when his annual festival chose the theme “Women in Jazz”: “[S]ome of the women artists who performed at our festival that year expressed a very similar concern, wanting to be seen as musicians period, not ghettoized as *women performing artists*” (2000, 163), he recalled. The gender bias that is challenged in this resistance to labels is pervasive in discussions of art and music, and it was this very bias that the organizers of the roundtable had attempted to foreground. Paradoxically, though, the women who were invited to articulate this marginalized perspective chose to deny the necessity of its expression.

Individually-motivated Resistance: Evading Gender Identification

To understand why it might have been so important to contest gender identification, we can turn to scholarly studies of this widespread gender bias, in particular, Susan McClary’s feminist musicology and Linda Nochlin’s historical approach to the question, usually posed rhetorically and dismissively, of why there are no great women artists. McClary’s book *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (1991) explores how music constructs notions of gender and sexuality, and offers an account of discursive strategies that female musicians have employed in order to make space for themselves as musicians. Nochlin (1998) takes a slightly different approach to the issue of gender and creativity; beginning from a feminist perspective and working towards an analysis of artistic production, she surveys strategies that feminists have employed in order to rehabilitate the generally low assessment of female artistry.

McClary observes that, while ‘gender’ is in fact a characteristic of both men and women, discussion of gender’s relation to music is almost exclusively raised only by the presence of female musicians (1991, xv). Men, it would seem, are the ‘natural’ producers of music, and only deviation from that presumed naturalness demands acknowledgement. McClary also notes that modernism, most particularly in its avant-garde practices, implicitly cements its claim to masculinity by casting both the Romanticism and the mass culture that it opposes as feminine. With this association between masculinity and avant-garde music-making established, the experimentalism of improvised music becomes more ‘naturally’ a male pursuit, whereas improvisation by female musicians becomes a difference to be questioned and potentially delegitimized (1991, 17).⁶ This delegitimization follows the social semiotics of identifying the mind as male and the body as female: this can be seen, for instance, in the relegation of women in jazz to vocalicity, making music using only their bodies, while men perform the role of minds manipulating the machines that are their instruments (1991, xvii).⁷

The primary strategy that female composers and performers have used, McClary tells us, is exactly the move I encountered in the planning discussion for the roundtable: they have challenged the perception of their incompetence to write and compose “first-rate music” (1991, 19) by de-emphasizing their gender identities. This is an important political position in McClary’s view because it allows the individual musician to contest her own prospective marginalization. By not owning or making an issue of that aspect of her identity that is her gender, the female musician deflects essentialist assumptions about what ‘women’s music’ *ought* to sound like. The downside of this strategy is that the stereotype about women’s ‘natural’ style of music-making—“pretty yet trivial” (1991, 19)—remains in force and that these musicians are still at risk of being marginalized simply by third-party reminders of their gender. This, I would venture, is exactly the concern that motivated resistance to an explicit discussion of gender issues in the roundtable. For this reason, McClary favours a posture which calls the conventions of musical discourse to account, one which demands that space be made for difference within the discourse itself.

Gender-based essentialization of musical production is not the only barrier to full acceptance of female musicianship: McClary

(1991, 18) also identifies as problems the institutional roadblocks that Nochlin (1998, 316) foregrounds in her analysis, notably denial of entry into schools and training venues and limitations on professional connections. Closing doors to, and foreclosing opportunities for women who might desire careers in the arts was not, however, an accidental or contingent development in Western history. Nochlin argues that the social organization which constrained women’s creativity derives from what she calls “the myth of the Great Artist” (1998, 317). From the earliest Greek myths about lowly shepherd boys accidentally revealing unexpected talents in drawing and music to the self-conscious ascription of god-like powers that Romantic literary critics, calling on the original meaning of the Greek word *poesis*, claimed for poetry, the stories that are told about artistic achievement all stress its “apparently miraculous, non-determined, and antisocial nature” (1998, 317-318; see also Abrams 1953, 282-285). Because women are deemed essentially passive in contrast to the active/creative nature of men, it is clear that women cannot be gods, that they do not have the power to bring forth the worlds in which great artworks reside.⁸ On the view of the world that this mythology of artistry presents to us, women lack “the golden nugget of artistic genius” (Nochlin 1998, 319). And if they lack this mysterious quality that only seems to appear in men, then surely society is justified in not wasting on them the educational and professional resources which refine artistic genius? In naturalizing the very skills that institutions foster, this myth obscures the sexism that tries, first, to keep women out of artistic circles. If this does not work and a few particularly persistent women happen to force their way in, then sexism demands, as the price of their second-tier places in the artworld, that they relinquish unconstrained expression of their gender identity.

One may well argue that this analysis is outdated and that institutional impediments no longer apply. And it is true that women are no longer prevented from applying to music schools or choosing careers as musicians. But, I would argue, there is still reason to believe that the sexism which justified those historical barriers continues to exist, just as intractable and pervasive as before, for all that it might now be a covert force. My basis for believing this is the phenomenon that I have been analyzing: the female musician’s reluctance to speak her gender identity and her career identity in the same context. Listening to the

ter explained by one’s own personal defects (or perhaps, is not really poor treatment at all). I think that despite its popular connotations the phrase can be useful in helping us to see a set of cases in which people who seem to be over-reacting to an innocuous situation are in fact reacting appropriately given their experiences of the context. My use of the term therefore constitutes an act of reclamation.

- 5 Lori Freedman’s response to the first question posed by Ellen Waterman and Julie Smith was transcribed as follows:
 LF: I never thought about how to identify myself; what’s the question again?
 EW: What does it *mean* to identify yourself as an improviser?
 LF: What does it *mean*?
 JS: [indistinct]... maybe that’s an assumption...
 EW: Because we were talking before about all the other things we didn’t want to necessarily identify ourselves *as*, because every identification puts you in some box...
 LF: Ok, then we won’t talk about *that*?
 EW: So we’re not talking about *that other thing*, right?
 (Freedman et al. 2004).

- 6 There is, when one thinks about it, something particularly curious about this ascription of masculinity to improvisatory practices. One of the things that marks a good improviser is the ability to listen and respond to his or her improvising partners. Such responsiveness within social interaction is coded as feminine in almost every other aspect of society, yet here it is the essence of masculinity. This odd inconsistency does not go unnoticed by Heble and Siddall; they quite provocatively ask

whether it might not be the case that “jazz—with its predilection for what Charles Keil calls ‘participatory discrepancies’, its fascination with dissonances and nontempered sounds, its exhilarant use of irregular rhythms and altered chord structures—by its very nature (and despite the marginalization of women) [could] be seen as a style of music that revalues and makes central to musical composition and performance what has traditionally been constructed and dismissed as the feminine in music?” (2000, 145-146).

7 This is a point also made by Heble and Siddall who note that “women in all Western musical genres, including jazz, have been discouraged from playing instruments socially understood to be unfeminine” and that this “gendering of instruments has limited and defined women’s roles as jazz musicians” (2000, 148 and 150).

8 This marginalizing view of women’s artistry is expressed in improvising communities as a belief that female jazz performers are simply not capable of fulfilling expectations of innovation and political resistance that both black male musicians and white audiences have of improvisation (see Heble and Siddall 2000, 151). If improvisation is fundamentally innovative and women lack those capacities, then clearly women cannot be improvisers.

9 Dana Reason responded to the second question (whether or not improvisation is dangerous) by saying, “with improvisation, for me personally, it’s about trying to articulate a voice, *have* a voice, and particularly in the United States at this moment, it seems sometimes inadvisable to have a voice if you want to just kind of stay, down there. I’m a permanent resident so I feel like sometimes I need to watch what I might be saying, or who I might be speak-

ing and interpreting that unspoken as the unspeakable, points us to the ethical issue I alluded to in my introduction, failure on the part of the community to allow every member the freedom to participate on his or her own terms without distortion or constraint of one’s identity. The gender hypersensitivity that I defined earlier would, on this interpretation, be born out of a fear of delegitimization or a sense that repression is a condition of continued membership.

This concern about being an outsider within the putatively masculine world of music-making is analogous to worries that Dana Reason expressed about being a permanent resident but non-citizen in the United States and being active in experimental music communities.⁹ She speaks of a perceived need to censor her thoughts and to constrain her behaviour in order to maintain her status in the community, as if one cannot be resident in and critical of the United States at the same time—just as the female musician perceives the need to de-emphasize her gender if she is to be accepted as a ‘real’ musician.

Reason, Oliveros, and Freedman are not alone in their concerns about being cast aside; Ingrid Monson, another improvising musician and academic theorist of improvisation (currently Quincy Jones Professor of African American Music at Harvard University), recalls a sexist pattern in her early life as a trumpet player: “Although individual men (especially teachers) were often very supportive, one’s ability on the instrument could not guarantee acceptance in or access to the broader fraternity of trumpet players. There was something about being a woman that was disqualifying” (2008, 270). After years of trying to earn her way into musical communities by being good enough, and hoping that people would tolerate her gender because of her talent, Monson recalls finally realizing that reactions to her gender were not really about her—that is, they were not something for which she needed to be, or could be, responsible. They were other people’s assumptions and categorizations, and as much as one might try to undermine or contest those assumptions, “you are not going to be able to stop people from making [them]” (2008, 280).

This awareness that one cannot control the assumptions of others can be liberating—it seems to have been for Monson—but it can also reinforce one’s hesitancy to make an issue out of the thing that people are making assumptions about. In the case of a feminist

defence, that one’s gender is irrelevant to one’s decision to pursue a career as a professional musician, one invites judgments from one’s peers and audiences on two levels—as a woman and as a feminist—, and in both cases negative perceptions that already permeate the community give a female improviser good reasons to believe that the judgments will be unflattering. This is not just a matter of seeking approval; a female musician who is perceived as difficult may well find that her male ensemble members no longer want to perform with her and this could jeopardize her career.¹⁰

Politically-motivated Resistance: Rejecting Gender Identification

There is, however, another possible interpretation of resistance to gender labelling, one that only occurred to me after reflecting on the distinction between ideologies and their labels that these improvisers and my students were all insisting on. It may be that the unspoken becomes the unspeakable, not out of fear, but out of a strategic commitment to gender eliminativism.¹¹ That is, the silence on gender identity may be, not a fear or an excessive concern about being fully oneself within this community, but instead a principled refusal to speak an identification that ought not matter. The clearest philosophical endorsement I have encountered of eliminativism of both race and gender labels was presented at a 2005 McGill Philosophy Department Workshop on “Philosophical Conceptions of Sexual Difference and Embodiment”. The presentation in question was given by Laurie Schrage of California State Polytechnic University at Pomona. Her argument, in essence, was that our identifications of people as belonging to a particular sex or race are based on their having physical characteristics (genitalia, skin colour, hair texture, etc.) that are regarded as sexed or raced, precisely because these characteristics are most frequently found in those classed as belonging to said sex or race—that is, our conceptions are logically circular (2005, 7 and 10). And while we might take ‘man’ and ‘woman’ to be different from each other because of their distinct reproductive functions, Schrage observes that “sexual generation is only one of many things we do with our bodies, and isn’t the whole truth about our bodies, despite its evolutionary importance” (2005, 12).

Rather than challenging, and thereby risking reinscription of, what she calls “questionable classificatory systems” (2005, 14), Schrage advocates that we just stop using them. As to

what, exactly, we should stop doing, she draws our attention to gender-specific pronouns and descriptions (like, ‘the woman sitting next to me at lunch’), and to gender designations on official documents like passports. Practically speaking, we may not have the freedom to decide which parts of official forms we want to fill out; the government can respond to our refusals to provide arbitrarily-demanded information by withholding the documents or licenses we seek. But we do have the freedom to be more creative in our descriptions—so, for instance, ‘the intellectual property specialist sitting next to me at lunch’—and to be more resistant to imposed identifications that we perceive as irrelevant. That might have been the case in the consensus of our roundtable’s planning lunch that discussion should be organized around what it means to be an improviser rather than what it means to be a woman improviser. As Lone notes, though, the drawback of a refusal to accept a label which we might find limiting is that we often need to use more words in our efforts to present ourselves to someone intelligibly.¹²

The real downside, as I see it, is that eliminating gender terminology from musical discourses could silence analyses of and challenges to gender oppression. If we choose not to speak of women improvisers, how effective can we be in critiquing and rehabilitating their marginalized status in musical communities? This was the essence of my objection to Schrage’s proposal when I commented on her paper at the embodiment workshop: I support the long-term goal of eliminativism but I worry that, in the short term, leaving unspoken the difference upon which we discriminate will make it impossible for us to combat the discrimination. Schrage thinks that this objection is overstating the issue, and that we can sensibly, usefully make a distinction between the language in which we speak the social realities of racism and sexism and the language with which we perpetuate race and sex as essential characteristics (of persons, and of categories). We can, she thinks, move away from a shuffling of people into ontological categories while still allowing us to “track what we acknowledge to exist—the discriminatory and hostile effects that still accompany the recognition of differences that we attribute to race and sex” (2005, 21-22). I think she is right here, insofar as this is what we *should* be doing. But I find my concern over her general proposal, that we may lose the ability to talk about racism and sexism if we stop talking about race and sex, heightened when I consider the

applicability of eliminativism to this particular situation that I present here. Simply put, we cannot fully interrogate gender bias in musical communities if we leave gender identifications unspoken.

This view is endorsed by new scholarship in jazz studies, notably the anthology produced by Nichole Rustin and Sherrie Tucker, *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies* (2008). Rustin and Tucker note much of the feminist history of women in jazz and improvising communities has focused on instrumentalists determined to prove that the “difference” of their gender did not matter, that they could “play like a man” (2008, 24).¹³ By contrast, their anthology directs attention to how jazz culture and musical improvisation have been shaped by gender (2008, 2).¹⁴ Gender, they declare, is “not just... a peripheral, extra, or ‘special interest’ subtopic in jazz studies” (2008, 1), but is part of the complex relations that each improvising musician must navigate in each moment of the musical creation for which they are all jointly responsible. Indeed, their thesis is even stronger than the one I am advancing in this paper. For Rustin and Tucker, it is not just gender bias that cannot be interrogated if we ignore the gendered aspect of identities; there are a whole host of relationships among musicians, and between musicians and audiences that cannot adequately be theorized if we do not speak of gender.

Conclusion

Thus, my conclusion about the impact of gender on musicianship is that it demands of the marginalized gender, women, either an acceptance of the discourse that presents women’s artistry as second-class or a deliberate politicization of their artistry. That is, each woman who claims a place in a musical community faces a forced choice between denying part of self-identity (her gender), so that her artistic contributions will not be marginalized, and becoming an agent of change, in this case, feminist change. This politicization is the possibility that McClary (1991, 19) was identifying when she observed that she saw the most hope for inclusive musical communities in the work of women artists who insist on speaking their difference, on demanding that the discourses expand to accommodate their voices.

It is also something that Dana Reason identified as an issue of concern to her as a musician: while silence on one’s gender may deflect one’s own potential marginalization, it encourages what she calls the ‘myth of absence’, that

king a sort of politics to” (Freedman, Reason et al. 2004).

¹⁰ Heble and Siddall give force to this fear in their description of the 1997 Guelph Jazz Festival. Its theme, “Women in Jazz”, proved controversial because, as they explain it, “some of our long-term sponsors became anxious about associating themselves with what they perceived to be ‘a feminist’ and thus, in their minds, a highly political and exclusionary event” (2000, 160). The Guelph Jazz Festival is a longstanding and widely-respected annual event on the Canadian improvised music scene and it could afford to stand by its principles in the face of skittish sponsors. Many improvising performers, on the other hand, simply do not have that kind of financial autonomy.

¹¹ ‘Eliminativism’ is a term that is used in philosophical discourse to denote any theory that denies the existence of a particular thing. Although eliminativist philosophical theories have a long history (for instance, Descartes’ *Meditations* begin with an eliminativist hypothesis that the external world does not exist), this kind of philosophical move gained currency with the ‘eliminative materialism’ argued for by Paul and Patricia Churchland in the 1980s. The Churchlands argue that our common-sense beliefs about psychology—that we have mental states like beliefs and emotions—are wrong and that this primitive ‘folk psychology’ will eventually be replaced with a sophisticated neuroscience which explains our behaviours in terms of brain states (instead of supposing the existence of a fic-

tional entity like 'mind') (see the entry "Eliminative Materialism" in the *Stanford Encyclopedia of Philosophy* for a more detailed history).

More recently, some progressive philosophers in critical race and gender studies (e.g. Naomi Zack, Robert Bernasconi, etc.) have advanced the thesis that 'race' and 'gender' are fictional, or non-existent, and need to be replaced if we are ever to move past racism and sexism. My discussion in this paper presents the version of gender eliminativism that is expressed by Laurie Shrage (2005), professor of philosophy at California State Polytechnic University, Pomona.

¹² Ione said: "Well, let's see. I don't think that I do identify myself as an improviser; I would not use that term because it has its own limitations. So I've tried to use as few limiting terms about myself as possible. But that means that I also have to use a lot of words sometimes to say what I'm doing" (Freedman, Ione et al. 2004).

¹³ Heble and Siddall make the same point through quotation of famous female pianist Mary Lou Williams, who says: "You've got to play, that's all. They don't think of you as a woman if you can really play" (2000, 154). By implication, then, if a performer insists on her womanhood, she raises doubts about her ability.

¹⁴ This new direction in jazz studies is something that Heble and Siddall were calling for eight years earlier as a corrective to what they described as "the surprisingly undertheorized issue of women in jazz" (2000, 141).

¹⁵ When asked why there were so few women organizers, Dana Reason explained: "Well, I spent quite a bit of time kind of addressing that topic and I see that sort of as what I call 'the myth of absence' because there are a lot of women improvisers. For my own research, you

female musicians are simply not present.¹⁵ Reflecting on her experiences within improvising communities, Reason speculates that this silence extends further than gender issues. While recognizing the social forces that have contributed to the silencing of musicians, she wonders if "perhaps it has been a certain unwillingness on the part of practitioners themselves to speak up and out for improvised music traditions that have placed these musics at the margins of twentieth-century music and music education".¹⁶ Reason notes, however, that her belief that "'talking music' play[s] an important role in advancing vital information about the art of improvisational practices" has caused discomfort among some of her improvising partners, most of whom are male. As she carefully reminds us, though, it would be a mistake to simply and hastily reduce this reticence to speaking about music to a manly desire to avoid discussion of feelings. In the same way, it would be a mistake to assume that all female musicians who deflect gender identifications are doing so out of a gender hypersensitivity or a politicized desire to render such labels obsolete. There are many complicated reasons for resisting imposed identifications and many shades of ambiguity in our relationships to the labels that imperfectly and inadequately define us.

In the final analysis we must take note of the fact that, as feminist musicology of the kind McClary helped establish and feminist jazz histories¹⁷ amply demonstrate, women are present, and ethically sensitive musical communities have an obligation to alter their discourses and assumptions to accommodate this reality. Listening for the unspoken, encouraging it to speak, and listening to the diversity it is articulating are all actions that will encourage musical communities to evolve into more pluralistic cultures, capable of valuing and theorizing the complex relations of their members. ◀

REFERENCE LIST

ABRAMS, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford University Press.

"Eliminative Materialism" (2003/2007). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu>, accessed on internet October 21, 2009.

FREEDMAN, Lori, IONE, Dana REASON, Julie SMITH, Ellen WATERMAN et al. (2004). «New

Perspectives on Improvisation», roundtable conference, Sala Rosa, Montreal, May 26.

HEBLE, Ajay and Gillian SIDDALL (2000). "Nice Work If You Can Get It", *Landing On The Wrong Note: Jazz, Dissonance, and Critical Practice*, New York, Routledge, p. 141-165.

MCCLARY, Susan (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

MONSON, Ingrid (2008). "Fitting the Part", Nichole T. RUSTIN and Sherrie TUCKER (eds.), *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham (NC), Duke University Press, p. 267-287.

NICHOLLS, Tracey (2006). "Following Haiti's Lead: Radical Possibilities for De-Ontologizing Race and Gender", "Mapping Feminist Scholarship/Tracer les études féministes", Montréal, McGill University, June 9.

_____ (2005). "Commentary on Laurie Shrage's 'Is Female to Male as Black is to White?: Sex and Miscibility'", "Workshop on Philosophical Conceptions of Sexual Difference and of Embodiment", Montréal, McGill University, March 12.

NOCHLIN, Linda (1998). "Why Are There No Great Women Artists?", Carolyn KORSMEYER (ed.), *Aesthetics: The Big Questions*, Malden (MA), Blackwell, p. 314-323. Originally published in *ARTNews*, January 1971, p. 22-39 and p. 67-71.

OLIVEROS, Pauline (1993). "Cues", *The Musical Quarterly*, Vol. 77, N° 3, p. 373-383.

REASON, Dana (2009). "Building Stronger Improvising Communities", *The Improvisor*, www.the-improvisor.com/bsicfr.html, accessed on internet October 21, 2009.

RUSTIN, Nichole T. and Sherrie TUCKER (eds.) (2008). "Introduction", *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham (NC), Duke University Press, p. 1-28.

SCHRAGE, Laurie (2005). "Is Female to Male as Black is to White?: Sex and Miscibility", "Workshop on Philosophical Conceptions of Sexual Difference And Of Embodiment", Montréal, McGill University, March 12.

TAYLOR, Timothy D. (1993). "The Gendered Construction of the Musical Self: The Music of Pauline Oliveros", *The Musical Quarterly*, Vol. 77, N° 3, p. 385-396.

TUCKER, Sherrie (2000). *Swing Shift: "All-Girl" Bands of the 1940s*, Durham (NC), Duke University Press.

know, I had to narrow down over a hundred names of women that I knew ... down to eighteen. And we all know that there's a multiplicity of experiences that each of those women have, so they're going to be addressing ... power in their own right. But to, the larger community of improvisers— do we know of those women's works? You know, I feel that it's important, as a woman improviser, to address ... the power structure within the community itself, where more women's voices would be heard ...” (Freedman, Reason et al. 2004).

¹⁶ Dana Reason, “Building Stronger Improvising Communities,” *The Improvisor* available at www.the-improvisor.com/bsicfr.html.

¹⁷ See, for example, Sherrie Tucker's book *Swing Shift: "All-Girl" Bands of the 1940s* (2000).

Depuis une quinzaine d'années, la question de la musique a été traitée d'une façon particulièrement importante par plusieurs écrivains; nul doute que l'imaginaire développé chez ces derniers n'apporte un prolongement à la musique lui conférant des significations qui seraient susceptibles de renouveler notre compréhension de la musique. On a tout à gagner à les lire.

Mais d'abord, une proposition préliminaire qui fonde ma conception de l'écriture littéraire: l'écrivain n'appartient pas aux sciences humaines, ne se donne pas comme tâche de construire des hypothèses explicatives sur divers sujets, notamment ici la musique. De façon plus spécifique, l'expérience littéraire consiste à plonger dans un imaginaire qui est partagé par la communauté, à explorer des lieux encore inédits de sensibilité, de nouvelles zones de conscience, à explorer et à parcourir des avenues allant jusqu'aux confins de la rationalité qui définit, de façon toujours provisoire, notre culture. L'écrivain fréquente les limites du territoire de la culture, d'où le caractère prospectif de l'écriture littéraire qui nous donne moins des témoignages d'expériences passées, encore moins des certitudes, qu'elle n'ouvre des perspectives sur des possibles. Il n'y a rien là de vraiment nouveau: on reconnaîtra la signification donnée à l'expérience de l'écriture par un Proust autant que par une Virginia Woolf qui, il y a un siècle, ont fondé une nouvelle conception de l'art littéraire.

La question de l'éthique

Je prends le terme *éthique* dans son sens philosophique (et non juridique ou moral). La tâche de l'éthique c'est de reconnaître et d'établir des valeurs dominantes dans une culture, alors que c'est la tâche de la morale de se soucier de leur respect dans la collectivité¹. En ce sens, l'éthique est un préalable à la morale. Ainsi, dans nos sociétés modernes pluralistes, la tâche de l'éthique est de questionner la cohabitation de valeurs liées à différents paradigmes et dont la rencontre constitue le tissu de notre socialité. Je dis bien questionner et non pas ramener de force à une utopique unité². L'entrechoquement entre différentes valeurs pose précisément la question de la signification.

Musique, écriture et éthique. L'écriture littéraire comme exploration des relations troubles du sujet à la musique

Jean Fiset
(UQÀM)

Lorsqu'on parle de musique d'un point de vue éthique (et non pas esthétique), on s'intéresse d'abord à la musique écoutée, ou plus précisément encore, à l'écoute de la musique. Pour reprendre la tripartition de Molino-Nattiez, on se situe essentiellement dans le territoire de l'esthétique: Comment entend-on la musique? Comment l'écoute-t-on? Entret-elle en harmonie ou en disharmonie avec les autres valeurs? L'écoute de la musique vient-elle corroborer et appuyer les valeurs dominantes liées à un ordre politique et social? Ou au contraire, la musique permet-elle un déplacement de la conscience du sujet qui l'écoute? Ou encore, par sa contradiction aux valeurs acceptées, vient-elle briser la cohésion des consciences?

Ce que je suggère ici, concernant la position éthique de la musique, est aussi vrai de l'activité d'écrire. C'est d'ailleurs sur ce terrain que l'écrivain semble avoir situé sa réflexion sur la musique. Certains écrivains ont exploré la possibilité de rencontres parfois simplement mimétiques entre œuvres musicales et œuvres littéraires (ce qu'illustrent les récits d'Alejo Carpentier, par exemple *Chasse à l'homme*, 1983, construit sur la structure de la Symphonie héroïque), alors que d'autres ont imaginé des relations beaucoup plus libres et plus ouvertes. S'il y a rapprochement entre musique et écriture, je crois qu'il se situe essentiellement dans la logique d'une sériation, l'écriture s'enchaînant à la musique, se laissant porter par l'écoute et conférant, rétrospectivement, une signification à la musique; cela, pour la raison bien simple que l'écriture est plus réflexive, alors que l'effet de la musique

¹ Je me réfère ici à une distinction, généralement admise par nombre d'autorités en philosophie, entre éthique et morale. La conception de l'éthique sur laquelle je m'appuie ici correspond d'une façon particulièrement juste à « la recherche du bien par une conscience » et à la position de Spinoza dont l'éthique est vouée à la « recherche du bonheur pour tous »: « Une distinction courante consiste à entendre par 'morale' l'ensemble des normes propres à un groupe social ou à un peuple à un moment précis de son histoire et à appeler 'éthique' la recherche du bien par une conscience. [...] L'éthique aurait donc ses fondements dans une décision dite rationnelle prise à partir d'un libre dialogue entre des consciences (riches de traditions et de codes idéologiques assimilés) ».

Une autre distinction est proposée par certains philosophes contemporains (Deleuze, Ricoeur, Comte-Sponville, Giuliani, Misrahi...) pour définir la morale comme ensemble de devoirs (impératifs catégoriques qui

commandent de faire un Bien posé comme valeur absolue, par ex. « tu ne tueras pas ») et l'éthique comme réalisation raisonnable des désirs (tendance naturelle à chercher le bon comme valeur relative à chaque sujet en recherche de son bonheur, qui peut par exemple légitimer certains actes généralement considérés « immoraux » comme l'euthanasie.)

« La morale est ainsi généralement rattachée à une tradition idéaliste (de type kantienne) qui distingue entre ce qui est et ce qui doit être, alors que l'éthique est liée à une tradition matérialiste (de type spinoziste) qui cherche seulement à améliorer le réel par une attitude raisonnable de recherche du bonheur de tous. » Tiré de l'article « Éthique », Wikipedia, consulté le 30 janvier 2010. Cette brève présentation, qui résume d'une façon succincte et particulièrement juste les différents aspects de cette distinction, suffit comme point de départ à ma réflexion.

- 2 Monique Canto-Sperber termine l'article « Bonheur » dans le *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale* sur cette reconnaissance de la différenciation des expériences de vie et, par voie de conséquence, des valeurs morales : « La diversité des biens et la pluralité des formes de vie est un des traits les plus frappants de l'expérience de vie contemporaine. Il est acquis que les principes moraux et les valeurs morales ne peuvent être réconciliés dans un schème unique de moralité. [...] la capacité unificatrice de la rationalité est donc souvent décalée par rapport au vécu moral » (Canto-Sperber 1997, 177). C'est précisément dans l'interstice ainsi ouvert entre la loi générale et les expériences individualisées que vient s'inscrire la différence d'acceptation entre la morale et l'éthique.

est plus immédiat. Bref, l'écriture se situe en aval de la musique : l'écriture paraît comme un débordement de l'écoute de la musique, car elle en assure un prolongement, ou si l'on préfère, une avancée conduisant à une ouverture du sens et l'accès à des significations qui, dans un passé tout proche, étaient encore imprévisibles ; c'est ce qu'on nomme en sémiotique le mouvement de la sémosis³. Un cas exemplaire suffira à illustrer cette relation de sériation⁴, l'écriture de la *Recherche* conférant rétrospectivement une signification à une petite phrase musicale non identifiée ou encore à la sonate de Vinteuil.

Pascal Quignard, Anthony Burgess et l'écriture

Je parlerai essentiellement de l'écrivain Pascal Quignard dont le parcours, les questions et les propositions portant sur la musique en regard de l'écriture constituent un terrain extrêmement fertile et pertinent à ce questionnement. Je ferai de la question de l'éthique le point de vue central de ma lecture de *La baignade de la musique* (1996). Bien que le terme *éthique* ne figure pas dans le texte de Quignard, cette question n'en occupe pas moins une place centrale. En terminant, j'établirai un lien qui paraît essentiel entre quelques textes de Quignard et *A Clockwork Orange* (1962), une œuvre phare d'Anthony Burgess reprise par Stanley Kubrick, qui nous laissa une œuvre cinématographique qui a marqué le xx^e siècle. On rencontre ici un fait étonnant, soit l'affinité des œuvres de Quignard et Burgess-Kubrick qui inscrivent dans l'essai comme dans le texte littéraire et dans le film de fiction une pensée critique et une conscience éthique étonnamment semblables, prenant comme objet l'usage de la musique.

Avant de devenir écrivain, Pascal Quignard fut musicien, violoncelliste. Dans la première partie de son œuvre écrite, la musique représente un thème dominant. On se souvient de *Tous les matins du monde* (1991), un récit qu'il consacra à deux musiciens français du xvii^e siècle, Monsieur de Sainte-Colombe et Marin Marais. Ce récit a été au fondement d'un scénario puis d'un film (Corneau 1991) qui, ayant fait le tour du monde, est largement connu. Je rappellerai un trait central de ce récit qui confèrera un surcroît de signification à l'une des propositions que je ferai plus bas : Monsieur de Sainte-Colombe représente un musicien extrêmement rigoureux et exigeant – l'auteur a fort justement rappelé son appartenance au parti des Jansénistes, alors qu'à l'in-

verse, Marin Marais, musicien de cour, œuvrait dans le faste de Versailles. Quignard fait dire à Sainte-Colombe, à l'adresse de Marin Marais : « Vos ornements sont ingénieux et parfois charmants. Mais je n'ai pas entendu de musique » (Quignard 1991, 60). À la toute fin du récit, alors que Marin Marais lui demande une dernière leçon, Sainte-Colombe répond : « Monsieur, puis-je tenter une première leçon ? » (Quignard 1991, 130-131). Cette leçon visait à répondre à la question : qu'est-ce que la musique ? ». Je rappelle ces traits, car le retour à l'essentiel que suggère cette réponse marque bien l'exigence de Quignard qui deviendra dominante dans les œuvres ultérieures.

Quignard a également écrit de nombreux essais portant sur l'activité de l'écriture. Curieusement, il les présente sous la forme de traités (c'est le terme qu'il emploie). Souvent dans ses essais, les parties séparées se nomment *traités* plutôt que *chapitres*. « Traités », parce qu'elles démontrent une proposition, mais suivant une modalité qui est fort éloignée de la rigueur académique. Ainsi, le terme *traité*, à la différence du mot *chapitre*, permet d'échapper au nécessaire enchaînement narratif ou rhétorique.

Puis, en 1996, résonne un coup de tonnerre sur la scène parisienne avec la parution de *La baignade de la musique*. Cet essai marque un point central de rupture et aussi un lieu de passage, de sorte que les ouvrages subséquents appartiennent à un autre registre, s'inscrivent dans une thématique renouvelée et affichent une sensibilité tout autre, d'ailleurs généralement beaucoup plus tempérée. Cet essai représente une pièce majeure dans le débat concernant l'éthique de la musique. Je présente donc un bref rappel des principales articulations.

D'abord pour l'orientation et le ton de l'ouvrage : « L'expression *Haine de la musique* veut exprimer à quel point la musique peut devenir haïssable pour celui qui l'a le plus aimée' (Quignard 1996, 218). Une dialectique très claire est alors annoncée entre l'attachement et la distanciation : la question éthique, trouvant à s'inscrire dans cet espace, marque une hésitation et une recherche, alors que la position morale est, par définition, ferme et déclarative.

Le Lager du III^e Reich et la prise de conscience éthique

Une prise de conscience critique commence avec la découverte du rôle que joua la musique dans les camps de concentration, les *Lager*

du III^e Reich. Et de fait, l'événement majeur dans le XX^e siècle que fut la Shoah, est devenu, en regard de la musique comme en d'autres domaines, un lieu central de l'interrogation sur l'éthique.

Quignard se réfère nommément à quelques témoignages dont *Si c'est un homme?* (1947) de Primo Levi et surtout à *Musique d'un autre monde* (1948) de Simon Laks. Mais il ne résume pas les ouvrages ou ne les prend pas en charge, il en tire des exemples, des formulations, des propositions, surtout des inquiétudes qui viendront fonder sa propre réflexion.

Voici, pour débiter, quelques propositions tirées de *La Haine de la musique*:

La musique est le seul de tous les arts qui ait collaboré à l'extermination des Juifs. (Quignard 1996, 215)

Quel était le rôle de la musique?

(1) ...augmenter l'obéissance et les souder tous [les prisonniers] dans la fusion non personnelle, non privée qu'engendre toute musique. (2) Par plaisir esthétique et jouissance sadique éprouvés à l'audition d'airs aimés et à la vision d'un ballet d'humiliation dansé par la troupe de ceux qui portaient les péchés de ceux qui les humiliaient. Ce fut une musique rituelle. (Quignard 1996, 226)

L'art n'est pas le contraire de la barbarie. [...] On ne saurait opposer l'arbitraire à l'État, la paix à la guerre, le sang versé à l'affût de la pensée, parce que l'arbitraire, la mort, la violence, le sang, la pensée ne sont pas libres d'une logique qui demeure une logique même si elle passe la raison. (Quignard 1996, 241)

On connaît tous le discours qui accuse un scandale toujours aussi gigantesque. Mais en rester à ce simple constat, se laisser écraser et réduire au silence par l'énormité de l'événement, ce serait se contenter d'une désapprobation et d'une condamnation *morale*⁵. Je dis bien *se contenter*, même si le mal fut absolu et que la condamnation totale soit parfaitement justifiée.

On cite ainsi l'exemple de Vladimir Jankélévitch qui, dans la foulée de cet événement, refusa, pour sa vie durant, d'écouter et d'interpréter toute musique appartenant à la nationalité germanique. La réaction de Quignard à cette attitude marque une articulation qui est centrale à la question éthique: « Ce n'est peut-être pas la nationalité des œuvres qui doit être sanctionnée, mais l'origine de la musique elle-même (Quignard 1996, 242). »

De la condamnation morale à l'interrogation éthique

À quoi cette *origine de la musique* peut-elle renvoyer au-delà des nationalités? Il ne s'agit bien évidemment pas d'une origine historique, mais de quelque chose d'anthropologique, d'un sous-bassement à la façon d'un *ça* qui est là, caché, comme une puissance maléfique, quelque chose de toujours présent en nous, sous-jacent à nos écoutes et à nos pratiques; quelque chose que la musique, en raison de l'intensité de sa présence en nous, atteint et ramène parfois jusqu'à la rapprocher de nos zones de conscience.

Et de fait, si on revient aux passages cités, on rappelle que *l'art peut être barbare*, qu'il y a une logique dans la violence, dans la guerre, dans l'humiliation. Puis, chose encore plus effrayante: la musique peut devenir facteur d'effacement des individualités, origine du grégarisme auquel étaient soumis les prisonniers du *Lager*, comme les citoyens allemands du III^e Reich d'ailleurs.

Quignard fut l'un des premiers à refuser de se laisser enfermer dans l'absolu d'une condamnation morale et à prendre le risque de pousser plus avant la problématisation de cette question; cette présence de la musique au *Lager* et le rôle qu'elle a joué constituent les circonstances où naît une éthique de la musique, c'est-à-dire la reconnaissance de la nécessité de questionner les enjeux, les fondements et les retombées de la pratique de la musique.

Les conditions de vie dans le *Lager* étant ce que l'on sait, c'est-à-dire à la limite de l'intolérable, la musique qui y était jouée n'était pas beaucoup plus qu'une vulgaire reproduction de ce qui s'entendait alors dans l'Allemagne nazie: des mélodies folkloriques, des airs à la mode, des chants patriotiques ou encore des marches militaires. Les relations de Simon Laks et de Primo Levi sont, à cet égard, particulièrement claires: les instruments, provenant probablement de razzias, formaient des ensembles hétéroclites pour lesquels des prisonniers qui avaient une formation musicale avaient la charge de préparer des arrangements, précisément de ces airs à la mode; comme si on avait voulu rapprocher la vie dans le *Lager* de la vie dans la société civile. Les musiciens devenaient donc des prisonniers privilégiés, car partiellement allégés des conditions imposées aux autres prisonniers; leurs performances (on n'ose pas écrire « concerts ») servaient essentiellement à accompagner la marche des prisonniers au moment de leur départ le matin pour le travail forcé et au moment de leur retour le soir. En

³ La notion de « semiosis », qui a été introduite par Charles S. Peirce, désigne un mouvement de pensée qui, s'appuyant sur des objets de représentation de divers niveaux de complexité, accomplit une avancée vers des lieux la plupart du temps imprévisibles. Cette notion prend acte d'une proposition fondamentale chez Peirce: le sens n'est jamais exhaustivement réalisé, il est toujours « en cours », en voie de transformation; ce mouvement se poursuit indéfiniment d'où cette notion, centrale à la sémiotique, que je précise ici: la « semiosis ad infinitum ». Voici deux définitions tirées des Collected Papers de Peirce: "Semiosis, in Greek of the Roman period [...] meant the action of almost any kind of sign; and my definition confers on anything that so acts the title of a 'sign' (Peirce: C.P. 5. 484)." "Anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad infinitum (Peirce, C.P. 2.303)."

⁴ On trouvera une élaboration et une illustration de cette relation de sériation dans Fissette 1997.

⁵ On trouvera dans Van Vasselaer (2003) un relevé extrêmement bien documenté des pratiques musicales et surtout des créations dans les camps. Mais l'auteur se contente d'une description et d'une simple énumération des œuvres sans jamais questionner autrement la place de l'art musical dans les camps de la mort. Cette phrase de conclusion en témoigne clairement: « Créées par les prisonniers, elles [les œuvres musicales] disent l'incompréhensible, l'explicable du *Hier ist Kein Warum* (Ici, il n'existe pas de pourquoi). Avec, dans certains cas, une amorce de réponse à 'cette méchanceté ontologique' (Jankélévitch) par des sons qui s'ouvrent sur le

somme, la musique était, pour une majeure partie de son usage⁶, un appui à la nécessaire discipline dans le camp. En fait elle était un facteur d'ordre.

On comprend que dans ces conditions, Quignard ait ramené la « musique » à son élément physique fondamental, en dehors de toutes les questions d'harmonie et de répertoire, c'est-à-dire au son. Dans le *Lager*, suggère-t-il, la musique était un son à l'égal du sifflet du gardien, c'est-à-dire qu'elle appartenait au même registre: lieu et occasion de pouvoir et de puissance pour l'un, d'assujettissement et de déchéance pour l'autre. La musique comme le son, comme, on imagine, les voix, les ordres, les pleurs, les menaces, les cris, les coups de fusil qui articulaient cette partition sonore: il y a là un thème majeur que développe Quignard dans *La haine de la musique*: les mots *écouter* et *obéir*, suggère-t-il, sont synonymes⁷. Nous sommes soumis à un son qui nous est imposé, comme à une musique que nous ne voulons pas entendre et contre laquelle nous n'avons aucune possibilité de nous prémunir. D'où cette formule-clef devenue centrale dans cet ouvrage et qui marque bien notre vulnérabilité et notre impuissance: « Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières⁸ » (Quignard 1996, 115).

Quignard rappelle cet épisode, raconté par Simon Laks, d'un groupe de musiciens qui a été envoyé interpréter des airs de folklore polonais auprès de la prison des femmes, la veille de leur exécution. Les femmes, d'origine polonaise, pleuraient et criaient, suppliant les musiciens de se taire et de partir. On peut comprendre que cette audition était insupportable en ce qu'elle croisait les souvenirs de bonheur, la déchéance et la mort imminente. La musique qui avait construit ces femmes dans leur vie psychique les détruisait alors dans leur histoire et leur identité.

Seconde étape dans la pensée de Quignard: penser le mode d'insertion de la musique dans l'environnement, donc dans le milieu de vie du *Lager*. Prise dans cette perspective, la musique dont on parle n'est plus pensée comme une œuvre, elle n'a plus la teneur d'une forme, elle n'est plus un événement spécifique marqué par un début et une fin, car, à la limite, elle est un état ou une itération. Le son, pensé comme partie prenante de l'environnement, conduit à l'idée développée par R. Murray Schafer d'un *paysage sonore*⁹, bien que cette expression soit absente des ouvrages de Quignard. À cet égard, Quignard rappelle que la survenue des fascismes est liée à l'invention du haut-parleur

et à la multiplication de ce son par la *radio-phonie*. Le son qui, au cœur de l'événement musical, fascine l'esprit et l'âme, devient, dans ces conditions, plat, mécanique, répétitif, sans mystère; et, c'est connu, la répétition finit à la longue par vider un élément de son sens.

L'écoute vise aussi le son du lieu, les bruits de la ville. Dans le *Lager*, il y avait du son, c'était peut-être un univers essentiellement sonore, fait de cris, de pleurs et de commandements; il y avait des sons et des corps, les sons des corps; mais tout était immédiat, serré, sans signification. Il n'y avait même plus le délai de l'écoute qui crée un espace d'attente et de recueillement, rendant possible une métamorphose du son. Peut-être le son n'avait-il pas d'espace suffisant pour s'étendre, pour devenir autre chose. Le son, comme le regard d'ailleurs, n'avait pas de portée, pas de projection; le son ne trouvait pas de lieu d'errance; il n'y avait donc plus de place pour l'imaginaire. Le son n'était qu'un signal, à l'égal de ceux de Pavlov et, en cela, il était contradictoire au mouvement de la *semiosis*. C'est de fait la définition de la prison; et la pire des prisons car elle était intériorisée.

Quelle place occupe cette musique-son dans l'économie des conventions sociales? Dans le camp, mais aussi en dehors du *Lager*? La réponse donnée par Quignard est très sévère; voici quelques passages:

Le maître du corps social est le Kappelmeister de la nature. Tout chef d'orchestre est dompteur, est Führer. Tout homme qui applaudit avance les mains devant son visage, puis talonne, puis crie. / Enfin la meute fait revenir le chef et exulte s'il consent à apparaître. (Quignard 1996, 252)

La musique depuis la Seconde Guerre mondiale est devenue un son non désiré, un *noise* pour reprendre un ancien mot de notre langue. (275)

La musique, par la multiplication, non de son usage mais de sa reproduction comme de son audience, a franchi la frontière qui l'opposait au bruit. (274)

La musique tonale et orchestrale est devenue le *tonos social*, plus que les langues vernaculaires. (273).¹⁰

Quignard a opéré un déplacement métaphorique du *Lager* aux conditions de la ville d'aujourd'hui. D'où la question sous-jacente: n'y a-t-il pas, en ce qui touche la présence du son, quelque chose du *Lager* dans nos conditions de vie actuelle? Les écrivains, notamment les poètes, fonctionnent ainsi par la décou-

silence d'un examen de conscience jamais épuisé » (Van Vasselaer 2003, 209). Ce qui souligne bien l'importance de la prise de position de Quignard.

⁶ Bien qu'en d'autres *Lager*, notamment dans le camp de Theresienstadt, les circonstances aient été propices à la création de la musique. Les relations de Primo Levi et de Simon Laks renvoient au camp d'Auschwitz.

⁷ De la même façon que dans la langue populaire, la mère dira à son enfant « Écoute! » pour obtenir son obéissance.

⁸ Il s'agit du titre du deuxième Traité.

⁹ Cette superbe expression n'est pas de Schafer mais de son traducteur. Le titre de l'ouvrage original est *The Tuning of the World* (1977).

¹⁰ J'interprète ici le mot *tonos* à la fois dans le sens du ton ou de la sensibilité et dans son renvoi au *tonus*, la tension, l'énergie.

verte de similarités et par des sauts métaphoriques. Ce qui conduit à ouvrir de nouveaux questionnements. C'est dans cette perspective qu'en débutant, je me suis référé au caractère prospectif de l'écriture.

Libération du son organisé et rencontre du silence

Si « la musique méduse l'âme et scande les actes comme les signaux que Pavlov adressait à ses chiens » (Quignard 1996, 250), alors à quelle pratique conduit cette critique fondamentale? À « désensorceler nos sociétés de leur obéissance ». *Désensorceler*, c'est-à-dire « soustraire à la puissance du chant. Arracher l'enchanté à l'obéissance maléficiante. Exorciser l'esprit mauvais qui est la souillure de la mort » (Quignard 1996, 279).

Mais comment y arriver? Tenter d'agir directement sur la société, ce serait exercer la même pression, le même pouvoir, ce serait encore ensorceler. Ce qui signifie qu'il n'y a pas de solution simple, pas d'issue globale, pas d'intervention salvatrice, qu'il n'y a pas de magie pour combattre ce maléfice. Il n'y a en fait pas d'autre voie qu'une prise de conscience; ce qui démontre bien que *la réponse ne peut être morale; elle est essentiellement éthique*. Conduire les sujets à la prise de conscience de leur assujettissement et au désir d'une libération, et ce en dehors de toute coercition. Bref, opérer un déplacement majeur, allant de la solution autoritaire qui est imposée, à la nécessité, reconnue par chacun, de plonger dans l'imaginaire jusqu'à retrouver un accord avec soi-même, avec l'autre, jusqu'à la découverte d'un son qui, avec ses qualités, soit authentique.

Je reprends: comment y arriver? La réponse de l'écrivain Pascal Quignard commande d'innombrables précautions, car elle est aussi complexe et potentiellement tourmentée qu'une fugue: « Je fuis la musique infuyable (Quignard 1996, 286) », écrit-il. Revenir à la musique et non pas la rejeter globalement ou la condamner, ce qui serait insensé car la musique est en nous, elle est essentielle à notre conscience. Interroger, encore et toujours, son origine, son sens, sa signification (à la fin de sa vie, Monsieur de Sainte-Colombe revenait à la question de la première leçon: « Qu'est-ce que la musique? »). Préciser ses exigences. Contourner les voies sans issues. Examiner ce qu'elle révèle de ses origines cachées. Poser une ligne de démarcation entre le désir d'harmonie et le risque du grégarisme. Réévaluer constamment l'équilibre entre la fascination et l'assujettissement. Ne

rien céder aux apparences et aux facilités. Dénoncer les mensonges, les faux-paraitre (je rappelle les exigences dont faisait preuve Monsieur de Sainte-Colombe devant Marin Marais, alors musicien de cour). Je pense que ce sont bien là des termes qui sont essentiels à l'éthique, suivant la définition qu'elle prend chez Spinoza comme volonté d'« améliorer le réel par une attitude raisonnable de recherche du bonheur de tous »¹¹.

Reconnaître dans la musique d'abord son statut physique de son et son appartenance à l'environnement ou au *paysage sonore* (Schafer), pour lui redonner sa signification. Retrouver son origine, son orientation, sa valeur de signe: écouter le son du corps, le désir de l'âme qui sont assimilables à des murmures plutôt que de célébrer les éclats assourdissants du pouvoir entraînant la sujétion que l'on sait¹².

Dans *La haine de la musique*, je lis cette phrase qui pourrait offrir une première saisie de l'*origine* de la musique, en fait de sa provenance intime: « Au-delà de ce qui est sémantique, séjourne le corps du langage: c'est la définition de la musique » (Quignard 1996, 276). L'écoute que développent le musicien, puis le mélomane, c'est aussi l'écoute de l'autre, du son de son corps, des modulations de sa parole, de la musique de son langage. J'inverse ces phrases et je suggère qu'il y a là, le désir, la sensibilité, le respect et l'ouverture à l'autre, bref ce à quoi la musique – à la façon d'une icône ouvrant des voies nouvelles –, devrait apporter un support, pour leur existence, pour permettre un supplément d'âme.

Deux ans après *La haine de la musique*, paraît *Vie secrète*. D'un avis généralement partagé, ce serait le texte le plus achevé de Quignard, le plus ouvert, le plus enchevêtré aussi, celui qui ouvre des voies vers les horizons les plus imprévus. Celui où le fil de l'écriture est au plus près du développement de la conscience de soi, de l'autre, du son, de la musique. On ne s'étonnera pas que les questions fondamentales du son et du silence soient omniprésentes. Les premiers chapitres racontent une relation trouble entre un jeune élève et sa professeure de piano, une femme ayant atteint la maturité; l'exercice du piano y est donné autant comme lieu d'apprentissage de la musique que comme initiation au territoire des désirs. Cette musique n'est plus, comme dans le Lager, négation du silence et immédiateté; au contraire ce sont les pauses de silence qui la bordent et qui lui donnent du corps. Comme un simple indice, je donne cette phrase laissant imaginer un parcours tissé de l'attention la

¹¹ Voir note 1.

¹² Je rappelle que c'est là la problématique qui fonde le texte essentiel de *l'Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau. À ce propos, on pourra se référer à l'excellent article de Catherine Kintzler publié dans *Musique et langage chez Rousseau*, sous la direction de Claude Dauphin (Kintzler 2004, 3-19).

plus fine accordée à l'autre: « Le silence permet d'écouter et de ne pas occuper l'espace qu'il laisse nu dans l'âme de l'autre » (Quignard 2000, 83). Et, de fait, le son de la musique est essentiel dans la mesure où il délimite l'espace du silence. On devinera que le discours de *Vie secrète* portant sur le son et le silence, paraît comme une version symétriquement inversée de celui de *La baine de la musique*.

On comprend qu'à la suite du discours un peu tonitruant sur les éclats sonores dans le texte de *La baine de la musique*, le point de vue du silence soit ici central. Et de fait, le silence devient condition du respect de l'autre. La position est, on ne peut plus explicitement, éthique.

De la question de l'éthique de la musique dans des œuvres d'imagination

Cette interrogation sur la signification de la musique et sur la place qu'elle occupe à la périphérie de la question éthique a été au cœur des préoccupations du XX^e siècle. Tant et si bien que cette réflexion de Pascal Quignard qui surgit à la toute fin du siècle s'enracine dans les expériences antérieures, comme en font foi des prises de position par des organismes internationaux¹³. En fait, pour étonnant qu'il ait pu paraître au moment de sa publication, l'essai de Quignard appartient à une série d'œuvres qui militent dans le même sens. Pour illustrer la complémentarité de *La baine de la musique* avec d'autres engagements dans la culture du siècle, je voudrais me référer à une œuvre majeure du XX^e siècle, restée incontournable: *A Clockwork Orange*, roman d'Anthony Burgess, et la célèbre adaptation cinématographique qu'en proposa Stanley Kubrick sous le même titre.

La baine de la musique vibre comme par une résonance harmonique aux œuvres de Burgess-Kubrick, *A Clockwork Orange* venant lui apporter un fondement et un enrichissement. Au moment où ces œuvres ont été écrites et produites (1962 pour le roman, 1971 pour le film), la question de l'éthique était à peu près absente de la place publique. Le caractère rétrospectif de la découverte qu'on y fait vient témoigner de la place centrale qu'occupe la question éthique et la conscience inquiète qui surgit de ce lieu.

Mais d'abord, une brève présentation: avant de devenir écrivain, Anthony Burgess fut lui aussi, comme Pascal Quignard, musicien; puis compositeur¹⁴. On peut en inférer que l'écritu-

re de *A Clockwork Orange* fut l'occasion d'une réflexion sur la musique, sur son écoute et sur ses résonances sociales. Et, côté cinéma, on sait le rôle prédominant que Stanley Kubrick a toujours réservé à la musique, non seulement par la création d'une atmosphère mais comme une voix dans le discours de la narrativité (on pense à *A Space Odyssey*, 1968).

Une convergence fort importante lie donc l'essai de Pascal Quignard à ces œuvres de Burgess et de Kubrick. Dans le roman, on trouve la même présence démoniaque des célébrations guerrières du III^e Reich, la même association de la musique du grand répertoire allemand aux violences du régime¹⁵; puis la même soumission à la musique, finement décrite par Quignard, que l'on retrouve chez le personnage d'Alex, personnage héros et narrateur du roman, s'effondrant dans l'assujettissement à la musique jusqu'au non-sens, jusqu'à la perte de son identité. Une scène particulière doit être rappelée que Burgess avait imaginée et qui, entre les mains de Kubrick, est devenue centrale, restée présente dans la mémoire de tous ceux qui ont vu le film: le personnage d'Alex est soumis à un traitement behavioriste¹⁶ visant à renforcer l'association de la violence guerrière à la musique de Beethoven (i.e. l'« Ode à la joie » de la *Neuvième*) de façon à en rendre l'écoute insupportable. Concrètement, Alex est soumis simultanément à un stimulus visuel (scènes de violence guerrière projetées sur un écran) et à un stimulus auditif (musique de Beethoven diffusée à haut volume); et, pour assurer sa totale exposition aux images projetées sur un écran, un mécanisme est appliqué qui assure que les paupières resteront ouvertes, alors que le personnage est tenu lié sur son fauteuil. C'est-à-dire qu'il n'aura même pas la possibilité de tourner la tête ou de fermer les paupières pour échapper à ces images. Nul doute qu'on rencontre ici l'équivalent assez exact des oreilles laissées sans défense contre la suprématie de la musique, c'est-à-dire des organes de perception « sans paupières ».

Enfin, le récit dans les deux versions, écrite et filmique, est donné par la narration écrite, puis monologuée, du personnage d'Alex, qui raconte une vie antérieure - qu'elle soit réelle ou fantasmagorique, cette distinction n'a aucun sens - jusqu'au moment où, au terme de ses péripéties, il trouve enfin un accord et donc une paix avec lui-même. Et alors, la musique qui vient moduler l'état de cet accord est celle, bien sobre, de simples lieder accompagnés au piano. On croirait retrouver le jeune élève de musique dans *Vie secrète* (1998) de Quignard.

¹³ R. Murray Schafer reprenait encore récemment cette même position qu'il avait défendue dans son ouvrage principal (*The Tuning of the World*); pour en démontrer l'urgence, il se réfère à une résolution adoptée par le Conseil international de l'UNESCO en 1969 et une autre résolution du Conseil de l'Europe en 1985 qui demandent de limiter la musique imposée dans les places publiques pour respecter le droit de chacun au silence (Schafer 1977).

¹⁴ Le *Dictionnaire biographique des musiciens* de Baker et Slonimsky lui reconnaît une œuvre importante comprenant notamment trois symphonies (Baker et Slonimsky 1995, 615).

¹⁵ On pourrait aussi rappeler que dans *Apocalypse Now* (1979) de Franz Coppola, on assiste, dans le contexte de la guerre du Viet Nam, à l'attaque par de puissants avions de chasse, d'un petit village perdu dans les rizières et qui pourrait fort bien être celui, resté célèbre, de My Lai; or cette attaque est donnée sur l'arrière-fond sonore de la « Chevauchée des Walkyries » de Wagner. Nul doute que de la part de Coppola, ce fut là une référence - et une salutation - à Stanley Kubrick.

¹⁶ Ce qui correspond de façon assez juste à la solution rejetée (voir plus haut la rubrique intitulée « Libération du son organisé et rencontre du silence ») d'une intervention autoritaire pour « libérer la société de son ensorcellement et de son obéissance aveugle ».

Les convergences étonnantes entre les œuvres de Burgess-Kubrick et de Quignard, puis *Le paysage sonore* de R. Murray Schafer, viennent attester la présence de cette problématique durant la seconde partie du XX^e siècle.

Les œuvres littéraire, philosophique et musicale, lieux d'éclosion de la conscience éthique

J'avais suggéré, en débutant, que le terme éthique désigne les circonstances d'une prise de conscience de la relation de dépendance du sujet à l'environnement; j'ai avancé que la conscience éthique réside aussi dans l'appropriation, faite par chacun, du son dans son espace psychique puis, du partage en société de ce son. Or cette prise de conscience n'est pas le fait d'une survenue soudaine; elle est le fait d'un travail, elle est un « construit » qui s'élabore patiemment dans des œuvres de pensée, d'imagination et d'affinement de la sensibilité. Les œuvres que j'ai appelées ici à témoigner de cette survenue d'une conscience éthique appartiennent à des genres que l'institution distingue: roman, film, essai, discours philosophique; des œuvres artistiques, musicales et picturales y participent aussi; on pourrait penser à *Guernica* (1937) de Picasso et à *War Requiem* (1962) de Britten. Mais peu importe la diversité des genres, ces œuvres constituent des lieux où les certitudes fondant la morale sont absentes en raison d'une blessure provenant d'actes barbares qui ont débordé d'une telle distance le sens commun que la vieille morale est demeurée un discours impuissant, comme une ancienne borne, laissée loin en arrière, oubliée depuis longtemps.

Ces œuvres marquantes auxquelles je me réfère sont impuissantes à restituer une morale. Plus que de simples dénonciations des horreurs du passé, elles constituent le lieu-même où trouve à s'inscrire et donc à prendre forme, une conscience nouvelle, surgie de l'expérience de la Shoah et surtout de l'envergure de la leçon qui y est donnée et qui se prolonge jusqu'à nous. Les œuvres de création ont échappé de tout temps aux diktats d'une morale car elles trouvent à s'inscrire, du moins depuis l'ère moderne, dans le territoire situé à la limite des valeurs d'une culture; et, pour cette raison, elles constituent le lieu potentiel du surgissement d'une conscience éthique. C'est précisément ce que démontrent les œuvres ici évoquées portant sur l'écoute de la musique.

La musique n'est pas la seule pratique qui ait été visée par la critique de la tragédie de la Shoah; mais, dans les relations des prisonniers du *Lager*, elle fait figure d'accusée. Elle a été placée au centre de ce débat pour des raisons historiques et culturelles, certes, mais aussi pour d'autres raisons dont précisément Pascal Quignard a cherché à ouvrir le secret en formulant quelques suggestions sur l'origine de la musique, dans la plus profonde intimité de notre imaginaire. C'est sur ce point que la leçon de Pascal Quignard est importante: au delà de la simple condamnation morale qui risquerait de nous cantonner à demeure dans une pure négativité, l'éveil d'une conscience marquée d'une nouvelle lucidité trace la voie à une éthique qui dégage de nouveaux horizons. Ce qui nous permettrait de réécouter divers tissus sonores, y compris celui du grand répertoire allemand, mais avec une sensibilité et une conscience maintenant mieux aiguisée des enjeux sociaux et culturels, des impacts potentiels de l'écoute sur la structuration psychique puis sur la fluidité des signes qui font notre société. On y découvre ainsi que les grandes harmonies fondant les symphonies beethoviennes ne sont pas des valeurs fixées à jamais, ni des acquis pour toujours: ce sont plutôt de fragiles icônes sujets aux interprétations les plus imprévisibles qui de fait n'existent, pour nous, que dans des écoutes socialement et culturellement diversifiées, imprévisibles et incontrôlables. ◀

RÉFÉRENCES

- BAKER, Theodore et Nicolas SLONIMSKY (1995). «Burgess, Antony». *Dictionnaire biographique des musiciens*, Paris, Robert Laffont, vol. 1, p. 615. Traduction de l'américain par Marie-Stella Pâris.
- BURGESS, Anthony (1962). *A Clockwork Orange*, London, Penguin Book.
- CANTO-SPERBER, Monique (éd.) (1997). « Bonheur », *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, Presses universitaires de France, p. 177.
- CORNEAU, Alain (1991). *Tous les matins du monde*, TF1 Entreprises, VHS, 460009.
- FISSETTE, Jean (1997). « Faire parler la musique. À propos de *Tous les matins du monde* », *Protée*, vol. 25, n° 2, p. 85-97.
- KINTZLER, Catherine (2004). « Musique, voix, intériorité et subjectivité : Rousseau et les paradoxes de l'espace », Claude DAUPHIN

- (dir.), *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, p. 3-19.
- KUBRICK, Stanley (1971). *A Clockwork Orange*, Warner Bros Pictures, DVD, 21150.
- LAKS, Simon (2004). *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Les éditions du Cerf. Première édition *Musiques d'un autre monde*, Mercure de France, c1948.
- LEVI, Primo (1987). *Si c'est un homme*, Paris, Julliard. Traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger. c1947.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois.
- PEIRCE, Charles S. (1931-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press. Édité par Charles Hartshore et Paul Weiss. [Le renvoi au Collected Papers se fait par l'abréviation C.P. suivie du n° du tome et du n° du paragraphe].
- QUIGNARD, Pascal (1991). *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard.
- _____ (1996). *La baine de la musique*, Paris, Calman Lévy.
- _____ (2000). *Vie secrète*, Paris, Gallimard.
- SCHAFER, R. Murray (1977). *The Tuning of the World*, New York, Knopf.
- _____ (2003). « Musique/non-musique : intersections », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, tome 1 « Musique du XX^e siècle », p. 1189-1202.
- VAN VLASSELAER (2003). « La musique dans les camps de concentration nazis », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, tome 1 « Musique du XX^e siècle », p. 195- 212.

ENJEUX ÉTHIQUES ET VALEURS MORALES EN HISTOIRE DE LA MUSIQUE

ETHICAL STAKES AND MORAL VALUES IN MUSIC HISTORY

Few operas foreground ethics as clearly as Beethoven's *Fidelio*. Set in a state prison, the opera circles about issues of crime, punishment, and justice. The innocent Florestan, languishing in a subterranean prison cell, finds solace in his moral code:

Willig duld'ich alle Schmerzen,
Ende schmäählich meine Bahn;
Süßer Trost in meinem Herzen:
Meine Pflicht hab' ich getan!

I gladly bear all suffering,
End my life in disgrace.
The sweet comfort in my heart:
I have done my duty.

His faithful wife Leonore draws strength from the same pure source:

Ich folg' dem inner'n Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe!

I follow the inner urging,
I do not waver.
I am fortified by the duty
Of true marital love.

The jailer Rocco faces ethical challenges less heroically, if more humanly, as fear and greed compete with his native compassion.¹

Ethics and politics intertwine closely in *Fidelio*, yet the opera's political meanings prove frustratingly elusive. Composed in 1804-05, reworked in 1806, and revived in its familiar version in 1814, *Fidelio* spans a period of radical political change, and its heroic tale of liberation from unjust oppression lends itself to diverse interpretations. The opera reads with suspicious ease as an allegory of the French Revolution, especially in the glow of the heroic symphony Beethoven had just dedicated to First Consul Bonaparte. Beethoven's alleged words upon learning of Napoleon's coronation, "Er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!" ("Now he will set himself above all others, become a tyrant!"), echo in Don Fernando's magnanimous decree: "Nein, nicht länger kniet sklavisch nieder,/ Tyrannenstrenge sei mir fern!" ("No, kneel no

Allegory and Ethics in Beethoven's *Fidelio*

Stephen Rumph
(University of Washington)

longer like slaves; far from me be tyrannical oppression!") (see Wegeler and Ries 1972, 78). Paul Robinson has noted the pervasive references to freedom in the libretto—"Freiheit", "frei," "befreien," "in freier Luft" (1996, 75-80). Beethoven enhanced this emancipatory message with a musical quotation from his early *Cantata on the Death of Joseph II*, played by the solo oboe as Leonore is permitted to unchain Florestan. The original words of the melody, "Da stiegen die Menschen ans Licht" ("Then mankind ascended towards the light"), economically fuse images of enlightenment, freedom, and human ennoblement. On this reading, Don Pizarro would embody the oppressive aristocracy of the *ancien régime*, trampling underfoot the rights of man. Moreover, the emancipation of political prisoners from a *Staatsgefängnis* cannot have failed to awaken memories of the Bastille. John Bokina has summed up this reading: "Fidelio is an allegory of the French Revolution, the supreme example of bourgeois republican virtue" (1997, 75).

Fidelio avails itself just as easily, however, to counterrevolutionary allegories. Jean-Nicholas Bouilly's *Léonore ou L'amour conjugal*, source of Beethoven's libretto, seems to have been inspired by accounts of aristocratic resistance to the Terror.² Bouilly was an outspoken royalist, as was his collaborator Pierre Gaveaux who composed the song "Le Réveil du peuple,"

¹ All German translations are my own. I am grateful to Michael Tusa for his valuable comments on the draft of this essay.

² David Galliver (1981) has challenged the longstanding belief that Bouilly based his libretto upon a single incident from the Terror.

an anti-Jacobin riposte to the “Marseillaise”. As David Charlton has pointed out, *Léonore* premiered in the Théâtre Feydeau, an “ultra-royalist institution” whose elite Italian fare distinguished it from the Opéra-Comique (in Robinson 1996, 62). A review of the 1798 premiere, quoted by Charlton, explicitly identifies Florestan’s sufferings with “the tyranny of fifteen months, of which we were victims” (in Robinson 1996, 67). For post-Thermidorian audiences, Don Pizarro would more likely have evoked Robespierre and the Committee of Public Safety than aristocratic elites. In May of 1814, amidst preparations for the Congress of Vienna, the same character might well have reminded Viennese audiences of Napoleon, another monster tossed up by the Revolution. According to Lewis Lockwood: “The *Fidelio* of 1814 is now generally regarded as a glorification of contemporary political authority at a time when the balance of power in Europe was palpably shifting toward the restoration of the monarchies” (2005, 473).

As a political allegory, then, *Fidelio* would seem to float free of narrowly historical interpretations, supporting diametrically opposed readings. Yet if we concentrate not on what *Fidelio* means, but rather on how it produces those meanings, a less ambiguous picture comes into focus. Allegory itself, a mode of representation in which human characters embody virtues, vices, or archetypal figures, carries its own political and ethical implications. As Angus Fletcher demonstrated in a classic study, allegory reinforced a hierarchical outlook that subordinated the visible world to an invisible metaphysical realm:

The mode is hierarchical in essence, owing not only to its use of traditional imageries which are arranged in systems of “correspondences,” but furthermore because all hierarchies imply a chain of command, of *order* in the secondary sense that is meant when we say “the general *ordered* his officers to command their subordinates”. (1964, 22-23)

Allegory fell out of favor during the Enlightenment, Fletcher explained, as traditional sources of authority came under attack:

By the mid-eighteenth century the old belief in a cosmic hierarchy of spiritual and temporal powers had undergone a softening, if not by any means a total alteration. The cosmic matrix for imagery such as Spenser, Shakespeare or even Milton could draw on no longer carried conviction with the poet who must equally reckon with the rising waves of scientific skepticism and

with the progressive widening of middle-class materialist values. (1964, 237-238)

As Jane Brown argued in a recent book, this ideological shift correlated with the ascendancy of a mimetic aesthetic:

The older, allegorical mode of representation, in which the supernatural was rendered visible, was less suited to the Enlightenment’s internalized grounding of significance, and gradually gave way to more mimetic modes of representation, in which nature and material objects represented themselves, not aspects of an invisible supernatural order. Instead of representing some function of the soul as conceived by the church, dramatic characters came to represent particular human beings. (2007, 7)

Yet, as Brown demonstrated, the allegorical tradition of the medieval and Renaissance morality play did not instantly succumb to Enlightenment mimesis, but maintained a dialogic presence well into the eighteenth century. Interestingly, Brown found a *locus classicus* of residual allegory in Beethoven’s favorite Mozart opera, *Die Zauberflöte*, whose influence can be heard throughout *Fidelio* (see Brown 1996, 142-156).³

The ideological entailments of allegory appear clearly in the work of the Nazarene painters, Viennese contemporaries of Beethoven. In 1809, a year marked by Napoleon’s defeat of Austria and second occupation of Vienna, Johann Friedrich Overbeck, Franz Pfaff, and four other students from the Viennese Academy formed the *Lukasbund*. They rejected French neoclassicism and dedicated themselves to a “New-German, religious-patriotic art.” Swept up by the wave of romantic Catholicism, the Nazarenes decamped for a Roman monastery and sought spiritual regeneration in the sacred art of the Italian Renaissance. As Overbeck wrote to his father in 1808, the true artistic path led “through religion, through a study of the Bible that alone made Raphael into Raphael” (quoted in Schindler 1982, 19). The *Lukasbund* belongs to the patriotic, anti-Napoleonic movement that emerged in Vienna during 1809, which seems also to have impacted Beethoven (he sketched a battle symphony and began setting a poem from Heinrich von Collin’s *Lieder Oesterreichischer Wehrmänner*, “Wenn es nur will, ist immer Oesterreich über Alles”; see Nottebohm 1887, 262). Lionel Gossman has summarized the anti-modernist political vision of the Nazarenes:

³ Mark Brunswick (1945, 29-32) has explored Beethoven’s possible allusions to Mozart’s opera.

One might say that the vision of the world communicated by their work was more compatible with an older version of Empire or international order as a close association of independent yet not dissimilar entities, as in the Holy Roman Empire, than with the new version represented by the Napoleonic Empire; with the national ideal of a union of all the German states and cities rather than with the model of a centralized state such as France; and with the political ideal of the German and Swiss liberals of the Restoration period rather than with modern mass democracy. (2003)

Nazarenes drew inspiration from the allegorical tradition for their patriotic-religious project, as in Overbeck's *Italia und Germania* (1811-1820). As Albert Boime has explained, "Germania is an extension of the nationalist romanticism that initially inspired the fraternity in Vienna, now fused with Italia as the perfect union of political and cultural ideals" (2004, 44). The divided background, with Romanesque monastery to the left and Gothic spire to the right, demonstrates the subordination of mimetic verisimilitude to allegorical representation (see Plate 1). More relevant for *Fidelio* is Heinrich Maria von Hess' *Glaube, Hoffnung, und Liebe* of 1819, which presents the Christian gifts in female form. Faith, Hope, and Charity sit beneath the Tree of Life in a pyramidal composition that directs the viewer's gaze heavenward (see Plate 2). Philipp Veit's later "Germania" (1834-36) puts allegorical representation more overtly at the service of nationalism; the profusion of symbols and attributes include the Hapsburg eagle, the sacred oak tree, the Golden Bull, and the arms of the seven imperial electors (see Plate 3, next page).

Beethoven was well acquainted with the allegorical mode. In 1801 he set a *balletto allegorico*, Salvatore Viganò's *Die Geschöpfe des Prometheus*. Ballets had long featured allegorical characters, like the figures of Le Temps, La Gloire, or La Sagesse who flatter Louis XIV in Jean-Baptiste Lully's *divertissements*. The defiant Prometheus had proved an attractive symbol for *Sturm und Drang* writers during the 1770s. By 1801, the mythological benefactor of humanity had become associated with Napoleon, which may help explain why Beethoven adapted the final contredanse of *Prometheus* for the *Eroica* finale (see Floros 1978; Maruyama 1987, 46-82; Geck and Schleuning 1989).

Allegory also persists within Beethoven's sole opera, composed immediately after the



Plate 1. Johann Friedrich Overbeck, *Italia und Germania* (1811-1820).



Plate 2. Heinrich Maria von Hess, *Glaube, Hoffnung, und Liebe* (1819).

Eroica. The allegorical element is most evident in the name *Fidelio*, which identifies the heroine as a moral archetype as well as a character in the human drama. As a symbol of faithfulness, Leonore suggests the lineage of the medieval and Renaissance morality play, which featured such characters as Prudence, Equity, Justice, or the Seven Deadly Sins.⁴



Plate 3. Philipp Veit, *Germania* (1834-36).

The theological implications of Leonore's assumed name emerge as she administers bread and wine to Florestan, sets captives free, and (in the 1814 version) appears as an angel of light to guide her spouse "ins himmlische Reich" ("into the heavenly kingdom"). Maynard Solomon (1977, 200) has argued that Florestan's name also points to an allegorical level of meaning, suggesting the springtime god of both Christian and pagan mythology whose flowering-resurrection brings renewal to the earth, while Matthew Head has noted the hero's specifically "Christ-like qualities (his higher cause, his arrest, his imprisonment as a kind of entombment)" (2006, 104).

⁴ The same tradition informs Shakespeare's *Cymbeline*, in which Imogen dons men's clothing and changes her name to Fidele (see Simonds 1992).

Head has called attention to the role of allegory in Beethoven's incidental music to Goethe's *Egmont* (1809-1810), which sheds important light on the 1814 *Fidelio*. The heroic plot of *Egmont*, a Flemish patriot sentenced to death for leading a revolt against the occupying Spanish, resonated with the anti-Napoleonic sentiment of Vienna in 1809. In a final scene, *Egmont*'s dead lover Klärchen (another cross-dressing heroine) appears to him in a dream as the allegorical figure of Liberty. As Head pointed out, Klärchen's apparition directly prefigures the revised ending of Florestan's aria: "Just as Leonore appears to the imprisoned Florestan as an angelic vision leading him to freedom, Klärchen appears in *Egmont*'s sleep 'shining...on a cloud' as 'Liberty in heavenly raiment'" (2006, 123). Klärchen's celestial apparition, Head argued, diminishes the active, human aspect of *Egmont*'s character: "He is rendered passive, an ideal; he is initiated into precisely that allegorical realm inhabited *already* by woman" (2006, 111). In the same way, the angelic vision of Leonore, which replaced a stoic F-minor lament, abstracts Florestan from the horizontal unfolding of the earthly drama and aligns him with the vertical, theological order characteristic of allegory.

Beethoven's most purely allegorical work dates from the same year as the revised *Fidelio*. *Der glorreiche Augenblick*, his cantata in honor of the Allied victors, was composed shortly after *Fidelio* for the Congress of Vienna festivities and even featured Anna Milder, the soprano who sang Leonore. The cantata enacts the salvation of Europe with an allegorical cast that includes Führer des Volks (Leader of the People), Genius, Sibyl, and Vienna herself. The conservative connotations of allegory, as explained by Brown, float close to the surface in this paean to Napoleon's conquerors, performed before the King of Prussia and several empresses. The cantata, which captured the mood of post-Napoleonic Vienna (if not the hearts of later listeners), may shed light on its operatic companion.

Readers will perhaps object, and rightly so, to the comparison between a meretricious *pièce d'occasion* and Beethoven's deeply personal, lovingly crafted opera. As William Kinderman (1995, 167-180) has trenchantly argued, drawing upon Hermann Broch's theory of kitsch (1975, 119-57; 158-173), the flimsy construction of *Der glorreiche Augenblick* sets it apart from works like *Fidelio*, whose formal integrity resists appropriation by political or social movements. This objection vanishes, however,

if instead of comparing Beethoven's opera to the cantata we consider it alongside his original version of 1805. Indeed, the 1814 *Fidelio* differs so substantially from the earlier version (hereafter, *Leonore*) that we may almost consider it a separate work. Beethoven and his librettist replaced the programmatic overture, cut several arias and ensembles, retained the 1806 reduction to two acts, trimmed orchestral introductions, and radically altered the final scene. These revisions, which finally rendered the awkward *Leonore* stageworthy, significantly reshaped its aesthetic and ideological worlds. As Michael Tusa has stressed: "With the *Fidelio* of 1814 we confront a composer at a significantly different stage of his life and career and a fundamentally different moment in the history of Austro-German society" (2000, 202).

As I shall argue, the 1814 revisions enhance the allegorical aspects of *Leonore* while diminishing its more humanistic, mimetic features. *Fidelio* simplifies the characters of *Leonore*, reducing them to idealized types, even as it smooths out the moral complexities of the 1805 drama. We shall consider two major targets of revision, the final scene and the role of Marzelline. While chronological issues bedevil the early version of Beethoven's opera, all of the examples below can be securely assigned to the 1805 version. We shall conclude with a reflection on how this allegorical turn affects the ethical dimension of *Fidelio*.

§

Leonore and *Fidelio* diverge most radically in the final scene, following the duet "O namenlose Freude". The finale originally took place in Florestan's prison cell, not the sunlit courtyard, and began with an angry offstage chorus in C minor rather than a triumphant C-major hymn. Without a doubt, the offstage chorus is the most grievous casualty of the 1814 revision. The unaccompanied cry of "Zur Rache! Zur Rache!" ("Revenge! Revenge!"), make a truly harrowing effect, as the chorus discharges the energy of the orchestral introduction (see Example 1, next page). The menacing sound does not reassure the lovers who have been left unarmed and uncertain of their fate. On the contrary, the call for revenge sparks an agitated ostinato that persists until *Leonore* and Florestan recognize Don Fernando. Following an anxious exchange between the lovers, the offstage voices repeat their double imprecation a step higher, so that the sopranos now enter on high A. As the chorus rushes onstage,

it repeats "Zur Rache!" six times, reaching a climax on a stentorian diminished-seventh chord with the sopranos sustaining the high A.

The spectacle of an angry mob storming a prison already carries strong political connotations, but Beethoven's musical design lends it deeper meaning. The chorus echoes another offstage sound, the famous trumpet call that has just interrupted the quartet "Er sterbe!" to signal the arrival of Don Fernando. Like the trumpet call, the offstage chorus begins with two long notes separated by fermatas; and it also returns a second time to interrupt the ensemble. Of course, the trumpet's signal first occurs in the original ("Leonore") overture, where it forecasts the eventual rescue of Florestan and *Leonore*. From the beginning of *Leonore*, then, Beethoven establishes offstage music as a sign of salvation, which returns at the crucial moment in the opera. While the trumpet functions literally as a symbol of secular authority, it also awakens memories of the Last Trumpet, symbol of divine judgment.⁵ As the chorus comes to rescue the lovers, it appropriates this authoritative space. Indeed, the angry mob serves as the mediator between onstage and offstage realms as it carries its vindictive chant into the prison cell.

Fidelio, on the other hand, relegates the chorus to a ceremonial role. The swaggering C-major march leaves little doubt about the happy outcome, and the jubilant chorus celebrates a *fait accompli*, introducing Don Fernando who sings a new recitative and solemn hymn to brotherhood worthy of Sarastro. The minister establishes his royal authority with his opening words, punctuated by the dotted rhythms reserved for exalted characters: "Des besten Königs Wink und Wille führt mich zu euch, ihr Armen, her" ("Our gracious king's command and will has led me to you, oh miserable ones"). If the vindictive mob of *Leonore* awakens memories of the Bastille, this docile crowd seems ideally suited to the Congress of Vienna. We might even draw a cautious parallel (with apologies to Kinderman) to *Der glorreiche Augenblick*. "Heil Vienna dir und Glück!" sings the grateful cantata chorus, "Feiere den glorreichen Augenblick" ("Hail to you, Vienna and good fortune! Celebrate the glorious moment!"). In *Fidelio*, an equally passive chorus sings "Heil sei der Tag, heil sei dem Stunde!" ("Hail to day, hail the hour!"), as its noble savior approaches.

While *Leonore* certainly empowers the chorus, it by no means preaches a populist gospel.

⁵ Beethoven was inspired by Méhul's *Hélène* (1803), in which a trumpet call from the overture returns to herald the arrival of a just governor-judge. A similar example occurs in the « Marcia funebre » of the *Eroica* (mm. 158-168), which may have carried apocalyptic connotations (see Geck and Schleuning 1989, 128)..

Nr. 18. Schlusschor.

Allegro molto.

Str. *pp*

Chor (von Innen, entfernt).

Sopran.

Alt. Zur Ra - che, zur Ra - che, zur Ra - che, wir müs - sen ihn

Tenor.

Bass.

Pos. *pp*

Leon.

0

sehn, ja, wir müs - sen ihn sehn, ja, wir müs - sen ihn sehn!

Gott, o Gott, nun ist's um uns ge-

Str.

Hörner *sp r. H.*

Fagott. Bass.

Ex. 1. Ludwig van Beethoven, *Leonore*, Act 3 finale.

Neither Beethoven nor his librettist displays the common people in a particularly favorable light. Their angry cries initially terrify Florestan and Leonore and trigger some of the most agitated, violent music in the opera. Even Don Fernando briefly becomes caught up in the

mob spirit, calling down a most un-Sarastrian vengeance upon Pizarro:

Du konntest dich an seinen Leiden
zwei schreckensvolle Jahre weiden?
Du wirst nun an denselben Stein
dein Leben durch geschmiedet sein.

You gloated over him
For two horrible years?
You shall be chained to the same stone
For the rest of your life.

To which the chorus shrieks, “O, zu gelind ist er bestraft!” (“Oh, too mild is his punishment!”). When Florestan and Leonore urge restraint, the chorus shouts them down, redoubling their cry for blood. Only later does Don Fernando collect himself, informing Pizarro that “Der König wird dein Richter sein” (“The King will be your judge”).

Ironically, a chorus had last appeared on stage at the end of Act 2 cheering on Don Pizarro. The soldiers join lustily in Pizarro’s second aria, pledging their lives to his service:

Fest könnt Ihr auf uns bauen,
Und flöss auch unser Blut.
Uns ziemet das Vertrauen
Wir sind voll Treu und Mut.

You can rely firmly upon us,
Even should our blood flow.
Your trust is well-placed;
We are faithful and true.

The 1814 score replaces this aria with the prisoners’ elegiac “Leb wohl, du warmes Sonnenlicht”, transforming the male chorus into passive victims. Even the soldiers now cringe before Pizarro, muttering a new aside under his aria “Ha! Welch’ ein Augenblick”:

Er spricht von Tod und Wunde!
Nun fort auf unsre Runde,
Wie wichtig muss es sein!

He speaks of death and wounds!
Let’s take our posts,
It must be important!

The menacing choral finales of 1805 create a complex, ambivalent representation of the chorus. *Leonore* portrays the crowd as a volatile force whose violent energy can be harnessed for good or evil. While the opera may summon the heroism of 1789, it also recalls the violence of 1794-1795 that turned so many German artists and intellectuals against the French Revolution.

Rocco displays the same moral ambivalence in *Leonore*. His petty bourgeois credo “Hat man nicht das Gold beineben”, a harmless lampoon in *Fidelio*, has darker connotations in *Leonore*. In the duet “Jetzt, Alter”, Rocco will offer his services eagerly to Pizarro, balking only at murder. He remains complicit in Pizarro’s scheme, salving his conscience with a bit of moral casuistry:

Verhungern in den Ketten,

Ertrug er lange Pein,
Ihn töten, heißt ihn retten,
Der Dolch wird ihn befrei’n.

Starved in chains,
He has endured long suffering;
To kill him is to save him,
The dagger will bring him freedom.

Rocco’s pragmatic instincts win out in the prison scene. At the end of the quartet, with the lovers’ fate still hanging in the balance, he seizes Leonore’s pistol and rushes after Pizarro. Only after Pizarro’s doom is assured does Rocco return the weapon, offering a dubious justification:

Laßt Euch auch über mich belehren.
Verfolgt hab’ ich Euch nur zum Schein,
Ich kann nicht unbarmherzig sein.
Als Retter wollt’ich widerkehren.
Das hab’ich mit Gewalt gebort,
Für Mißbrauch war ich nur besorgt.

Let me explain myself:
I only pretended to punish you;
But I cannot remain unmerciful,
And I wanted to return and save you.
I only seized this
To prevent an accident.

This unattractive episode disappears in *Fidelio*. At the end of the quartet, Rocco does not disarm Leonore, but instead offers the lovers a pious sign of encouragement, pressing their hands to his bosom and pointing heavenwards.

Both Rocco and the chorus end up more virtuous, yet less human, in *Fidelio*. The 1814 version presents them as innocent victims, good subjects oppressed by an evil ruler. In *Leonore*, by contrast, good and evil mix freely in subject and ruler. The chorus brings both liberation and violence; Rocco and Pizarro fall prey to the same immoral self-interest; and even Don Fernando succumbs briefly the bloodlust of a lynch mob. Evil does not lodge within isolated individuals, but pervades the entire system of human relationships. Unlike the figures of allegorical drama, the morally ambivalent characters of *Leonore* do not uphold the theological architecture of traditional society. Rather, they call into question its fundamental structures.

§

The character most affected by the 1814 revision was Marzelline. *Fidelio* limits the jailer’s daughter almost entirely to the comic sphere: she squabbles with Jaquino, plays the coquette with Leonore, wheedles her father,

and ends her role with a single undignified cry of despair when her idol reveals his true identity. The awkward division between the opening comic scenes and the lofty political drama, a perennial stumbling block for critics, enforces Marzelline's lowly status, but it was not always so. Marzelline plays a far more interesting and integral role in *Leonore*, and the revisions of her character provide important insights into the political and ethical world of *Fidelio*.

Marzelline's demotion begins with the first number. Originally, the opera opened with her aria "O wär' ich schon mit dir vereint", followed by the quarrelsome duet with Jaquino. The reversal of numbers in 1814 marks Marzelline from the start as a stock comic figure, on a level with her oafish suitor. In *Leonore*, on the other hand, she begins with a moment of inward reflection that elevates her above the *commedia dell'arte* antics. Indeed, the strophic aria aspires to a modest heroism in the C-major refrain, with its soaring vocal lines and martial gait. "O wär' ich schon mit dir vereint" makes demands that exceed the abilities of a comic singer like Jaquino or Rocco; it keeps the soprano in a relatively high tessitura, competing against a full scoring of flute, oboes, clarinets, and horns. The coda includes a three-bar crescendo on high G, a feat that requires a fair degree of breath control, followed by a full-throated high A (see Example 2, next page). Admittedly, these technical challenges pale beside the formidable coloratura and register leaps in Leonore's aria. Yet they remain beyond the reach of a purely comic singer.

In short, Marzelline's aria suggests the category of *mezzo carattere*, or intermediate character. The *mezzo carattere* type originated with the sentimental heroines of Goldoni and Piccini, and Marzelline's strophic aria recalls their winsome simplicity (see Goehring 1997, 115-145 and Hunter 1999, 66-70). The new character type mediated between the *parti serie* and *parti buffe*, permitting a fluid movement between rhetorical registers and social classes. While Marzelline's name and plot function place her in the lower soubrette category, her aria allies her with Piccini's Cecchina (*La buona figliuola*), Mozart's Sandrina (*La finta giardiniera*), or Rossini's Angelina (*La Cenerentola*), characters who traverse the boundary between commoners and nobility.

"O wär' ich schon mit dir vereint" draws together numerous musical and dramatic

threads. Marzelline's C-major refrain sustains the triumphant key and mood of the overture; it also forecasts the radiant chorus that concludes both *Leonore* and *Fidelio*. The tonal parallel appears more clearly in the 1805 finale, whose victorious trajectory from C-minor to C-major replicates the progression within Marzelline's strophes: "O wär' ich schon mit dir vereint" predicts not only the tonal goal of *Leonore*, but also its theme of love triumphant. Marzelline exults, "Die Hoffnung schon erfüllt die Brust/mit unaussprechlich süßer Lust" ("Hope already fills my heart/With unspeakably sweet joy"), foreshadowing the inarticulate rapture of "O namenlose Freude". Her hopeful text also looks ahead to the opening words of Leonore's prayerful aria, "Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern/der Müden nicht erbleichen!" ("Come, Hope, let not the last star/Of the weary fade away!"). As Philip Gossett (1978/1981, 141-183) has shown, Beethoven lavished considerable effort on this opening aria, and it is easy to understand why: it encapsulates the musical and dramatic progression of the opera, uniting overture and finale, lowly mob and exalted heroine.

The deepest cut to Marzelline's role was her duet with Leonore, "Um in der Ehe froh zu leben". This tender piece with solo cello and violin obbligato, set in a pastoral 12/8 meter, recalls the songful naïveté of Paisiello's *Nina* or Martin y Soler's *Una cosa rara*. As Leonore and Marzelline reflect upon the joys and sorrows of conjugal love, they trade lines and join in delicious parallel harmonies (see Example 3, p. 56). The duet most obviously recalls the Letter Duet from *Le nozze di Figaro* ("Sull'aria"), in which Susanna and the Countess jointly compose a *billet-doux* for the Count. Mozart's swaying 6/8 meter evokes the same pastoral mood, overlapping vocal lines, and parallel thirds. Beethoven may also have been remembering the Pamina-Papageno duet from *Die Zauberflöte* ("Bei Männern"), a hymn to conjugal love that shares the 6/8 meter and pastoral simplicity of "Sull'aria".⁶ Both Mozart duets also bridge social classes, pairing a noblewoman and a commoner. Anna Milder's surprisingly young age (she was only twenty when she created Leonore) would have enhanced her sisterly bond with Marzelline.

The painful irony of "Um in der Ehe" lends Marzelline a pathos missing from *Fidelio*. Her vain love for the disguised *Fidelio*, far from appearing farcical, gains poignancy from Leonore's compassionate response. The duet also adds to the complexity of Leonore's character. As she expresses her remorse at

⁶ Beethoven had written a set of cello variations on "Bei Männern" in 1801; although the duet does not appear among the *Fidelio* sketches, Beethoven did copy out the neighboring Act 1 quintet from *Die Zauberflöte* in 1804 (see Churgin 1987, 476).

deceiving Marzelline, she betrays a conflict of conscience absent in *Fidelio*. More importantly, the duet allows Leonore to express her suppressed femininity, even as she feigns the male role. The gently swaying rhythms and euphonious harmonies evoke a domestic world, shielded from heroic rigors, but it is not the bourgeois household of Rocco. “Um in der

Ehe” accesses the utopian garden of pastoral imagination where tender sensibility smoothes away the rigid divisions of class and gender. It provides a glimpse of that conjugal happiness for whose sake Leonore unsexes herself and plunges into the harsh world of men.

The Marzelline-Leonore duet, the only female ensemble in the opera, provides, thus,

M. Brust mit un - aus - sprech - lich sü - sser Lust, _____

cresc. poco a poco

Ob. (Fag.)

M. _____ ich wer - de

Clar. Fl. Ob. Horn.

M. glück - lich, ich wer - de glück - lich sein, ja, ja, _____

sp Ob. Clar.

M. ja, ich wer - de glück - lich sein! _____

Fl. Hörner. Fl. in G⁺ Ob. Streicher.

cresc.

EX. 2. Ludwig van Beethoven, *Leonore*, “O wär’ ich schon mit dir vereint”, mm. 82-91.

Leon. Marc.

Ja Arg-wohn ist der Lie-be Pein. Da -

Violoncell.

M. Leon.

da -

Violins in 8

Violoncell in 8

M. Leon.

rü - ber stim - men wir nun ein.

L. Leon.

rü - ber stim - men wir nun ein.

cresc. cresc.

Ex. 3. Ludwig van Beethoven, *Leonore*, "Um in der Ehe froh zu leben", mm. 48-53.

an important counterbalance to the stern heroism of Beethoven's rescue opera. It suggests that uniquely feminine perspective identified by Wye J. Allanbrook in *Le nozze di Figaro* (in an article aptly entitled "Pro Marcellina"). As Allanbrook explained, women enjoy a gentle, receptive love that allows them to transcend the fragmentation of the masculine world:

Men must act, rule and make things, which necessity enforces on them a circumscribed and idiosyncratic view of the world, impenetrable to ways of being foreign to their own. Women, on the other hand, move in the background, the penumbra of life; they are not defined, as men are, by being counts or music masters, but by being women. They watch and wait, observing the cosmos entire, and are the ones to demonstrate the final and proper relations

between things to the men around them. (1982, 2)

Sensibility had class connotations as well as a bourgeois alternative to the heroic aesthetic of absolutist court culture. Nestled between Pizarro's *aria di vendetta* and Leonore's grand *rondo*, "Um in der Ehe" provides a refuge from the aristocratic heroics that dominate the main action of Beethoven's opera.

In this spirit, we may perhaps listen with new ears to the famous canon "Mir ist so wunderbar". The quartet has inspired a reverential awe among conductors and critics, expressed in ponderous tempos and philosophical musings. As Paul Robinson enthused:

The canon is a kind of visionary moment in which we are given a foretaste of the

music, and the world, of the future, the music of the opera's conclusion. It is a kind of musical promise, a down-payment, as it were, and has the effect of alerting us near the start of the opera that something much more significant is in store for us than we would be inclined to expect from the trivialities of the opening duet and Marzelline's aria—the only two pieces we have heard up to this point. (1996, 91)

Robinson captures an undeniably spiritual quality in the canon. Yet he unjustly bracketed the ensemble from its humble surroundings. In fact, the canon exhibits typical features of the pastoral genre—6/8 meter, slow harmonic rhythm, simple triadic melodies, solo woodwind. Played at a true *Andante sostenuto*, it sheds much of the churchly aura and draws closer to the idyllic spirit of “Um in der Ehe.” The pastoral tone need not diminish or disenchant “Mir ist so wunderbar”; on the contrary, the canon elevates its humble neighbors, revealing the presence of the sacred in the ordinary. Fittingly, it is the intermediate character Marzelline who both begins the quartet and furnishes its subject.

Marzelline's mediating role also helps make sense of *Leonore's* sprawling three-act structure. If we understand the Marzelline-Leonore relationship as essential to the drama, rather than a trivial distraction, we may perhaps endure with greater patience the opening procession of strophic arias and comic ensembles. On this reading, the entire first act, beginning with Marzelline's aria and ending with her trio with Rocco and Leonore, serves to construct the feminine domestic world that Pizarro will invade in Act 2. This sentimental realm provides the equilibrium point in *Leonore*, where male and female, noble and plebeian, heroic and comic find their proper balance.

The opera returns to that world in *Leonore* (see Example 4, next page). The final chorus (“Wer ein holdes Weib errungen”) does not begin with the full ensemble as in *Fidelio*. It is introduced instead by an intimate quartet composed of Jaquino, Rocco, Don Fernando, and, singing the melody, Marzelline. Faced with *Fidelio's* true identity, the jailer's daughter reacts with a generous line cut from the 1814 version: “Zum Staunen kann ich mir nicht wehren,/Doch will ich ihres Glücks mich freuen” (“I cannot help being astonished,/But I will rejoice in her happiness”). Marzelline opened the opera with her modest love aria; she now closes it by introducing the hymn of praise to Leonore.

§

Fidelio presents a simpler ethical universe than *Leonore*. The 1814 revisions sand away the human grain from the characters, leaving behind smooth quasi-allegorical figures—the Evil Governor, the Faithful Wife, the Greedy Bourgeois, the Just Minister. A strict social and ethical divide separates the classes in 1814. The noble characters are moral creatures, capable of both heroic sacrifice and self-conscious evil; the common folk do not rise to ethical reflection, but confine themselves Papageno-like to money-making and mating. Bokina has explained this distinction:

Within the aesthetic universe of *Fidelio*, Rocco and Marzelline are neither villains nor virtuous heroes. Rather, they establish a set of expectations about nonheroic, morally and politically human behavior... one of this opera's paradoxes is that truly virtuous actions are reserved for the heroic tenor Florestan and the heroic soprano Leonore, two nominal members of the aristocracy. (1997, 75)

Yet Bokina was only considering the 1814 *Fidelio*. In *Leonore* the nobility do not enjoy a monopoly on moral behavior. A humble bourgeois girl shares the same hopes and travails as the noble heroine, while a royal minister descends to mob vengeance. The opera may portray grandiose villainy, but it also exposes the banal failings of ordinary people. Good intentions do not always overcome self-interest, and even the high-minded Leonore resorts to hurtful deceit. These characters are not allegorical types, but rather sketches of fallible human nature.

The contrasting representational modes of *Leonore* and *Fidelio* suggest the distinction that Anthony Upton has drawn in *Europe 1600-1789* (2001) between modern political life and traditional “consensus society”. Prior to the French Revolution, Upton argued, European society was governed by the faith in an unchanging and fundamentally healthy system. Such a worldview, shared by nobility, townspeople, and peasants alike, did not admit the modern dialectic of opposing political opinions:

The basis of political activity is the making of choices between different solutions to problems. In a consensus society this need does not usually arise, for the kinds of problems that occurred were familiar to all, as were the accepted remedies... If the traditional solutions were not working, then it must be that somewhere in the system there was a malevolent conspiracy of self-interested persons, who put personal interest above the common welfare. (2001, 19)

Maestoso. Marc.

M. Jaqu. Wer ein holdes Weib er - run - gen, stimm in un - sern Ju - bel

J. D. Fern. Wer ein holdes Weib er - run - gen, stimm in un - sern Ju - bel

D. F. Wer ein holdes Weib er - run - gen,

R. Roc. Wer ein holdes Weib er - run - gen, stimm in un - sern Ju - bel

M. ein! Nie, nie, nie wird es zu hoch be -

J. ein! Nie, nie, nie wird es zu hoch be -

D. F. stimm in un - sern Ju - bel ein! Nie, nie, nie wird es zu hoch be -

R. ein! Nie, nie, nie wird es zu hoch be -

M. sun - gen, Ret - te - rin, Ret - te - rin des Gat - ten zu sein,

J. sun - gen, Ret - te - rin, Ret - te - rin des Gat - ten zu sein,

D. F. sun - gen, Ret - te - rin, Ret - te - rin des Gat - ten zu sein,

R. sun - gen, Ret - te - rin, Ret - te - rin des Gat - ten zu sein,

pp cresc.

Ex. 4. Ludwig van Beethoven, *Leonore*, Act 3, final chorus.

Fidelio portrays such a society. It shows us a good world that has been corrupted by one evil individual. Once the malignant growth is cut out, the body politic returns to health, leaving the social order intact. It is a comforting vision, especially for a society traumatized by years of war and social upheaval. One can easily understand its appeal to Viennese audiences, and to Beethoven himself, in 1814.

The imperfect society of *Leonore* demands a different remedy. Removing Don Pizarro begins the healing, but regeneration must take place at the level of the system, in the basic structure of human relationships. The fault lies not with one evil minister who exacts revenge on a political enemy, but with the destructive cycle of revenge itself; not with one man's self-interest, but with the mercenary system that allows him to implement his designs. We

glimpse the outlines of a new world as Leonore and Florestan foreswear revenge, or as Rocco hurls the blood money at Pizarro's feet. We hear it in the gently twining melodies of Leonore and Marzelline, and in the final quartet that folds Don Fernando into the circle of the bourgeois family. Fittingly, *Leonore* leaves the characters in the prison cell, ready to begin their ascent to justice and light.

Leonore will probably never regain the stage. Few listeners would trade the compact action of *Fidelio* for the ponderous orchestral introductions and lyrical numbers of *Leonore*, or suffer through two acts of costume farce before glimpsing Florestan. Even the undeniable thrills of Pizarro's bloodthirsty second aria or the marvelous prison chorus seem unlikely to offset the *longueurs* of Beethoven's three-act original. The 1814 characters may present flat stereotypes and the drama may at times devolve into a morality play. Yet, in our ossified opera world, aesthetics trumps ethics. Perhaps this betrays our own distance from the spirit of 1805. ◀

REFERENCE LIST

- ALLANBROOK, Wye J. (1982). "Pro Marcellina: The Shape of 'Figaro', Act IV", *Music and Letters*, Vol. 63, No. 1-2, p. 69-84.
- BEETHOVEN, Ludwig van (1905). *Leonore. Opera in Drei Akten*, Leipzig and New York, Breitkopf and Härtel. Piano-vocal score, preface by Eric Priefer.
- BOIME, Albert (2004). *Art in an Age of Counterrevolution 1815-1848*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- BOKINA, John (1997). *Opera and Politics. From Monteverdi to Henze*, New Haven, Yale University Press.
- BROWN, Jane K. Brown (2007). *The Persistence of Allegory. Drama and Neoclassicism from Shakespeare to Wagner*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- _____ (1996). "The Queen of the Night and the Crisis of Allegory in *The Magic Flute*", Thomas P. Saine (ed.), with Ellis Dye, *Goethe Yearbook* 8, Columbia (SC), Camden House, p. 142-156.
- BROCH, Hermann (1975). "Das Böse im Wertsystem der Kunst" and "Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches", *Schriften zur Literatur 2: Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, p. 119-157 and p. 158-173.
- BRUNSWICK, Mark (1945). "Beethoven's Tribute to Mozart in *Fidelio*", *The Musical Quarterly*, Vol. 31, p. 29-32.
- CHARLTON, David (1996). "The French Theatrical Origins of *Fidelio*", Paul Robinson (ed.), *Ludwig van Beethoven: Fidelio*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 51-67.
- CHURGIN, Bathia (1987). "Beethoven and Mozart's Requiem: A New Connection", *Journal of Musicology*, Vol. 5, No. 4, p. 457-477.
- FLETCHER, Angus (1964). *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca (NY), Cornell University Press.
- FLOROS, Constantin (1978). *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen.
- GALLIVER, David (1981). "Fidelio—Fact or Fantasy?", *Studies in Music*, Vol. 15, p. 82-92.
- GECK, Martin and Peter SCHLEUNING (1989). "Geschrieben auf Bonaparte", *Beethovens Eroica: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt.
- GOEHRING, Edmund J. (1997). "The Sentimental Muse of Opera Buffa", Mary Hunter and James Webster (ed.), *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 115-145.
- GOSSETT, Philip (1978/1981). "The Arias of Marzelline: Beethoven as a Composer of Opera", *Beethoven Jahrbuch*, Vol. 10, p. 141-183.
- GOSSMAN, Lionel (2003). "Unwilling Moderns: The Nazarene Painters of the Nineteenth Century", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 2, No. 3. Accessed on internet November 30, 2009.
- HEAD, Matthew (2006). "Beethoven Heroine: A Female Allegory of Music and Authorship in Egmont", *19th Century Music*, Vol. 30, No. 2, p. 97-132.
- HUNTER, Mary (1999). *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press.
- KINDERMAN, William (1995). *Beethoven*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- LOCKWOOD, Lewis (2005). "Beethoven's *Leonore* and *Fidelio*", *Journal of*

Interdisciplinary History, Vol. 36, N° 3,
p. 473-482.

MARUYAMA, Keisuke (1987). "Die Sinfonie des Prometheus. Zur Dritten Sinfonie", H. K. METZGER and R. RIEHN (ed.), *Analecta varia*, München, Edition Text und Kritik, p. 46-82.

NOTTEBOHM, Gustav (1887). *Zweite Beethoveniana*, Leipzig, J. Rieter-Biederman.

RIES, Ferdinand and Franz Gerhard WEGELER (1972). *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Hildesheim and New York, Olms.

ROBINSON, Paul (1996). "Fidelio and the French Revolution", Paul ROBINSON (ed.), *Ludwig van Beethoven: Fidelio*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 68-100.

SCHINDLER, Herbert (1982). *Nazarener: Romantischer Geist und christlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Regensburg, F. Pustet.

SIMONDS, Peggy Muñoz (1992). *Myth, Emblem, and Music in Shakespeare's Cymbeline. An Iconographic Reconstruction*, Newark (DE), University of Delaware Press.

SOLOMON, Maynard (1977). *Beethoven*, New York, Schirmer Books.

TUSA, Michael (2000). "Beethoven's Essay in Opera", Glenn STANLEY (ed.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 200-217.

UPTON, Anthony F. (2001). *Europe 1600-1789*, London, Arnold.

L'histoire de l'avant-garde musicale au ^{XX}^e siècle est une histoire de controverses, tout autant qu'une histoire de créations esthétiques et d'innovations techniques, ou encore une histoire de processus institutionnels et de mises en discours. Elle ne saurait être une affaire « purement musicale », comme le dit la formule consacrée. Quitte à forcer un peu le trait, on pourrait dire que le terme « purement » accolé à « musical », avec son renvoi à la notion de pureté, exprime davantage l'idéologie de l'autonomie de l'art qu'il ne désigne le souci d'explicitation analytique d'un concept. En tout cas, les coupures radicales entre esthétique et éthique d'une part, esthétique et cognition de l'autre, sont toujours proposées au nom de principes qui, par définition, ne relèvent pas seulement de l'esthétique, mais bien de la philosophie, et en particulier de la philosophie morale. C'est de ce point de vue qu'il faut envisager la relative hétérodoxie de l'idéologie de la « musique pure » par rapport à la tradition qui consiste à attribuer à la musique des valeurs morales¹.

Si cette attribution est quasiment une constante de l'esthétique occidentale, sa forme logique est en revanche des plus variables. Lorsque pour faire l'éloge d'une œuvre musicale on dit qu'elle se caractérise par sa rigueur, on présuppose non seulement que ses traits objectifs sont un exemple valable d'une rigueur implicitement associée à son créateur, mais aussi que la rigueur est une valeur en soi, indépendamment de tout exemple et de tout domaine d'application, musical ou autre. Cela étant, on ne dit alors strictement rien sur l'influence que l'écoute de cette œuvre peut éventuellement avoir sur tel ou tel auditeur, par exemple pour rendre sa conduite plus rigoureuse. À ce propos, il est peut-être caractéristique de la modernité d'attribuer une valeur morale aux œuvres du fait même qu'elles existent, c'est-à-dire au-delà de la fonction morale que l'on est par ailleurs prêt à leur reconnaître – ou à leur nier – à cause de leurs effets avérés ou supposés sur les personnes réelles. En tout cas, lorsqu'on affirme que telle œuvre musicale est bonne parce que son écoute rend les gens sensibles à la souffrance d'autrui, on présuppose évidemment qu'être sensible à la souffrance d'autrui est une bonne chose, mais on ne dit rien des propriétés internes de cette musique aux pouvoirs aussi surprenants. Il y a là toute une gamme de positions qui va d'une théorie

Valeurs morales et controverses autour de l'avant-garde musicale: Heinrich Schenker contre le chromatisme

Esteban Buch
(CRAL/EHESS)

des effets des sons sur les individus devenant raison de politiques de régulation des espaces sonores communautaires, à une théorie des homologues formelles entre musique et société qui définit une éthique de la composition indépendante de toute réception.

Dans les situations ordinaires, ces idées sont acceptées comme allant de soi, quitte à être de temps en temps rappelées sous la forme de manifestes de bonne volonté culturelle. Dans les contextes d'affrontement liés au changement de paradigme esthétique, il est fréquent que ces présupposés soient explicités pour les besoins de la cause². Souvent les visées politiques et idéologiques des gens engagés dans de tels combats ont l'air simple, voire simpliste, comme lorsqu'on y retrouve, par exemple, l'expression dogmatique d'un nationalisme antimoderniste. Mais à d'autres égards, il peut s'agir d'un discours sophistiqué, ancré dans des courants intellectuels qui articulent de manière non triviale les registres esthétique, philosophique et politique, voire théologique.

Même là où les visées des acteurs sont incompatibles, ceux-ci sont d'accord au moins pour considérer la création musicale comme une forme du bien commun. Cette notion de bien commun, souvent présente sous les angles temporels complémentaires que sont le patrimoine et l'avenir de l'art, est l'un des points de consensus qui permettent aux controverses de se déployer dans l'espace public. En effet, sans la conviction que l'auteur d'une œuvre musicale excellente contribue au bien-être de la communauté tandis que le responsable d'une œuvre aberrante lui porte un tort, nombre de débats esthétiques ris-

¹ Pour une discussion récente de cette question, voir Kivy 2008, 397-412.

² Sur le rôle des controverses dans l'explicitation des valeurs de l'art, voir notamment Rochlitz (1998) et Heinich (1998).

queraient d'être dépourvus d'objet, ou de ne relever que d'une police morale ayant pour seul but de traquer des « crimes moraux sans victimes », à l'image de ces actes qu'un individu peut commettre contre lui-même (Ogien 2007, 19).

Pour le chercheur, il s'agit d'identifier les valeurs morales à l'œuvre dans le domaine artistique, et notamment de se pencher sur les incertitudes récurrentes quant à comment construire en raison le lien entre l'expérience esthétique, qui est par nature individuelle et non conceptuelle, et une attitude pratique rationnelle, c'est-à-dire fondée sur une justification conceptuelle. Autrement dit, il s'agit de voir comment les acteurs élaborent, face à telle situation concrète, ce qu'on appelle un syllogisme pratique, c'est-à-dire un syllogisme dont la conclusion est non pas une vérité mais une action (Descombes 2007, 122-138). Bien entendu, cela ne revient pas à statuer *a priori* sur la validité locale ou universelle des raisons qu'ils invoquent. Les amateurs d'art, comme tout un chacun, agissent parfois d'une manière que l'on peut dire irrationnelle, tout en ayant pour le faire des raisons qui leur sont propres, et qu'ils tiennent en général pour de bonnes raisons (Lemieux 2009, 105-). Bref, il s'agit de comprendre comment les uns et les autres ont répondu, face à l'expérience d'une musique véritablement inouïe, à la question pratique par excellence : que faire pour bien agir ?

C'est ce faisceau de problèmes que l'on voudrait explorer ici en analysant, plutôt qu'une multiplicité de situations historiques, un seul passage d'un livre d'Heinrich Schenker (1868-1935)³. Théoricien, analyste, professeur, compositeur, interprète et critique, Schenker est au début du XX^e siècle un représentant éminent de ce qu'on peut appeler le camp anti-avant-gardiste, réagissant à ce qui constitue sans doute la principale innovation technique de cette avant-garde, à savoir la suspension de la tonalité. Ou plutôt à sa possibilité théorique, car en 1906, date à laquelle paraît le texte en question, les premières œuvres atonales d'Arnold Schoenberg n'ont pas encore été composées. Il y va donc de la perception d'un moment charnière de l'histoire de la musique par un acteur particulièrement qualifié. Le point d'observation semble d'ailleurs intéressant au-delà de son contexte, car la mise en cause des musiques non tonales au nom de valeurs morales sera récurrente tout au long du XX^e siècle. Sans prétendre décrire par le biais de cet exemple des controverses ultérieures, fût-ce sur un plan symbolique, l'étude des arguments de Schenker peut suggérer une

approche de l'articulation entre musique et valeurs susceptible d'être développée à propos d'autres situations historiques.

« Un artiste » contre le dol harmonique

Le passage en question provient de son *Harmonielehre*, un traité d'harmonie paru pour la première fois en 1906 sous le pseudonyme *Ein Künstler* (« Un artiste »), comme première partie de la série intitulée *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (*Nouvelles théories et fantaisies musicales*)⁴. Les quelques lignes qui retiendront notre attention proviennent du paragraphe 156, lequel fait à son tour partie d'un chapitre consacré aux relations entre changement chromatique et système diatonique (*Diatonie*); autrement dit, à la tonicisation transitoire des différents degrés de la gamme de la tonique par le biais de dominantes secondaires et autres altérations chromatiques de l'échelle majeure ou mineure constituée à partir de la note fondamentale. Précisons que Schenker est loin d'être hostile au principe du chromatisme qui, utilisé à bon escient, peut selon lui renforcer à terme la prééminence de la tonique tout en amenant variété et richesse au morceau (Wason 1985, notamment 141). Et s'il tient à distinguer ces phénomènes locaux du concept de modulation, qui d'après lui suppose l'abandon définitif de la tonique d'origine, il est prêt à reconnaître l'intérêt de multiplier les ressources chromatiques et leurs modes d'utilisation. Toute la difficulté, sur ce terrain délicat où la théorie se rapproche de la critique, est d'identifier jusqu'où précisément est-il licite d'aller, autrement dit quelles sont « les limites du changement chromatique » (tel l'intitulé du paragraphe 156 dans l'édition américaine).

En effet, Schenker affirme au début du paragraphe 156 qu'il n'y a pas dans ce domaine de « règle généralement valable », car cela dépend « des intentions musico-poétiques du compositeur, qui changent évidemment d'un cas à l'autre » (Schenker 1935, 381; 1954, 290). Mais tout en reconnaissant que la « liberté chromatique » du compositeur peut paraître infinie, il est pourtant amené à poser une « limite ultime » (*allerletzte Grenze*), à savoir l'exigence d'épargner à l'auditeur « le moindre doute à propos de la *Diatonie* »⁵. Il refuse ainsi la validité d'une musique où il serait impossible, fût-ce à terme, d'ancrer l'organisation des hauteurs dans la perception hiérarchisée d'une note fondamentale et de l'échelle diatonique

³ Je développe ici l'analyse d'un passage cité dans Buch 2006, 122.

⁴ Heinrich Schenker, "Ein Künstler", *Neue musikalische Theorien und Phantasien I: Harmonielehre*, Berlin/Stuttgart, J.G. Cotta, 1906; *Neue musikalische Theorien und Phantasien. v. 1. Harmonielehre*, Vienne/Leipzig, Universal Edition, 1935; *Harmony*, Jonas et Borgese (éd.), Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1954.

⁵ Le substantif allemand *Diatonie* est couramment rendu en français et en anglais par une forme adjectivale, respectivement « système diatonique » et « diatonic system ». Pour une discussion du concept de *Diatonie* chez Schenker par l'un de ses principaux disciples, voir Schachter 1987, 300.

correspondante. C'est à la suite de cette prise de position que Schenker écrit :

Et je n'hésiterais pas à reprocher à une œuvre d'être simplement mal faite si de telles *Diatonien* détruites y apparaissent, que ce soit là ou non l'intention de l'auteur. Si le compositeur n'en est pas conscient, on a le droit de lui reprocher un instinct insuffisamment développé pour l'art auquel il se consacre; dans les cas où cette intention est affichée de manière claire, il ne s'agit plus d'un droit mais - qui plus est - d'un devoir moral, non seulement celui de stigmatiser (*brandmarken*) un dol (*Dolus*) à l'égard de l'art mais encore celui de jeter un blâme sur ce défaut d'instinct artistique devenu d'autant plus flagrant⁶.

Ce passage articule explicitement le lien entre morale et musique en termes de droits et de devoirs, dans la perspective d'une série d'activités pratiques, c'est-à-dire d'actes qui tendent à introduire des changements dans l'état du monde. En visant l'intention du compositeur, en en appelant à l'intention du lecteur, Schenker dit que toutes ces personnes sont responsables de leurs actes dans le domaine de la création artistique au même titre que de ceux liés à toute autre activité. Et l'enjeu est bien d'ordre collectif, du moment que ce n'est pas l'auditeur qui subit en première ligne les effets d'une conduite répréhensible, mais bien l'art lui-même, présenté comme une victime à l'instar d'une personne humaine.

Cela revient à récuser par avance la notion que les questions de technique musicale puissent être des questions « techniques » au sens de moyens moralement neutres, utilisés pour atteindre un but qui, seul, serait investi de signification morale, une finalité expressive par exemple. Plus généralement, cela revient à nier que ce qu'on appelle parfois l'autonomie du champ musical puisse servir d'alibi pour plaider une forme d'irresponsabilité morale, comme si la musique était une sorte de terrain de jeux où les contraintes de la vie réelle seraient suspendues⁷. Bien au contraire, si jeu il y a, il est éminemment sérieux. Chez Schenker, la figure du musicien est investie d'une responsabilité morale de tout premier plan, que d'ailleurs seuls quelques rares individus sont capables d'assumer dans toute sa portée: ce sont eux qui, justement, méritent le nom d'artistes. Le choix de ce pseudonyme pour la première édition de *l'Harmonielehre* prend ainsi tout son relief.

Ces quelques phrases soigneusement tournées sur la ruine de la gamme diatonique portent l'empreinte d'un savoir juridique. Le terme

« dol » (*Dolus*) vient directement du vocabulaire du droit, où il désigne une manœuvre déloyale ou malhonnête, typiquement un mensonge, visant à surprendre quelqu'un dans sa bonne foi au moment de donner son consentement pour la signature d'un contrat - une vente, par exemple, mais aussi un mariage (Barbin, *Encyclopédie Universalis*). L'origine du concept remonte au droit romain, où il impliquait déjà, par définition, « la volonté mauvaise et le désir de nuire » (Bouley et al. 2002, 398). Ainsi, l'accusation contre le compositeur fautif ne revêt-elle pas, en principe du moins, la gravité d'une inculpation pour un délit ou un crime. En revanche, elle est nettement plus précise que le simple reproche d'avoir mal agi, du moment que le terme employé renvoie spécifiquement à une forme de tromperie dont résulte une violation du droit.

Ce passage sur le dol est à rapprocher d'un autre moment de *l'Harmonielehre*, le paragraphe 133, où Schenker abordait le phénomène de ces accords dont la signification harmonique dépend d'une réinterprétation rétrospective: en prenant exemple sur un passage de Beethoven, il y expliquait que « l'artiste est tout à fait conscient de notre attente de la tonique, qu'il s'applique consciemment à décevoir » (Schenker 1953, 253). Ainsi, le « jeu » conscient du grand compositeur avec les attentes de l'auditeur suscitait-il l'admiration du théoricien, tandis que dans le paragraphe 156 son blâme ne concernera que ceux qui font le mal de manière consciente, en affichant « de manière claire » leurs intentions. Ce sont là, sauf erreur, les deux seuls passages de *l'Harmonielehre* où il est question de la volonté consciente d'un compositeur. Et il est tout à fait significatif que, de ces deux exemples, le seul qui a une portée critique concerne une ressource technique qui met en jeu la préservation du système tonal lui-même. Aucun nom n'est cité, mais la figure de ce mauvais compositeur n'en devient que plus emblématique du fait de cet anonymat.

En disant qu'un compositeur doit répondre de ce qu'il a consciemment choisi de faire, Schenker ne fait bien sûr qu'appliquer un principe fondamental du droit, qui remonte lui aussi à l'Antiquité romaine. Seuls sont concernés les individus qui sont en condition d'exercer leur pleine responsabilité, « expression de la solidarité de la personne humaine avec ses actes » (Bouley et al. 2002, 401). Si ce n'est que, dans le passage de référence, l'apparition de la notion d'instinct artistique déplace immédiatement la discussion du domaine des

⁶ “Und ich würde keinen Anstand nehmen, jedes Werk, in dem solche zerstörte Diatonien - gleichviel ob mit oder ohne Absicht des Autors - vorkommen, einfach als schlecht ausgeführt zu tadeln. Geschah es unbewusst, so hat man as Recht, dem Komponisten ungenügend entwickelten Instinkt für die Kunst, in der er sich betätigt, vorzuwerfen; nicht nur aber ein Recht, sondern -was mehr- die moralische Pflicht hat man, in solchen Fällen, wo eine Absicht sich unzweideutig kundgibt, nicht nur den Dolus wieder die Kunst zu brandmarken, sondern auch den gerade hierin umso drastischer hervortretenden Mangel an künstlerischem Instinkt bloßzustellen” (Schenker 1935, 382). Traduction anglaise: “In those cases, however, where the composer unmistakably reveals his intention to ruin the diatonic system, we have not only the right but, even more, the moral duty to resent the deceit against our art and to expose the lack of artistic instinct which manifests itself here even more drastically” (Schenker 1954, 290). Traduction française faite par l'auteur.

⁷ Pour une critique du concept d'autonomie de l'art, voir Bourdieu (*La distinction: critique sociale du jugement*, 1979), Bürger (*Theorie der Avantgarde*, 1980), Michaud (« Autonomie et distraction », *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, 2005, 13-48) et Buch (« Réévaluer l'histoire de l'avant-garde musicale », *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz*, sous presse). Cette critique est récurrente chez nombre d'auteurs représentatifs de la *New Musicology*, dont Lawrence Kramer et Susan McClary.

intentions vers celui des capacités, qui plus est des capacités innées. Cela ne sauve pas l'intéressé de la critique mais situe la question de sa responsabilité moins dans la perspective d'une libre décision posée de manière abstraite que dans celle de la maîtrise de tendances que, par définition, il n'est pas en son pouvoir de modifier. À cette nuance près que dans les termes précis du livre, il est moins question d'instinct que de « manque d'instinct », d'un instinct négatif en quelque sorte, Schenker rejoue dans ce passage la scène des rapports entre l'homme et sa nature, ce qui est une manière de renvoyer à la question du libre arbitre et au problème du mal. L'exception faite pour le respect ou le non-respect de la « limite ultime » face au chromatisme n'en devient que plus significative.

En effet, c'est tout au long de l'*Harmonielehre* de Schenker que la question de la conscience de l'artiste créateur est systématiquement évacuée au profit de son instinct. Face aux dérives conceptuelles des théoriciens, fustigées à longueur de pages, l'instinct de l'artiste, et l'instinct seul, dit-il, doit être reconnu comme source de tout ce qu'il y a d'admirable dans l'histoire de la musique. C'est d'ailleurs le statut particulier des génies que d'être capables, tels des somnambules, d'obéir inconsciemment à leur instinct alors même qu'ils subissent consciemment l'influence de théories erronées - d'où l'affirmation de Nicholas Cook pour qui l'œuvre de Schenker est davantage une théorie du génie qu'une théorie de la musique (Cook 1989, 423). Pareillement, il n'y a que l'instinct de l'auditeur ou de l'analyste, et jamais ses connaissances conceptuelles, qui lui permettra de distinguer les phénomènes harmoniques valables de ceux qui doivent être rejetés.

Cela revient-il à voir dans l'activité artistique une manifestation d'une nature humaine inconsciente, à son tour conçue comme une émanation de la Nature, entendue comme principe métaphysique? Pas exactement. En fait, l'*Harmonielehre* développe une conception dualiste, fondée sur une opposition entre la Nature et l'Art: la première est à l'origine du système tonal en vertu du principe des cinq premiers harmoniques supérieurs dont est issu le mode majeur, mais l'intervention de l'artiste est tenue pour condition indispensable du développement de ce même système, notamment à cause de son rôle dans l'élaboration du mode mineur. Ce n'est pas l'image la plus courante des idées de Schenker, dont le nom reste associé à un organicisme qui subsume le rôle des individus dans un développement

de l'art mû par un ordre naturel proprement cosmique. Cela étant, Walter Pastille a montré que dans ses textes de jeunesse Schenker était parti de positions anti-organicistes, précisément parce que l'organicisme ne lui permettait pas de rendre justice au rôle historique des grands artistes (voir Pastille 1984, 29-35). Comme l'a souligné Suzannah Clark, si l'artiste et la Nature entretiennent idéalement un rapport de collaboration, les deux principes sont potentiellement contradictoires (Clark 1999, 86). Dans l'*Harmonielehre*, le dualisme entre Art et Nature coexiste avec un « instinct de reproduction » qui serait propre aux notes elles-mêmes, ou encore avec cet « instinct artistique » des individus qui seul garantirait la sûreté des jugements en matière esthétique. En fait, le concept d'instinct lui-même est pris dans cet entre-deux, dans la mesure où c'est cette notion biologique, à ce titre éminemment « naturelle », qui est le moteur du pôle opposé à la Nature.

Dans notre passage de référence, c'est en dernière instance cet instinct qui reste le principe dirimant pour comprendre la conduite du compositeur fautif, car selon les termes de Schenker son intention consciente ne fait alors que révéler son « manque d'instinct artistique ». Cela ne l'innocente pas pour autant, tout comme dans l'histoire du droit les théories déterministes de la conduite criminelle n'auront jamais réussi à abolir le principe de responsabilité pénale. De ce point de vue, la situation est comparable à celle des criminels qui agissent sous l'emprise de leurs pulsions, et dont il s'agit de déterminer si la capacité de discernement moral était, ou non, abolie au moment des faits (Senon 2009). Mais la réponse de Schenker est tout à fait nette: loin de chercher à discréditer son mauvais compositeur en le comparant à un fou qu'il faudrait enfermer dans un asile, comme d'autres le feront dans des circonstances comparables, c'est devant un tribunal qu'il entend le traîner, fût-il virtuel ou symbolique.

Inutile de souligner que, face à ce tribunal imaginaire, l'accusé aurait sûrement plaidé non coupable. Aucun des compositeurs de cette époque n'est prêt à revendiquer un geste destructeur comme celui décrit par Schenker, de sorte que la figure de ce compositeur qui ferait exprès de ruiner le système tonal est largement polémique. La destruction n'est pas alors - et il faudrait dire pas encore, car en 1909 le *Manifeste futuriste* de Marinetti introduira à cet égard une attitude nouvelle - un principe esthétique légitime, ni même un cadre de référence conceptuelle pour penser l'activité créa-

trice. Au contraire, les novateurs rejoignent leurs contradicteurs sur la nécessité morale et civique de protéger la musique du passé de toutes sortes de maux, y compris celui de rester sans descendance. Tout le monde est d'accord sur le fait qu'il faut bien quelque chose comme une musique contemporaine, quitte à diverger sur la manière d'accomplir cette noble tâche. Dès lors, pour les critiques hostiles à ceux qu'on appelle parfois les « hypermodernes », il faut prévenir des actes de destruction faits sous couvert d'intentions constructives, autrement dit empêcher un mal qui ne dit pas son nom.

Cela revient à faire avouer aux œuvres ce que leur créateur refuse de reconnaître. Ou, pour le dire en termes moins inquisitoriaux, à déduire l'intention de l'auteur de sa partition, et pas de ce qu'il dit lui-même être son intention. Seulement, quand peut-on affirmer que l'écriture d'une œuvre particulière révèle, en absence de tout discours d'accompagnement, une intention quelconque par rapport au langage musical en général? Et qu'est-ce qui constitue au juste l'indice d'une intention « claire »? On voit là se profiler l'espace conceptuel et problématique d'une pratique de l'analyse musicale qui serait couplée à une activité herméneutique, l'enjeu étant à terme de fonder épistémologiquement l'analyse harmonique comme analyse de l'harmoniste. Voilà qui semble jurer avec la volonté affichée d'analystes tels que Schenker de se distinguer de l'herméneutique musicale, cette doxa qui, à l'époque, impose aux mélomanes la notion quasi mystique d'un circuit vertueux de significations allant de l'esprit du compositeur à l'esprit de l'auditeur en passant par le signifiant musical lui-même.

En réalité, cette évaluation de l'harmoniste, telle que l'auteur de *l'Harmonie lebre* semble la postuler en creux, n'est aucunement modelée sur une forme de psychanalyse, freudienne ou autre, mais plutôt sur le modèle juridique du verdict. Or du moment que selon Schenker il ne peut avoir en ce domaine de « règle générale », et que par ailleurs seul l'instinct artistique de l'évaluateur permet de prononcer un jugement valable, il s'ensuit que la décision de ce juge ne peut être qu'arbitraire, c'est-à-dire fondée exclusivement sur l'autorité de celui qui l'énonce. Il s'agit au sens strict d'une sanction de nature dogmatique, issue de ce que l'on peut tenir, selon le terme de Dahlhaus, pour une véritable théologie esthétique (voir Dahlhaus 1997, 225-268).

Cela dit, la pratique habituelle de l'appréciation esthétique consiste à sanctionner l'auteur d'une œuvre en disant que celle-ci est ratée ou mauvaise, comme dans la première partie du passage cité. Pourquoi ne suffit-il pas de sanctionner le coupable en disant que c'est un mauvais compositeur, au sens de quelqu'un de techniquement incompetent? Pourquoi faut-il en outre jeter un blâme sur lui, le dénoncer comme un compositeur mauvais, au sens moral du terme? Et pourquoi, enfin, faut-il considérer cette dénonciation comme un devoir?

Une première réponse peut être de dire que tout ce vocabulaire juridique est, littéralement, une façon de parler. Il s'agit d'une forme de dramatisation qui fait des adversaires esthétiques ou idéologiques des personnages comparaisant sur une scène imaginaire où ils doivent faire face à la colère du juste, qui est toujours plus noble que son mépris. Dans cette perspective, le choix du vocabulaire juridique est une ressource littéraire qui témoigne autant du style et du caractère de l'auteur que des conditions générales de l'exercice de la critique artistique de l'époque. Voilà qui permet de jauger l'intensité, voire la violence, des querelles musicales dans la Vienne fin-de-siècle, tout autant que la richesse des ressources rhétoriques qui leur permettent de se déployer. Si Schenker n'accorde pas aux médiocres l'honneur d'être en même temps des méchants, c'est bien parce que ceux qu'il tient pour des méchants occupent un espace de plus en plus important au sein du milieu musical où il évolue.

En effet, la phrase de Schenker sur le dol soulève la question de savoir pourquoi une œuvre musicale particulière, fût-elle aberrante, peut constituer par sa seule existence une atteinte à l'art musical en général. Qu'est-ce qui permet de penser qu'une œuvre affecte l'ensemble des œuvres déjà connues? Qu'est-ce qui permet d'attribuer à une œuvre réelle une influence sur l'ensemble des œuvres possibles? Sans doute, au premier chef, la crainte qu'elle serve d'argument pour modifier de manière durable les pratiques compositionnelles d'autres compositeurs, et pas seulement celles de son auteur. Or une œuvre ne se réduit jamais à ses éventuelles anomalies harmoniques, du moment qu'elle peut toujours présenter suffisamment de qualités *autres* (une invention mélodique remarquable, ou une maîtrise évidente dans le traitement du contrepoint, de la sonorité, de la forme, etc.) pour que leurs compositeurs soient pris au sérieux par nombre de personnes qualifiées,

augmentant ainsi d'autant la reconnaissance de la validité de leur langage harmonique.

Qui plus est, à ce stade de l'histoire de la musique personne ne conteste l'idée qu'une pratique déviante peut être le premier signe d'une innovation esthétique valable. La théorie du génie, en particulier dans sa version kantienne, oblige à envisager chaque nouveauté comme la manifestation potentielle d'une norme nouvelle, du moment que « le *génie* est la disposition innée de l'esprit par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles » (Kant 1985, 261). En termes plus concrets, la peur de méconnaître un génie en le condamnant à la misère par inadvertance hante alors les mélomanes viennois, éternellement responsables des déboires de Mozart, de l'infortune de Bruckner ou du drame personnel d'Hugo Wolf. Tels les morts pesant sur le cerveau des vivants, ces histoires honteuses façonnent alors la réception des nouveautés, que ce soit pour inciter à rester prudent ou pour affirmer que *cette fois-ci* la critique hostile est justifiée. En l'occurrence, l'*Harmonielehre* participe implicitement de l'accueil hostile réservé notamment aux œuvres de Reger ou de Schoenberg, tout en héritant d'un espace de tensions constitué autour de la personnalité et la musique de Wagner, dont l'usage du chromatisme suscitait chez Schenker bien de réticences, sans qu'il puisse pour autant en contester la stature. Face à ces incertitudes, avancer le principe de l'intangibilité du système tonal revient à proposer un cadre normatif précis dont on se porte garant au nom de l'Art en général.

C'est pourquoi toute cette dramaturgie judiciaire de la sphère esthétique n'est pas seulement une façon de parler, mais aussi une conséquence et une expression d'un mode particulier d'institutionnalisation des pratiques artistiques. Menacer d'une responsabilité légale pour illustrer une responsabilité morale est une sorte d'hyperbole, tout autant qu'un rappel de l'existence de normes spécifiques, conçues selon les règles de l'art.

Figures locales du jugement esthétique

Mais quel art au juste? La terminologie que Schenker mobilise en faveur de sa conception normative de la musique émanait en fait d'un savoir juridique dûment acquis à l'université de Vienne, d'où il était sorti en 1889 avec un titre de docteur (Meuès 1993, 11). Et comme lui, nombreux sont les membres des élites artistiques de l'époque à avoir « fait leur

droit » pendant qu'ils suivaient une formation artistique, au conservatoire par exemple. Les compétences professionnelles acquises au sein de filières principalement vouées à la chose publique et à la sphère politique trouvent ainsi dans les institutions artistiques un élargissement du champ d'application de leurs ressources lexicales et rhétoriques, tout autant que de leurs dispositions éthiques et idéologiques.

Dans l'*Harmonielehre*, Schenker développe également une analogie politique, en comparant la tonalité à un État dont la tonique serait le souverain. Cette défense d'un ordre religieux, politique et idéologique abstrait fait écho à ses convictions nationalistes, qui le font voir dans la musique allemande, et plus précisément dans la lignée allant de Bach et ses fils à Beethoven et à Brahms, un patrimoine culturel investi de valeurs morales supérieures. Cela donne à son engagement une dimension éthique supplémentaire, qui toutefois n'est nullement son privilège: Schoenberg, par exemple, est alors tout aussi prêt à revendiquer la dimension morale des grands maîtres de la musique allemande, en utilisant d'ailleurs la même métaphore politique pour parler de la tonalité (voir Buch 2003, 55-76).

Or dans ce contexte, ce sont les praticiens de l'art qui sont tenus pour les garants de sa moralité, plutôt que d'autres acteurs sociaux spécialisés dans la gestion des normes, tels que le législateur, les juges ou la police (voir Buch 2004, 21-40). Cette revendication de compétences quasi policières repose sur deux éléments. D'une part, le fonctionnement interne du milieu musical participe de l'autorégulation des sphères professionnelles typique des sociétés libérales - ce que l'empire des Habsbourg peut se targuer d'être en ce qui concerne les milieux artistiques, malgré les nombreuses nuances qu'il faudrait introduire par ailleurs - (voir notamment Boyer 1995 et Beller 2001), tout en s'inscrivant dans l'histoire longue de l'autonomie des corporations depuis le Moyen Âge. Soit un croisement historique entre normativités ancienne et moderne dont la meilleure image est sans doute le jeu de résonances entre les *Meistersinger* de Wagner et l'Allemagne de 1868 où cette œuvre fut créée.

D'autre part, les conditions d'exercice de la fonction régulatrice sont fixées par un corpus théorique qui définit sa juridicité interne. C'est le rôle éminent du théoricien comme législateur, c'est-à-dire comme prescripteur de conduites, retenu dès le titre d'un outil pédagogique tel que l'*Harmonielehre*. En effet, ce

livre ne vise pas à apprendre à des musicologues ou à des critiques comment faire une analyse harmonique, c'est-à-dire comment produire une description des œuvres musicales existantes, mais bien à indiquer aux apprentis compositeurs comment écrire des partitions qui soient à la fois grammaticalement correctes et moralement recevables. Le coup de force idéologique est bien sûr d'imposer l'idée d'un lien nécessaire entre ces deux choses, de sorte qu'il devient en principe possible de reconnaître le caractère moral d'un homme en se penchant sur sa manière d'enchaîner les accords. À l'autre bout du système, au moment d'évaluer l'observance des normes et de sanctionner les transgressions, le même législateur prend les traits de ce juge que Schenker se réserve le droit de devenir.

Le droit, dit-il, mais aussi le devoir. Or le droit relève de la liberté de parole, mais le devoir, surtout lorsqu'il est suivi de l'adjectif « moral », relève d'une mission. Cette mission, c'est celle d'exercer ce pouvoir de sanction que l'État délègue aux individus concernés par l'autorégulation des corporations. Qu'implique-t-elle en termes pratiques? Que veut dire exactement « stigmatiser un dol à l'égard de l'art »? S'agit-il d'un reproche argumenté dans le cadre de la critique d'art? Ou s'agit-il plutôt d'un reproche à coups de matraque? Schenker emploie ici le verbe *brandmarken*, dont l'étymologie renvoie à l'action de marquer par le feu. Cela rappelle que de tels gestes rhétoriques ne sont pas précisément empreints de tolérance, mais s'inspirent de toute une conception autoritaire, à la fois politique et religieuse, qui revendique une violence légitime face aux transgressions de la norme fondatrice de l'appartenance communautaire.

Sur le plan historique, on peut rapprocher cette déclaration de 1906 de ce qu'en février 1907 Schenker écrit dans son journal à propos du Premier quatuor op. 7 de Schoenberg: « Un seul et interminable forfait! S'il y avait aussi des criminels dans le monde de l'art, on devrait compter l'auteur - qu'il soit né tel ou qu'il ne le soit que devenu. Aucun sens de la tonalité, du motif, de la mesure, rien qu'un fatras sans technique, et pourtant un de ces airs... » (Schenker dans Eybl 2004, 91). Aussi, on peut évoquer ces disciples de Schenker qui quelques jours plus tard, lors de la création de la Symphonie de chambre op. 9 du même compositeur, vont s'illustrer par leurs sifflets et leurs huées. On ne sait si Schenker lui-même était présent au concert ce jour-là, ni s'il encouragea ses disciples à donner de la voix. En tout cas cette fois-ci il

notera dans son journal: « Schönberg, piteux fiasco de l'auteur et ses amis! » (Schenker dans Eybl 2004, 109). Le fiasco, ça pourrait être ici l'œuvre elle-même, si ce n'est que la phrase sur « l'auteur et ses amis » renvoie plutôt à l'événement social, à ce que Schenker retient comme une évaluation publique négative, sans doute nourrie par le coup de force de ses disciples.

Or même pour la bonne cause, on peut avoir quelque scrupule à se transformer en émeutier. Cela va à l'encontre non seulement du respect dû à tout artiste jusqu'à preuve avérée de son échec, mais encore des bonnes manières. La transgression militante de la paix microsociale du concert n'est viable que dans des contextes où la menace pour le patrimoine commun peut être raisonnablement plaidée. Le dilemme le plus délicat auquel sont acculés les pourfendeurs de l'avant-garde est bien ce problème moral et politique par excellence qu'est l'usage justifié de la violence. En 1907, Schenker et ses disciples ne sont pas allés jusque-là. Siffler ou huer dans un concert restait une manière légitime, quoique bruyante et pour ainsi dire limite, de manifester un désaccord. Le vrai débordement du rituel n'aura pas lieu en février 1907 mais en décembre 1908, avec le scandale qui accompagne la création du Deuxième quatuor op. 10, caractérisé par des tentatives d'arrêter le concert par la force (voir Buch 2006, 148-193). Ludwig Karpath, un critique musical bien connu qui avait fait ses cours avec Schenker, justifiera par la suite son attitude de « fauteur de trouble » en disant qu'il avait été physiquement agressé par la musique de Schoenberg. Cela revenait à plaider une forme de légitime défense en sa qualité de simple être humain et non plus comme sujet d'une expérience esthétique, tout en attribuant la responsabilité de ces violences à la musique, partant au compositeur lui-même. Or, malgré sa véhémence, cette attitude trahissait un certain embarras. Les mélomanes aux prises avec l'atonalisme n'avaient pas grand-chose en commun avec ces militants politiques qui, au nom d'idéologies diverses, assumaient un certain degré de violence. Pourtant, leur engagement suivait à certains égards une trajectoire comparable, car en privilégiant certaines valeurs au détriment de la valeur de l'argumentation elle-même, ils étaient amenés à se retrouver tôt ou tard face à la tentation de la violence.

Heinrich Schenker, toutefois, était sans doute un homme qui croyait davantage à la force de la loi qu'à celle de l'émeute, et qui s'exprimait au sein d'un espace public qui, malgré de nombreuses limitations, restait

celui d'une démocratie libérale garantissant en principe la liberté d'expression. Et de toutes manières, au-delà de ses convictions, il n'avait à sa disposition aucune force de police. Il en ira tout autrement dans l'Allemagne totalitaire des années 1930, où l'attribution de valeurs morales à la musique sera surtout conçue en relation avec la légitimité de la censure et le pouvoir discrétionnaire de l'État. Voilà une problématique qui dépasse le cadre de cet article. Disons seulement que le III^e Reich semble avoir transformé profondément les institutions musicales sans abolir vraiment le principe d'autorégulation, ni oublier certains des arguments que celui-ci avait permis de produire. Schenker et ses amis ne sont pas responsables de la politique répressive des nazis, mais celle-ci fut conçue et exécutée par des hommes qui, si l'on laisse de côté la question de l'antisémitisme, avaient sur le milieu musical et ses problèmes techniques des vues à bien d'égards similaires aux leurs. Leurs syllogismes pratiques respectifs suivaient des chemins comparables, quitte à diverger sur la conclusion. Après tout, s'agissant de la critique des avant-gardes, la politique culturelle nazie a consisté, pour l'essentiel, à faire passer l'étymologie de *brandmarken* du statut d'une métaphore à celui d'un programme d'action. ◀

RÉFÉRENCES

- BARBIN, Jacqueline. « Dol », *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com>, consulté le 15 septembre 2009.
- BELLER, Steven (éd.) (2001). *Rethinking Vienna 1900*, New York/Oxford, Berghahn Books.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOULEY, D., C. MASSOUBRE, C. SERRE, F. LANG, L. CHAZOT et J. PELLET (2002). « Les fondements historiques de la responsabilité pénale », *Annales Médico-Psychologiques* 160, p. 396-405.
- BOYER, John W. (1995). *Culture and Political Crisis in Vienna. Christian Socialism in Power, 1897-1918*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press.
- BUCH, Esteban (2003). « Métaphores politiques dans le *Traité d'harmonie* de Schoenberg », revue *Mil-Neuf Cent* 21, p. 55-76.
- _____ (2004). « Au nom de la Loi: Schoenberg et les critiques », *Raisons politiques* 14, p. 21-40.
- _____ (2006). *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard.
- _____ (sous presse). « Réévaluer l'histoire de l'avant-garde musicale », *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz*, E. BUCH, D. RIOUT et Ph. ROUSSIN (éd.), Paris, Éditions de l'EHESS.
- BÜRGER, Peter (1980). *Theorie der Avantgarde*, Francfort, Suhrkamp Verlag.
- COOK, Nicholas (1989). « Schenker's Theory of Music as Ethics », *The Journal of Musicology* Vol. 7, N° 4, p. 415-439.
- CLARK, Suzannah (1999). « Schenker's Mysterious Five », *19th Century Music*, Vol. 23, N° 1, p. 84-102.
- DAHLHAUS, Carl (1997). *Schoenberg*, Genève, Éditions Contrechamps.
- DESCOMBES, Vincent (2007). *Le Raisonnement de l'ours, et autres essais de philosophie pratique*, Paris, Seuil.
- EYBL, Martin (éd.) (2004). *Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908*, Vienne, Böhlau.
- HEINICH, Nathalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit.
- KANT, Emmanuel (1985). *Critique de la faculté de juger*, F. ALQUIÉ (éd.), Paris, Gallimard/Folio.
- KIVY, Peter (2008). « Musical Morality », *Revue internationale de philosophie*, n° 246, p. 397-412.
- PASTILLE, William A. (1984). « Heinrich Schenker, Anti-Organicist », *19th Century Music*, Vol. VIII, N° 1, p. 29-35.
- LEMIEUX, Cyril (2009). *Le devoir et la grâce*, Paris, Economica.
- MEUÛS, Nicolas (1993). *Heinrich Schenker: une introduction*, Liège, Mardaga.
- MICHAUD, Éric (2005). « Autonomie et distraction », *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan.
- OGIEN, Ruwen (2007). *L'éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Paris, Gallimard/Folio.
- ROCHLITZ, Rainer (1998). *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard.

SCHENKER, Heinrich (1906). "Ein Künstler", *Neue musikalische Theorien und Phantasien I: Harmonielehre*, Berlin/Stuttgart, J.G. Cotta.

_____ (1935). *Neue musikalische Theorien und Phantasien. v. 1. Harmonielehre*, Vienne/Leipzig, Universal Edition.

_____ (1954). *Harmony*, Oswald JONAS (éd.), Chicago/Londres, The University of Chicago Press. Annotations par Oswald Jonas, traduction par Elisabeth Mann Borgese.

SCHACHTER, Carl (1987). "Another Look at Modulation", *Music Analysis*. Vol. 6, N° 3, p. 289-318.

SENON, Jean Louis (2009). « Troubles psychiques et réponses pénales », *Champ pénal, Responsabilité/Irresponsabilité Pénale*, <http://champpenal.revues.org/document77.html>, consulté le 15 septembre 2009.

WASON, Robert W. (1985). *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*, Ann Arbor, UMI Research Press.

It is widely acknowledged that at some point between the late works of J. S. Bach and Haydn's first compositions a decisive stylistic change took place, and the emergence and evolution of what we now call the Classical style has long been of interest to scholars of eighteenth-century music. Musicology, however, has to yet to grasp just how decisive this shift was. As Karol Berger argues:

We not do claim that this change was different in kind, more fundamental, let alone catastrophic, than the stylistic change which preceded it and transformed the 'Renaissance' into the 'baroque' style... [and] we certainly do not see the mid-eighteenth-century revolution as more thoroughgoing than the one effected by Schoenberg and Stravinsky around the time of the Great War—quite the contrary. (Berger 2007, 5-6)

If this development is perceived only as an evolution of music's internal technical means rather than as a change in the broader, extra-musical ramifications of this technique, then it is easy to understand how the significance of the shift could be underestimated. A survey of the recent literature on music of this period yields numerous examples of musicology's relatively narrow construction of the mid-eighteenth-century transition. One of the ways in which W. Dean Sutcliffe's monograph on the keyboard works of Domenico Scarlatti (2003) addresses the question of the composer's unusual position between Baroque and Classical is to locate aspects of his musical style on a continuum between *Fortspinnung* and a distinctively Classical principle of formal articulation, but the specifically ethical significance of Scarlatti's stylistic eclecticism is not at issue. The same distinction arises in Michael Spitzer's Adornian reappraisal of late Beethoven (2006), but even here, where the social and ethical aspects of the Classical style's communicative impulse are at stake in the book's overall argument, the ethical importance of this particular distinction between *Fortspinnung* and Classical articulation is not explored.

What is striking about Berger's ambitious study, by comparison, is that it aligns the emergence of a new musical style with a wider intellectual shift towards a distinctively modern worldview, though without imputing any causal relation between the two trajectories. Berger's focus is on how music comes to

A Minimal Violence: Seven Theses on the Classical Style

Naomi Waltham-Smith
(City University)

represent a new, modern experience of *time*, but, as the book's centrepiece discussion of Augustine and Rousseau makes clear, what is ultimately at stake is a shift from a Christian to a secular moral landscape. It is in this way that Berger's study makes a decisive contribution to an ethical turn in musicology: he recognizes that music's technical means open immediately onto an ethical paradigm, that music can in its very structures and stylistic characteristics be ethical. And, although he is by no means alone in this seemingly provocative assertion, it does come at a decisive point for a musicology now close to exhausting its fiercely relativist tendencies.

Although Berger's extended essay explores how the distinctive organizing principles of the two musical styles give rise to different temporal paradigms, it also raises further questions which are beyond its scope or raised only with tantalizing brevity. Chief among these are the ethical significance of two inter-related developments, namely the evolution of the tonal system and of the Classical style's distinctive punctuation from the local to the highest structural levels. A further issue arising from these two is the emergence of a conventionalized musical language of hitherto unparalleled homogeneity. Berger's notion of ethics is broadly conceived. Although it overlaps with the moral sphere, it is by no means reducible to it and is perhaps more accurately understood as theological. To the extent that Berger's conception of ethics is concerned with our humanity and capacity to relate, mine is similar. Our word 'ethics' derives from the words *ethos*, meaning 'accustomed place' or

perhaps 'home'. To be ethical, in the sense that this term is used throughout this article, is to be in touch with one's dwelling place: that is, to be—rather than to be given over to—what one is. By contrast, following the analysis of Jacques Derrida (1978), any form of alienation of the self from itself is violent. Hence it is possible to argue that music may, on a purely structural level, be ethical or violent.

What follows is a series of speculative hypotheses on the Classical style which are necessarily to some extent provisional and at the level of a generalized theory, given that detailed analytical exploration of their usefulness lies beyond the scope of this article. They set out an intertwined music-theoretical and philosophical argument, making out two central claims which go to the issue of whether music itself might constitute an ethics. First, I maintain that the Classical style is constituted in a minimal, yet irreducible, violence (defined at a fundamental, ontological level). By 'minimal' I intend to indicate that this violence is in no way excessive; the separation is no greater than is necessary to constitute the relationship such as it is. Second, I argue that music's response to this constitutive condition is the measure of its ethical stature. That is, a piece of music may meet this constitutive violence with a further, more final violence, or it may be constructed so as to free itself of its constitutive condition; it is the nature of this response which determines the extent to which music may be said to ethical or unethical. The steps of the argument thereby provide a framework within which to assess the extent to which individual pieces from this period fit alongside or contribute to our modern understanding of ethics.

1. Music is always already an ethics

This is a potentially divisive claim, since for some it will be self-evident, and for others, intensely provocative. Perhaps the most challenging lacuna in Berger's study is that he declines to specify the relationship between the musical stylistic changes he observes and the larger transformation in worldview of which he speaks. He sensibly dismisses the explanation that the developments coincide by virtue of "some mysterious workings of the *Zeitgeist*" (2007, 9), but is then content to 'register the structural homology' without seeking to answer whether new musical means or modernity's new aims came first.

There is an elegant, though admittedly controversial, 'solution' to this chicken-and-egg dilemma, and that is to argue that music is *immediately* an ethics. This is to say that music is ethical, not because it resembles a certain set of social relationships or philosophical arguments in the wider world, but because its own construction—its structural relations, its stylistic features, its entire technical apparatus—is capable of being ethical. Music does not need to be 'translated' into ethical paradigms because it is always already ethical.

Music, it is reasonably countered, cannot commit genocide. It cannot even evade taxes. So, what harm can music really do? Surely music can only be ethical insofar as it mediates extra-musical conditions and social relations? There is a profound danger, however, in this line of thought in that it risks rehearsing a gesture that is itself arguably violent or unethical. By excluding the aesthetic sphere from the reach of ethical judgment, it promotes the idea that certain aspects of human activity are beyond the moral law. When a certain practice (extraordinary rendition, Guantánamo) is placed outside the protection of state or international law there is a widely recognized need for close public scrutiny, not simply because it might be perceived as unfair, but, more importantly, because the idea that ethics can be suspended in certain circumstances is a threat to the very idea of ethics. Similarly, as will become clear, the act of suspending music in an ethical no-man's land is itself an act of violence in that it suppresses music's force and instead restricts its function to the domain of entertainment and distraction. It is violent both because it denies music a voice in the ethical sphere and conspires to suggest that music's structural violence is harmless because it is merely a *representation* of violence.

This claim is best justified, however, when one construes the concepts of ethics and violence in a broad and subtractive way. If ethics is restricted to the treatment of humans, animals or the environment, say, and violence to its physical or emotional realizations, then the connection with music is at best tenuous and at the very least subject to contingent circumstances and relativist arguments which would seriously undermine any claim to its enduring ethical force. If ethics is instead measured less by the consequences of particular acts than by underlying principles or conditions subtracted from the material effects of concrete actions, then music is much more readily implicated within its sphere. While this subtractive approach may seem to ignore any distinction

between the actual and the theoretical or purely imaginary, it does have a very real advantage when one considers ethics as a future-oriented, programmatic way of thinking: identifying the conditions and structures of thought which make (un)ethical acts possible rather than simply mourning the taking place of actual atrocities is necessary if ethics is to have a redemptive, as well as a diagnostic, potential.¹

Ethics is at bottom concerned with the problem of finding one's *ethos*, that is one's accustomed place, one's habit, one's Being.² The unethical is that which precludes the possibility of humanity simply being itself. The claim expounded here, then, is that violence, in its most subtractive form, is the minimal separation of the self from the self; it consists in a small cut which divides beings from their condition of possibility, from their Being. For that reason, violence is characterized by a structure of exclusion. In this sense, to define something by its belonging to or exclusion from a given category is minimally violent not only insofar as it reduces the plenitude of its existence to the criteria by which it is in/excluded. This inclusive-exclusive relation also does violence, moreover, to the extent that the something in question can only encounter itself as something else: to the extent that something with the rich and irreducible variety of all its predicates can only grasp itself—can only identify itself—as that other something which is exhausted in the criteria for in/exclusion.

2. The Classical style is born of a fundamental schism (I)

The Classical style is immediately embroiled in the ethical sphere because it has its origins in a twofold schism—a schism which is, by its very nature, minimally violent. This division operates on two levels: at the level of aesthetics and at the level of musical technique, and I shall consider each in turn.

The idea that music of the later eighteenth century is highly *sociable* has gained currency in recent decades. The introduction to a recent collection of essays on this repertoire goes so far as to claim that the Classical style is “an expression of the aesthetic stance which conceived of music as communication between composer and listener” (Mirka 2008, 1). Acknowledging that the comparison with rhetoric that has existed for two centuries is insufficient to explain the distinctiveness of the Classical style, Mirka (2008, 2–5) then describes how the emergence of a public sphere that saw an increasing musical literacy

and amateur involvement led to the development of a highly conventionalized musical style. The widespread assumption is that this music served as an instrument of social cohesion because the reliance upon codified convention facilitated greater engagement. That the Classical style's conventionality gave rise to clearly-defined expectations led, in turn, to the possibility of misapplying those conventions and thereby confounding expectations. In this way, the listener was invited to participate in a guessing game based upon a shared understanding of the ‘rules’ of composition. This play might typically include deviating from norms at the level of large-scale form (for instance, false recapitulations), or more locally at the level of musical syntax (substituting cadential gestures for beginning functions), or deploying musical topics so as to allude to readily recognizable genres, national styles or social functions (from horn calls to operatic numbers).

This would seem to contradict my thesis, suggesting instead that the Classical style, far from originating in a division, actually arose from a higher degree of social unity and shared understanding. There is, however, a counter-narrative, or rather another version of this story, which casts the Classical style's conventionality in a different light, revealing the price at which such uniformity is obtained. The story's culmination in the figures of genius and absolute music is familiar, but its lesson is often forgotten. Hegel's astute analysis of the dissolution of art in the period leading up to the early nineteenth century observes that, at the same time as art is assimilated to the sphere of aesthetics—that is, as art begins to be conceived as an object of spectatorship—the intimate union of the artist and his material breaks down (1975, 603). The appearance of aesthetic judgment involved a transformation in the status of the work of art which would come to be regarded as the exclusive competence of the artist and a creative imagination which knows no bounds. Listeners, by contrast, could only become increasingly unnecessary and passive partners in the creative process. It appears at first blush that the artist, unlike the spectator who confronts absolute otherness in the artwork, could still immediately identify himself in the creative act, but Hegel recognized that the fatal moment of a radical split would come when creative subjectivity soared above its contents in their prosaic objectivity. Art now sought its end and foundation in itself alone. The pure creative-formal principle annihilated every content in a

¹ A subtractive tendency is noticeable among a generation of French thinkers, most notably Alain Badiou (1988) and, contrary to popular reputation, Gilles Deleuze (1995). The work of Italian philosopher Giorgio Agamben (2000) is also subtractive insofar as it equates politics, ethics and art with first philosophy.

² I follow Heidegger's reasoning here (1977, 233).

continuous effort to transcend itself. The artist could find no content which he can immediately identify with his innermost consciousness, but was forced to find it in mere form. The combined effect of the rise of the man of taste and of the composer-genius did not so much produce a split between consumer and creator as it alienated the aesthetic object from both composer and listener.

The conventions of the Classical style function like currency. They are signs in mass circulation with no expressive worth of their own, but have value only insofar as they represent something other than themselves. Topics, for example, a staple of the Classical style, are fragments of social reality torn from their context and function: a minuet is no longer for dancing nor a drone the preserve of the shepherd. Their use value evaporates in the pure exchange of musical signs. As music shifts from the mimetic sphere to the logic of representation, musical material can be traded as cultural capital, but it thereby severs its intimate unity with subjective expression.

The Cavatina from Beethoven's String Quartet Op. 130 is an acute example of this alienation of expression. The movement consciously inhabits a theatrical milieu, to no small degree because of its prominent operatic associations. A difficulty arises since, if we are to believe the anecdotes concerning Beethoven's own emotional response, the Cavatina is an intensely personal outpouring embedded within the confines of a highly conventionalized genre. The movement has often left commentators with a sense of unease, if not outright embarrassment (Kerman 1967, 198), but it would be mistaken to assume that the discomfort experienced by commentators stems from the mere fact that the movement's stylized rhetoric and superficial gestures are necessarily inadequate to the poignancy of its heartfelt message.

The problem is less that the cavatina as a genre is insufficiently expressive than it is excessively so. The Cavatina draws its figures—the sighing semitones and the syncopations suggestive of stuttering—from a style which is itself already an externalization of expression. The Baroque *stile rappresentativo*, whose rich depository of signs provides the raw materials for Beethoven's movement, sought to depict dramatically the *affetti*. The Cavatina thus redoubles the play of convention in that it presents as conventional material that which, as an outward representation of the human emotions, is already a conventional-

ized form of expression. The Cavatina rings hollow not because the conventions it draws upon are inadequately expressive. On the contrary, what if the source of the commentator's embarrassment were actually a fear that they are perfectly adequate? What is unnerving about this music is that reveals *that there is no surplus subjectivity beyond that which is sedimented in convention*. The references to the *stile rappresentativo* (chiefly through melodic ornaments and especially sigh figures) are so plentiful that they make up the basic fabric of the piece such that the movement's expressive potential is exhausted in conventional means, as if there were no expression beyond stylized rhetoric.

In this way the Cavatina exemplifies the crisis of the Classical style: it is not that there is no musical material that would be a proper vehicle for the particular emotional weight the composer seeks to convey, but that there is never any authentic mode of expression. There is no intimate experience or expression which we can call our own. The Classical style is thus everyone's and nobody's. It is the social world in which we live, and yet it can never be our ethos.

3. The Classical style is born of a fundamental schism (II)

The schism of the aesthetic replicates itself at even the most elementary level of music's technical construction. One of the main consequences of the Classical style's conventionality is that it becomes possible to identify where one is in a piece and to anticipate what will come next. This predictability, often seen as its greatest revolution, actually derives from a logic of division which underpins the style's syntactical construction. What allows a listener to form a mind-map more readily of a piece from this period is the fact that, in contrast to the Baroque technique of *Fortspinnung*, the succession of musical events is punctuated by a series of caesuras. These punctuations articulate the decisive moments in the form, enabling one to keep track of its progress. Or rather, the form itself is generated by the succession of cadences. Each of these cadences signals tonal closure as the attainment of a goal, and yet not all cadences are equal. Rather, they embody varying degrees of closure, with some cadences serving only as temporary resting points while others are able to summarize larger spans. It is this differentiation of cadences which produces the distinctive hierarchical character of Classical

form.³ As a series of less significant cadences is subsumed under one more weighty cadence, an increasingly synoptic understanding of the whole emerges. This result is a type of recursiveness where the highest-level closure and every local, partial cadence rehearse the same basic principle. The Classical style's formal construction at every structural level is thus predicated upon a logic of division.

These surface punctuations of phrase-endings and local cadences, however, stem from a more fundamental schism which they simultaneously cover over. As Taruskin argues (2005, 181–188), the punctuated construction of the Classical style has its origins in the sequence-and-cadence model that emerged in Italian instrumental music of the 1680s. Upon closer inspection, this model turns out to be a technique for overcoming a constitutive slippage within tonality. The tonal system that grounds the Classical style only obtains its cohesion by papering over a crack at its heart. Unchecked, the cycle of fifths produces only non-identity and is therefore unable to achieve tonal closure. The fifths cycle only appears to return, for the key in which the cycle culminates is, in fact, irreducible to the key from which it departed. When we spin flatwards from C twelve places around the cycle, for instance, we arrive not at C, but at Dbb. Even as the cycle gives the impression of returning to itself, it is unable to coincide with itself absolutely, but is separated from itself by the minimal gap which inheres in tonality: the Pythagorean comma. Tonality is ultimately unable to grasp itself as itself, but, in temporalizing itself, it can only return to itself as other.

In order to achieve a semblance of identity and harness the descending fifths progression as a form-generating device, “the decisive practical move”, explains Taruskin, “was to limit the circle of fifths to the diatonic degrees of a single scale by allowing one of the fifths to be a diminished rather than a perfect fifth ... [transforming] a modulatory device ... into a closed system of harmonic functions that interrelate the degrees of a single scale” (2005, 185). To create the illusion that tonality is selfsame requires a sleight of hand and, more importantly for our purposes, this magic trick relies upon a gesture of exclusion by dividing diatonic from non-diatonic pitches. Tonality is irreparably split in that it is not selfsame, but in order to transform it into a coherent, operable system, instrumental music disavows this constitutive violence with a violent gesture of its own.

4. This fundamental schism is minimally violent

In order to understand how this schism amounts to violence, it is first helpful to recognize that this fundamental alienation, elevated into a structuring principle in the Classical style, is the minimal structure of being. It then becomes possible to specify more precisely wherein its violence lies. For these purposes, I follow closely Derrida's analysis in *Margins of Philosophy* (1986), for it is in deconstruction that this position finds its clearest expression. For Derrida, the impossibility of being in itself, of self-presence, follows directly from considering the implications of time. Aristotle's consideration of the now (*nun*) in book IV of the *Physics* is his starting point. Aristotle quite sensibly observes that, in order for there to be time, there cannot merely be one now, but there must exist at least two nows, a later one and an earlier one. Time is necessarily succession. But, Derrida observes, this conclusion is inconsistent with Aristotle's assumption that identity is presence in itself:

Let us consider the sequence of nows. The preceding now, it is said, must be destroyed by the following now. But, Aristotle then points out, it cannot be destroyed ‘in itself (*en heautoi*)’, that is, at the moment when it is (now, in act). No more can it be destroyed in an other now (*en alloi*): for then it would not be destroyed as now, itself; and, as a now which has been, it is (remains) inaccessible to the action of the following now. (1986, 57)

So long as one holds on to the idea of an indivisible now—the identity of self-presence—it is impossible to think succession. The now cannot be destroyed as itself but only when it is no longer now and that means: when it is no longer itself. It makes no sense to say that the now is destroyed after it has already ceased to be. The only explanation is that the now is not selfsame in the first place. Only if the now always already contains within itself the possibility of its own disappearing even as it appears can it give way to another now. Only if the now is always already divided—only if the now can also not be now—can there be succession. Derrida thus argues that the present itself is absolutely divided. The movement of temporalization cuts across every purported identity, separating it from itself.

There cannot be both time and self-possession, with the consequence that there can never be any experience of presence, for

³ This understanding of Classical structure, which blends a revival of Schoenbergian *Formenlehre* with an interest in Heinrich Koch's theory of articulation, is becoming more widespread in the analysis of eighteenth-century music. See, for example, the work of William Caplin (1998) and Michael Spitzer (2008).

experience requires temporal succession and presence is irreducibly divided. Time is the impossibility of something ever grasping itself as itself. Every temporal moment is marked by an irreducible interval which separates it from itself, but this interval is the condition of possibility of time; without it there can only be a static ever-same presence.

How, then, to speak of identity if there is no presence as such? One solution, of which Hegel (1986) among others avails himself, lies in the recourse to an absolute now which supersedes and unifies the succession of individual moments. Musicology's version of this solution is the organicist snapshot which captures every moment of a piece in a single over-riding principle, collapsing musical succession into a single simultaneity. Derrida, though, seeks an alternative explanation which would not have recourse to the notion of an indivisible present. To this end, he develops the idea of the "trace". Derrida starts by asking how, if the now only appears in its disappearing, it can have any existence whatsoever. He proposes that in order to be, the now must be inscribed as a trace. Martin Hägglund explains Derrida's analysis with particular clarity:

Given that the now can appear only by disappearing, it must be inscribed as a trace in order to be at all. This is the *becoming-space of time*. The trace is necessarily spatial, since spatiality is characterized by the ability to remain in spite of temporal succession. Spatiality is thus the condition for synthesis, since it enables the tracing of relations between past and future. (2004, 43)

But, if space is the condition for the synthesis of time, how can space correspond to itself as space? Surely, spatialization can never be simultaneous with itself either. For there to be space, time must be at work in space. This is because, if one attempts to think space in the basis on a single point, there is no space. Space only arises when the point is able to form a relation with another point or with itself. To form space, therefore, the point must temporalize itself in order that it might relate to itself and thereby posit itself as space. It is time which relates one point to another and space qua simultaneity is thus unthinkable without temporalization:

To the extent that it *is*, that is, to the extent that it becomes and is produced, that it manifests itself in its essence, that it spaces itself, in itself relating to itself, that is, in negating itself, space is time. It temporalizes itself, it relates to itself and mediates

itself as [*comme*] time. Time is *spacing*. (2004, 42-43)

This is what Derrida calls the becoming time of space, which is necessary not only for the trace to be related to other traces, but also, as Hägglund argues, "for it to be a trace in the first place" (2004, 43). This is so because the trace is legible "only after its inscription and is thus marked by a relation to the future that temporalizes space". On the one hand, the becoming-space of time makes synthesis possible while, on the other, the becoming-time of space makes it impossible for that synthesis to be grounded in indivisible presence. As a result, the trace can never be itself, but is always exposed to that which may erase it.

This conclusion means that claims to self-mastery and self-presence are made on shifting sands. The act of turning of the self back on itself forms the totalizing gesture that is sovereignty. To be sovereign, the subject must be in touch with itself immediately. Such totalization is strictly impossible, however, insofar as it is irreducibly marked by the aporetic logic of spacing. The totality is an illusion. For Derrida, this illusion is paradoxically sustained by a gesture of turning which undermines the very possibility of totality; the cycle of fifths is an instance of such turning back. At stake in Derrida's interrogation of sovereignty is the impossibility of the gathering of the self. Such simultaneity is possible only if time were annulled. Even when this becoming-space of time is effected, space is only able to grasp itself as space by temporalizing itself, which is to say, by dividing itself. Sovereignty is only achieved at the cost of the sovereign turning back on itself and dividing itself. Divided, it is no longer sovereign. Sovereignty is therefore the impossibility of sovereignty.

Even once one accepts Derrida's analysis, the question remains: in what sense is this violence? For Derrida, violence is not something which is done, but which simply is. It is not damage to a pre-existing whole, but an essential impropriety which destroys the possibility of wholeness from the outset. Derrida argues that what makes it possible for anything to be at the same time makes it impossible for anything to be in itself. Violence names the fact that something only exists because it is irreparably held in relation to something else. Violence is another way of saying that there is an irreducible alterity within every identity.

What makes this originary relation to the other violent as opposed to warm, cordial or even merely cold? From close analysis

of Derrida's argument, it would appear that the violence of which he speaks consists in a breach of the interiority of the subject. Its integrity is undercut by the fact that it is always already compromised by and at the mercy of its other. Although Derrida himself never uses such language, a close analysis of his position suggests that the breach of interiority which arises as a result of the logic of spacing is violent insofar as it inaugurates a *debt*. The subject *owes* its existence to the other or, more precisely, to the fact that it is always divided and held in relation to its own inherent, subsisting alterity. The lack of self-sufficiency is an irreparable violence. Insofar as the Classical style partakes in this structure of being, insofar as it owes its existence to internal division, it too is minimally violent.

5. The Classical style either disavows or dwells resolutely in its fundamental schism

To such constitutive division there are generally only two possible responses: either deny it or attempt to seize it and make it one's own. The Classical style's own attempt to grapple with its fundamental constitution broadly falls into one of these two categories or is torn between them. This is perhaps best exemplified by considering the widespread distinction made between Beethoven's heroic middle-period works and his late style. The former are praised for their unusual degree of aesthetic and formal unity, while the latter is perceived to be characterized on the whole by a tendency to fragment musical discourse at the level of local gestures and large-scale form. The first presents a semblance of unity, flying in the face of its underlying schism, while the second rejects this illusion and instead celebrates its fragmented condition by transforming it into disjunct surface gestures and overt breaches.

The minimally violent structure of being manifests itself most obviously in art through a separation of form and content, and the Classical style is typical in this regard. At that point in the history of aesthetics, the composer's unity with his material had been lost; conventions are only distant representations of subjective expression. Rather than this expressive intent generating the work's idiosyncratic form, with the rises of normative structural types form gains a certain autonomy from the musical signs which it houses. Take, for instance, the experience of wit in Haydn. Here, when conventions are misapplied and there is a slippage between the content of

the musical material and its formal function (a cadential trill, say, made to operate as an opening gesture), the artifice of the composer rises, rather like that of a puppeteer, above the musical structure and reveals itself. At the other end of the extreme, it is often noted that Beethoven's heroic works give an impression of unifying form and content.⁴ Even though the structure may conform to a normative type, this norm appears to have been generated from the particular musical material. In this way, these works disavow the split in which their musical construction originates.

This denial is not simply a matter of surface gestures. It is worth considering how this disavowal is actually enshrined within the sonata process. Sonata form readily maps onto Derrida's analysis of sovereignty because its central issue is that of *return*. There are broadly two ways of construing this problematic. The first, oppositional model makes the double return itself the crux of the form; the non-tonic key of the second group is viewed as an external obstacle that is overcome with the return to the tonic. The alternative reading, which sees the second group as a displacement of the tonic, as if it were like pulling an elastic band, puts the emphasis on the structural dissonance; the injection of potential (elastic) energy drives the entire form, so that the return becomes an inevitable outcome rather than a hard-won achievement.

The question, though, is why the structural dissonance should automatically motivate the return? Or, how is it that the dissonance secures the illusion of the tonic's self-presence in the recapitulation? The answer to these questions emerges if one views the form as rooted in a structure of indebtedness. The system of debt is, in fact, inscribed into the tonal system at a fundamental level by virtue of the scale's intervallic structure. Its pair of semitones give rise to a voice-leading exigency which is most readily encapsulated in the dominant seventh chord: the diminished fifth contains a latent impulse to resolve inwards. The authentic cadence obtains on account of this intrinsic weighting. Moreover, the entire tonal system is credited at the outset with a measure of gravitational energy which tends towards sending it in freefall flatwards around the cycle of fifths. By virtue of its voice-leading exigencies, tonality's movement in this direction is self-propelling. A debt is incurred in that the sonata form relies upon its expectation that the dominant will fulfill its promise to move to the tonic.

⁴ Scott Burnham's *Beethoven Hero* (1995) gives an excellent summary and critique of this discourse.

At first glance, it seems as if the debts were incurred by the displacement, but a closer analysis of tonality's constitution reveals that the tonic remains beholden to the dominant even once the authentic perfect cadence is achieved: the debt materializes precisely because *the tonic requires that displacement in order to master itself*. In other words, the tonic remains at the mercy of the dominant insofar as it can only obtain its own wholeness by relying on the gravitational energy or liquidity vested in the dominant. That is why the recapitulation relies for its existence on the dominant of the second group discharging its obligations. The Carolingian theorization of the Roman chant repertory led to a scalar conception of mode emerged which in turn ensured that the tonal system was inherently asymmetrical. On its own, a tonic triad would, if anything, have an inclination to move flatwards through a descending fifth progression. It is the dominant—and not any actual arrival on the tonic—which secures the tonic's presence. It anchors the tonic in what would otherwise become an unstoppable spin through the cycle of fifths.

A Derridean perspective unites with a Schenkerian one to evidence that the opposition between tonic and its other, the dominant, is not, in fact, an external one. The dominant is not absolutely other, but the mere fact that the tonic is always already unable to coincide with itself. As Schenker readily grasped, the dominant is nothing other than the temporalization of the tonic as it turns back on itself in an attempt to touch itself. The tonic can, therefore, never grasp itself as itself, but only as other, as the dominant.

Sonata form, though, is more sophisticated than this. In order for the tonic to appear selfsame, it must disavow its reliance upon the dominant. For the tonic to seem to master itself at the recapitulation, it must purify itself of the stain of alterity. It does this by excluding the other from itself, by making it absolutely other. This is the meaning of the tonicization of the dominant through the move to the secondary dominant in the transition of conventional sonata forms. Sonata form excludes the dominant by construing it as explicitly non-tonic material rather than as a temporalization of the tonic. The tonic only attains integrity once the dominant is first able to secure its own sovereignty. The tonic's indebtedness is thus much more deep-seated, for it depends not only on the dominant for its closure, but, moreover, upon the pre-dominant in order to

sustain the illusion that this closure is the product of self-mastery.

6. Whether the Classical style disavows or exposes its fundamental principle of division, it thereby continues to presuppose the more fundamental condition of possibility of this principle

The ethical stakes of this choice between unity and disunity, between disavowal and acceptance, are readily apparent and especially familiar to readers of Adorno. His philosophy of Beethoven (1993) proposes that the unified heroic works are untrue to the extent that they fail to represent the real, fractured state of society. Moreover, by presenting an unrealized and arguably unrealizable ideal, they give false hope. At the risk of oversimplification, Beethoven's late works are truer for Adorno because they restrict this reconciliation to being nothing but an unfulfillable promise. In order to preserve hope as hope, in order that it not be extinguished in either fulfilment or frustration, redemption (that is, identity) must be *unrealizable*.

Derrida likewise adopts this postulate of unrealizability (1978). His reasoning is elegant, but ultimately it is perhaps inconsistent. To represent, musically or otherwise, that the self-identical subject is all that there is, is to foreclose the possibility of that self being exposed to the unpredictability of the other. It is unethical, in short, insofar as it collapses potentiality into *necessity*. Anything that would eliminate the undecidable future would put an end to the possibility of life in general. In taking tonal closure for granted, the Classical style presupposes—that is, it relies and yet forgets—the very potentiality of that self-presence, by transforming that potentiality into certainty. If potentiality is to be genuine potentiality and not certainty, it must also be *impotentiality*; that is, if something is to be a possibility and not simply an inevitability waiting to happen, it must also be possible that it may not happen. It must be at once capable of happening and capable of not happening.

On this reading, an aesthetic which holds resolutely to disunity might seem to have an ethical trump card. By insisting upon the unrealizability of unity, it would seem that it preserves potentiality. Closer inspection, however, reveals that this strategy simply reinstates necessity in the form of absolute impossibility. If unity is to remain *unrealizable*

and not simply always already unrealized, it must at the same time be capable of being realized. But this is precisely the possibility which is foreclosed when the Classical style dwells resolutely in its condition of separation.

7. This presupposition of the (im)potentiality of violence is itself violent

In both cases, the Classical style thus presupposes the existence of (im)potentiality as such. Whether it disavows or embraces its constitutive schism, it continues to presuppose the fact there can or cannot be an experience of self-presence. This double potentiality is the very condition of possibility for the schism in the first place. There is only an experience of alienation because it is also possible that this rift not exist. If music were consigned irreparably to this schism—if the Classical style were only ever capable of existing at a remove from itself—then it would be unable to register this gap for it would coincide absolutely with it. It would simply be this gap. It is only because the Classical style is both capable of being this schism and of not being this schism that it is able to experience its alienated condition.

The true violence of the Classical style consists, then, not in the fact that it is internally divided from itself, but in the fact that, in consigning itself to this minimally violent structure of being, *it destroys potentiality as such*. Because what is at stake is not the possibility of any particular fate, but the existence of potentiality as such, this violence is not merely done to music, but to the very condition of possibility of all life. To destroy potentiality means that being is confined to the actuality that it is and is thereby precluded from being what it could be, from all its possibilities—that is, from what it truly is. The forgetting of potentiality thus tears all being apart from itself. Only when the Classical style realizes the possibility of not being consigned to and defined by its schism—only in those moments does it shed its violence. ◀

REFERENCE LIST

- ADORNO, Theodor W. (1993). *Beethoven: Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Translated by Edmund Jephcott from *Beethoven: Philosophy of Music*, Oxford, Polity Press, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio (2000). *Means without end: Notes on politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press. Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino.
- ARISTOTLE (1996). *Physics*, Oxford, Oxford University Press. Translated by Robin Waterfield.
- BADIOU, Alain (1988). *L'être et l'événement*, Paris, Seuil.
- BERGER, Karol (2007). *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley, University of California Press.
- BURNHAM, Scott (1995). *Beethoven Hero*, Princeton, Princeton University Press.
- CAPLIN, William (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford, Oxford University Press.
- DELEUZE, Gilles (1995). « L'immanence: une vie... », *Philosophie*, Vol. 47, p. 3-7.
- DERRIDA, Jacques (1978). "Violence and Metaphysics", *Writing and Difference*, London, Routledge, p. 79-153. Translated by A. Bass.
- _____ (1986). *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press. Translated by Alan Blass.
- HÄGGLUND, Martin (2004). "The Necessity of Discrimination: Disjoining Derrida and Levinas", *diacritics*, Vol. 34, N° 1, p. 40-71.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1975). *Aesthetics: Lectures on fine art*, Oxford, Clarendon Press, Vol. 2. Translated by T. M. Knox.
- _____ (1986). *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Translated by A.V. Miller from *The Phenomenology of Spirit*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- HEIDEGGER, Martin (1977). "Letter on Humanism", David FARRELL KRELL (ed.), *Basic Writings*, New York, Harper & Row, p. 213-66.
- KERMAN, Joseph (1967). *The Beethoven quartets*, Oxford, Oxford University Press.
- MIRKA, Danuta (2008). "Introduction", Danuta MIRKA and Kofi AGAWU (eds.), *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1-12.

SPITZER, Michael (2006). *Music as philosophy: Adorno and Beethoven's late style*, Bloomington, Indiana University Press.

_____ (2008). "A Metaphoric Model of Sonata Form: Two Expositions by Mozart", Danuta MIRKA and Kofi AGAWU (eds.), *Communication in Eighteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 189-229.

SUTCLIFFE, W. Dean (2003). *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press.

TARUSKIN, Richard (2005). *The Seventeenth and Eighteenth Centuries, The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, Vol. 2.

ENJEUX ÉTHIQUES ET ÉPISTEMOLOGIQUES DU TRAVAIL DE L'ETHNOMUSICOLOGUE

ETHICAL AND EPISTEMOLOGICAL STAKES IN THE WORK OF THE ETHNOMUSICOLOGIST

Introduction

Pourquoi parler d'une *éthique au-delà du protocole*? Plusieurs raisons ont milité en faveur du choix de ce titre. L'inscription formelle de l'éthique est maintenant au cœur de toutes recherches universitaires qui incorporent des personnes, que ce soit à titre d'objets d'étude ou à titre instrumental (i.e. comme interprète, intermédiaire, relais, informateur, etc.). Son économie répond moins à des recherches menées *sur* des êtres humains et s'applique difficilement à des recherches menées *avec* des êtres humains. Or, l'ethnomusicologie s'inscrit de plain-pied dans ce deuxième volet de la recherche, celui avec des êtres humains. Dans cette foulée, sa démarche interpelle l'éthique dans une optique à la fois plus vaste et plus ciblée, à laquelle le protocole déontologique universitaire, du moins tel qu'il est conçu actuellement et tel que nous tenterons de le démontrer, ne répond que partiellement. Dans notre discipline, l'ethnomusicologie, l'exigence éthique gravite généralement autour de la signature d'un protocole de déontologie dont la structure est préétablie, avec de possibles ajustements, marginaux toutefois. Ce protocole est notamment demandé pour quiconque désire œuvrer au sein des territoires inuits ou amérindiens. Dans de tels cas, les protocoles gravitent autour d'une présentation générale du projet auprès des autorités locales, de la démarche d'enquête, de l'assurance du dépôt de copies des enregistrements réalisés et avant tout, d'une signature officielle des dirigeants de la communauté autorisant la présence du chercheur dans la communauté. Mais ce n'est là qu'un exemple de démarche éthique qui est loin d'être standardisée, voire, et ainsi que nous allons maintenant tenter de la montrer, souhaitable. Car la prise en considération des données contextuelles rend très difficile, pour ne pas dire impossible, l'élaboration d'un protocole unique, c'est-à-dire d'un protocole applicable à tous types de terrain.

Avant de développer ce point et pour éviter tout malentendu devant cette posture méthodologique, nous tenons à préciser que

L'éthique au-delà du protocole déontologique. À chaque terrain, son éthique ?

Monique Desroches
(Université de Montréal)

nous ne sommes pas contre les protocoles. Ils sont nécessaires et importants. Nous nous inscrivons tout simplement en faux devant une conception par trop rigide qui confinerait l'éthique à la seule signature de ces protocoles déontologiques.

Qu'entend-on d'abord par éthique et en quoi se distingue-t-elle de notions proches, comme la morale ou la déontologie? Selon le philosophe et éthicien Georges Legault, la morale renvoie « aux devoirs, à ce que nous devons faire. Elle situe notre décision personnelle en fonction d'obligations que nous reconnaissons comme gouvernant nos décisions [...] » (Legault 2006, 59). La déontologie se définit quant à elle comme « un ensemble de règlements normatifs adoptés par les ordres professionnels (code de déontologie), par des organismes ou par des institutions, imposant des devoirs, des obligations à la conduite des professionnels, des membres de l'organisation ou de l'institution » (57). L'éthique se distingue de ces deux concepts puisqu'elle renvoie à des valeurs plutôt qu'à des obligations. Elle guide ainsi nos décisions d'agir par rapport aux valeurs que nous désirons mettre en pratique.

Ces définitions, si intéressantes soient-elles, ne participent guère à une meilleure compréhension de l'enjeu éthique en ethnomusicologie. Car si l'éthique renvoie davantage à des valeurs qu'à des obligations, au nom de qui et de quoi ces valeurs seront-elles établies et res-

pectées? Les multiples contextes de recherche qui sont au cœur de la discipline ethnomusicologique n'obligent-ils pas à une préoccupation moins normative et plus adaptée aux conditions rencontrées sur le terrain? Comment concevoir alors l'utilité, voire la pertinence d'un protocole déontologique universel?

Le philosophe Ruwen Ogien nous aidera à répondre à ces interrogations et à mieux saisir l'enjeu de l'éthique en ethnomusicologie. L'auteur distingue en effet trois types d'éthique, soit « *l'éthique normative*, dont la vocation est prescriptive (ce qui est bien ou mal, juste ou injuste), la *métaéthique* qui est une discipline descriptive (identifier les caractères spécifiques de jugement moral par rapport à d'autres types de jugement : factuel, esthétique), et *l'éthique appliquée*, c'est-à-dire, la tentative de clarifier l'attitude qu'il conviendrait d'adopter face à des questions concrètes comme l'environnement naturel (et nous ajoutons, culturel) » (Ogien 2007, 14). La notion même d'éthique appliquée remonte aux années 1960 avec l'explosion de nouveaux champs d'intérêt éthique (comme la bioéthique) au sein de la société américaine. Pour les adeptes de l'éthique appliquée, le contexte et la situation sont au premier plan (voir Weinstock 2007). Elle implique de ce fait une part de jugement du chercheur en fonction des modalités contextuelles rencontrées en cours de recherche. La question éthique peut dans ce sens se résumer ainsi: « Est-ce la meilleure chose à faire dans les circonstances? » (Legault 2006, 58).

C'est de cette troisième branche de la philosophie morale, soit l'éthique appliquée, que relève selon nous le travail de l'ethnomusicologue. Nous distinguerons ici trois moments de préoccupation éthique, chacun d'eux correspondant à une étape précise de la démarche de recherche. Nous parlerons d'abord de l'éthique du terrain, pour ensuite aborder l'éthique de l'analyse et terminerons, plus brièvement, avec l'éthique de la diffusion. Notre objectif n'est pas d'apporter des réponses aux exemples qui seront présentés, mais plutôt de soulever des questions que la pratique ethnomusicologique suscite et de voir comment ces questions interpellent particulièrement le champ de l'éthique.

1. L'éthique du terrain

L'éthique d'un terrain ethnomusicologique, ou si l'on veut, de l'enquête *in situ*, réside dans la mise en place d'une procédure de collectes de données sonores et visuelles et de rencontres avec diverses personnes du milieu sociocul-

turel où se déroule la recherche. Les objectifs de la recherche doivent être clairement expliqués, la démarche, transparente, le tout mené avec l'accord explicite des participants. S'il se dégage un consensus autour de ces conditions d'enquête dans la communauté scientifique, ces conditions sont-elles suffisantes pour mener une recherche qui serait éthiquement correcte? Le terrain se réduit-il en effet à une collecte de données? Pour répondre à ces questions, portons brièvement un regard dans le rétroviseur de la discipline. L'ethnomusicologie est née en Europe à la fin du XIX^e siècle avec le courant de la musicologie comparée, ancêtre de l'ethnomusicologie, dont l'objectif premier était de doter les grands musées d'Europe d'artéfacts et d'enregistrements sonores du monde entier. Les personnes responsables des collectes n'étaient toutefois pas les mêmes que celles qui faisaient les analyses de ces divers documents et artéfacts prélevés. Les analyses étaient en effet conduites, dans le cas des enregistrements sonores et des instruments de musique, par des musicologues en poste dans ces grands musées. Cet objectif de collecte et la méthodologie inhérente à la construction des savoirs de ces musiques inconnues se sont considérablement transformés avec la naissance, aux États-Unis au milieu du XX^e siècle, de l'anthropologie de la musique qui conduira les chercheurs américains à proposer dès 1959, le terme « ethnomusicology » (voir notamment à ce sujet Kunst 1959 et Merriam 1964). Plus qu'un changement terminologique, ces deux dernières disciplines (anthropologie de la musique et ethnomusicologie) plaçaient le « sujet-musicien » au cœur de la recherche.

À partir de cette date, et contrairement à la méthodologie qui prévalait à l'époque de la musicologie comparée, la démarche de collectes d'objets se conjugue désormais et de façon systématique avec des entrevues menées par les chercheurs auprès de facteurs d'instruments, de musiciens et de danseurs. Ce faisant, l'étape de collecte se transforme en de réelles rencontres culturelles axées non seulement sur la découverte d'*objets* musicaux, mais aussi et surtout sur la compréhension des *groupes socioculturels* producteurs et consommateurs des musiques. Avec ce virage méthodologique et théorique, faire du terrain, c'est d'abord et avant tout, entrer en relation avec une autre personne avec qui nous engageons un dialogue. On soupçonne déjà la portée de cette posture épistémologique et méthodologique au chapitre de l'éthique. Un « bon » chercheur devient celui qui sait percevoir et comprendre son objet d'étude, ici, la culture musicale. Cela

signifie qu'au-delà des enregistrements sonores et des transcriptions musicales, le chercheur doit s'insérer dans la structure profonde de la société en conjuguant notamment les discours autour de l'objet et les représentations des musiques enregistrées.

Dans cette optique, nous concevons l'éthique comme une question d'attitude basée sur le respect et l'écoute de l'Autre (dans le sens ici d'une altérité ontologique), une question aussi de climat de confiance que le chercheur doit installer entre lui et les personnes impliquées dans la recherche. Cela suppose donc la mise en place d'une *qualité relationnelle*, qui va bien au-delà d'un protocole déontologique: elle met en scène le chercheur face à lui-même et le chercheur en regard des autres personnes. Dans cette optique, l'éthique relève du domaine relationnel où l'enjeu est d'établir un respect mutuel et un climat de confiance entre les personnes. Si les ethnomusicologues (étudiants, professeurs et chercheurs) doivent désormais signer, du moins à l'Université de Montréal où nous enseignons, un formulaire de déontologie avant de partir sur le terrain, cette qualité relationnelle transcendera toujours, selon nous, ces exigences. Plus encore, certains protocoles, ceux qui, par exemple, président à l'enregistrement de musiques à des fins commerciales ou semi-professionnelles, risquent parfois d'altérer ou d'infléchir « l'authenticité » de la performance musicale. Nous reviendrons sur cet aspect un peu plus loin.

La volonté de prendre en compte la spécificité de chaque contexte n'entre-t-elle pas en contradiction avec le principe d'un protocole unique de déontologie? Pour explorer cette interrogation, nous nous appuyerons ici sur des recherches que nous avons menées depuis une trentaine d'années dans des aires géographiques différentes: le Grand Nord québécois, la Martinique, Madagascar et le Gabon. Comme nous tenterons de le montrer, chacune de ces expériences de terrain a interpellé de façon spécifique le champ de l'éthique, car chacune d'elles commandait des modalités particulières d'insertion du chercheur, et conséquemment, d'ententes déontologiques adaptées.

1^{er} CAS DE FIGURE: LES INUITS DU NOUVEAU-QUÉBEC

Partie en octobre 1977 pour recueillir des chants de gorge dans la région de la Baie d'Ungava, nous devions impérativement obtenir un accord écrit du « Conseil de village¹ » préalable à toute enquête de terrain. Sans

cette autorisation, nul ne pouvait procéder à une quelconque collecte de données. Les autochtones sont maintenant bien structurés et organisés politiquement au plan local. Ayant été victimes d'abus de confiance par certains chercheurs, leur prudence envers les étrangers peut s'expliquer. La suite de ce premier terrain que nous effectuions mérite d'être détaillée. Il faut d'abord se rappeler le contexte politique d'alors. Le gouvernement Lévesque du Parti québécois (parti indépendantiste) venait d'être élu (novembre 1976) et avait fait adopter par le Parlement la loi 101 (le 26 août 1977) faisant du français la langue officielle du Québec. Au chapitre des communications et des modalités de préparation du terrain, nous étions bien loin des réseaux internet que nous connaissons maintenant, moyens qui permettent un contact instantané et en continu avec le monde entier. La majeure partie des communications était à cette époque assurée par un poste téléphonique communautaire, une radio-téléphone gérée par un assistant-technicien. Outre ce médium, l'autre voie de communication était le courrier postal livré une fois par semaine par les avions de fret.

Nous avons donc obtenu par la poste l'accord du chef de village quelques semaines avant notre départ et croyions que tout allait bien se passer à notre arrivée au village. Les choses ne se sont pas déroulées ainsi. Les Inuits du village où nous devions travailler, mécontents de la récente loi 101 (la grande majorité d'entre eux étaient anglophones), et surtout en désaccord avec leur chef qu'ils trouvaient trop francophile, avaient entre-temps élu un autre chef de village représentant mieux leurs allégeances politiques et linguistiques. Notre arrivée, non prévue à leur agenda, ne s'est donc pas déroulée dans les meilleures conditions. Car, pour confirmer en plus la volonté de coupure avec le Sud (i.e. le reste du Québec), le nouveau Conseil avait demandé à tous les Blancs qui y travaillaient de quitter le village. Notre présence était donc moins que bienvenue! Au terme des deux premiers jours, nous avons pu retrouver la confiance du nouveau Conseil après plusieurs rencontres et échanges sur nos intentions et activités de recherche... mais, a-t-on insisté, avec la stricte interdiction d'enregistrer, ce que nous avons scrupuleusement respecté! Le terrain s'est alors transformé en une collecte de jugements d'appréciation et d'évaluation de nos sources sonores enregistrées émanant d'autres régions polaires et que tout le monde semblait ravi de connaître puis de commenter, suite à leur écoute.

¹ En 1977, date de notre terrain chez les Inuit du Nouveau-Québec, le Conseil de village (« Community Council ») était composé d'un maire élu, avec son équipe de conseillers. À la différence du Conseil de bande amérindien, dont l'autorité porte sur le territoire de la réserve, le Conseil de village, comme son nom l'indique, se limite au village.

Que retenir de cette première expérience de terrain au chapitre de l'éthique? Le travail de l'ethnomusicologue se déroule généralement dans des aires sociales et culturelles différentes de son milieu d'origine. Les stratégies de production, les conduites d'écoute, les rapports au culturel ne répondent pas aux mêmes règles et aux mêmes codes. Aussi l'accord de consentement renvoie à quelle culture exactement? Celle du chercheur ou celle du milieu local? On suppose par ailleurs une pérennité des postes ou des personnes en place qui émettent ces accords; on prend pour acquis une stabilité du contexte, dimensions qui sont loin d'être le propre du terrain. Ainsi, un accord émis localement avant le départ peut être considéré non valide sur le terrain et il revient alors au chercheur d'établir en accord avec le milieu, de nouvelles modalités d'actions, de nouveaux protocoles d'enquêtes. Là, la souplesse, le dialogue et l'adaptation aux contraintes environnementales deviennent des balises pour orienter le comportement du chercheur dans sa démarche.

2^e CAS DE FIGURE: LA MARTINIQUE

Notre mission de recherche antillaise qui a démarré en 1978, s'est déroulée de façon fort différente, pour ne pas dire opposée. Notre présence à la Martinique s'inscrivait dans un cadre bien déterminé: celui d'une recherche doctorale qui supposait en parallèle à celle-ci, la direction d'une base de recherche de l'Université de Montréal établie dans le nord de l'île, le *Centre de recherches caraïbes*. Cette infrastructure permanente permettait aux chercheurs d'y mener des projets locaux et leur assurait une sorte de caution scientifique, le Centre étant connu et bien accepté du milieu culturel et du milieu scientifique local, notamment l'Université Antilles-Guyane. Amenée à diriger cette base de recherche pendant une année complète, il est bien évident que notre présence prolongée sur le terrain a favorisé la création de liens sociaux avec la communauté et en particulier, avec les gens du quartier. Parmi cet ensemble, se trouvaient des musiciens, des chanteurs, des danseurs. Le temps a vite fait de transformer en liens d'amitié, des relations qui au départ se voulaient strictement professionnelles ou scientifiques. Dans de telles circonstances, les accords officiels de collecte tels ceux qui avaient été exigés par le Conseil de village des Inuits du Nouveau-Québec, devenaient ici inopérants et surtout nullement exigés par les personnes rencontrées. Ces accords officiels seraient allés en quelque sorte à l'encontre de la qualité

relationnelle établie au fil des mois avec nos « informateurs » martiniquais.

Par ailleurs, ces derniers nous ont fait connaître en retour leurs attentes à notre égard. Nous nous sommes en effet intégrés à un réseau d'échange et d'entraide si caractéristique de cette société. C'était aussi une manière de nous dire que nous étions acceptés dans le groupe. Ainsi, si la plupart des gens à qui nous demandions de participer à la recherche acceptaient volontiers de le faire, c'est parce que nous participions de notre côté à différents niveaux de la vie quotidienne locale basés sur les services communautaires. Ceux-ci pouvaient aller depuis l'hébergement d'enfants d'une famille pendant une période de temps, à un prêt d'une pièce de la maison pour célébrer une fête familiale, ou encore à une participation aux coûts de nourriture des animaux de ferme, etc. Le troc était là mode courant d'échange et sans cette participation à ce réseau fonctionnel il aurait été difficile d'obtenir certaines participations locales et nous aurions difficilement pu accéder aux connaissances de cette culture musicale. Nous avions l'impression que les Martiniquais nous avaient en quelque sorte adoptée et vivions la concrétisation d'une phrase qu'on répète souvent en ethnomusicologie comme en anthropologie: *nous ne choisissons pas un terrain; c'est le terrain qui nous choisit*.

Sans que la question fut abordée directement, ce sont les locaux qui ont dicté au chercheur les conditions éthiques d'enquête, c'est-à-dire les modalités de retour attendues en compensation de leur participation volontaire à notre recherche. La signature d'un contrat ou un paiement direct en argent avec les informateurs aurait ici mal vu, voire mal compris du milieu local.

3^e CAS DE FIGURE: LA RÉALISATION D'UN PRODUIT MULTIMÉDIA

Un troisième type de projet dans lequel nous avons été impliquée soulève d'autres questions d'ordre éthique par les démarches et ententes spécifiques entre le chercheur et les musiciens. Avec des membres de notre équipe du « Laboratoire de recherche sur les musiques du monde »², nous nous sommes rendue à Madagascar en 1999 en vue de réaliser une production multimédia à caractère éducatif. Financé par l'Agence intergouvernementale de la Francophonie, ce projet visait la production d'un cédéplus interactif représentatif des musiques de deux groupes de Madagascar, les Merina (Antananarivo) et les Antandroy (sud de

² Nous étions accompagnée d'un designer multimédia et photographe, Luc Bouvrette, ainsi que de notre étudiante de maîtrise, Violaine Debailleul qui a rédigé son mémoire (2003) sur un bilan critique de la littérature ethnomusicologique sur les musiques de Madagascar.

l'île). Nous avons alors travaillé pendant près de deux mois avec le Musée des civilisations d'Antananarivo afin d'identifier les musiciens considérés comme professionnels ou semi-professionnels qui pourraient participer au projet. La subvention prévoyait un financement substantiel pour les honoraires des musiciens, la production d'un nombre déterminé de copies que nous devons laisser dans le milieu ainsi qu'à l'organisme subventionnaire. Enfin, chaque enregistrement ou rencontre sur le terrain devait être accompagné d'un accord signé de la main des deux parties. Nous étions moins dans un contexte de recherche que dans un contexte officiel de production. Là, le protocole d'entente s'avérait essentiel. Toutefois, des ajustements ont dû être apportés en cours de projet. Car la collaboration avec le Musée était à ce point forte que la direction a désiré jouer un rôle actif dans le choix des musiciens: le Musée voulait en éliminer certains qualifiés d'indésirables non au plan musical mais idéologique, afin d'assurer à leurs yeux, la qualité musicale du projet. On comprenait mal par exemple que nous tenions à enregistrer un rare ensemble de jeunes musiciens traditionnels de « soava » d'un quartier malfamé d'Antananarivo, sous le prétexte que leur pratique artistique n'était pas représentative de la « bonne et belle musique » de Madagascar. Là, un dialogue s'est imposé pour que leurs critères de sélection des musiciens puissent s'harmoniser avec nos objectifs de production artistique et scientifique.

4^e CAS DE FIGURE: LA RELATION CHERCHEUR/LOCAL, ET LOCAL/LOCAL: L'EXEMPLE DU GABON

Respecter les normes éthiques suppose non seulement de se conformer aux codes déontologiques régissant les relations chercheurs/locaux, mais également de composer avec les normes d'éthique du milieu dans lequel le chercheur évolue. L'exemple que nous allons maintenant présenter vient illustrer ce phénomène. Nous étions à l'Université de Libreville pour livrer une formation intensive en ethnomusicologie à des musiciens et animateurs culturels du Gabon et avons voulu y transposer un atelier qui fonctionnait très bien dans nos cours à Montréal: celui de la simulation d'une situation de terrain à travers des jeux de rôle. Deux étudiants gabonais se portent volontaires pour réaliser cette entrevue qui transformait un étudiant en interviewer et l'autre en interviewé. L'objectif était de bien comprendre les techniques d'entrevue (présentation du sujet d'enquête, enchaînement des questions, etc.). Peu de temps avant le début de l'exercice en

classe, un des participants nous informe qu'il était bien disposé à se livrer à cette simulation de terrain (i.e. un entretien sur la musique de son groupe ethnolinguistique), mais en privé, sans que les autres membres de la classe ne soient témoins de l'entrevue. Voulant en connaître les raisons, il nous précise qu'il ne voulait pas livrer son savoir musical à des membres qui n'appartenaient pas à son groupe ethnoculturel (plusieurs groupes étaient effectivement présents à l'atelier).

Cette expérience a été riche d'enseignement tant au plan éthique qu'au chapitre de l'acquisition des connaissances spécifiques au plan local. Nous avons en effet sous-estimé cette réalité néanmoins assez répandue dans les sociétés de tradition orale: le savoir et le savoir-faire sont plus que des savoirs: ils sont aussi et surtout des formes de pouvoirs dans la société. Ces savoirs sont par surcroît transmis de façon secrète et après des séances d'initiations généralement exigeantes. Nul ne peut donc transmettre ainsi son savoir sans avoir l'impression de trahir son groupe ou à tout le moins, de risquer de perdre l'autorité acquise par ce savoir. Dans cette optique, on réalise combien la déontologie relève aussi du respect des relations entre les autochtones eux-mêmes, celles qui dictent leurs modes de comportements.

Nous avons cru bon de détailler ces quatre cas de figure pour illustrer que les frontières de l'éthique dépassent largement le cadre des ententes ou des protocoles déontologiques si clairs soient-ils, entre le chercheur et les autochtones. Un bon chercheur est, dans cette perspective, celui qui sait percevoir les caractéristiques et les contraintes du milieu pour apporter, sur la base de son jugement, les ajustements qui s'imposent à son éthique de recherche.

2. L'éthique de l'analyse

Ce second volet de l'éthique que nous voulons aborder renvoie globalement à la reconnaissance des savoirs, mais plus particulièrement, au statut des paroles du terrain et à celui du discours analytique. Il concerne la validité, voire la pertinence culturelle et scientifique des analyses. Les premiers chercheurs qui ont abordé cette question du partage des savoirs et surtout la reconnaissance de la parole du terrain sont sans aucun doute James Clifford et Georges E. Marcus (1986) dans leur livre *Writing Culture*. Dans cet ouvrage qui a fortement marqué les disciplines anthropologique et ethnomusicologique, les auteurs refu-

sent le terme d'« informateur » jusqu'alors utilisé pour désigner les personnes rencontrées sur le terrain. Les auteurs proposent plutôt le concept de « co-auteur », jugé plus éthiquement valable à leurs yeux. Plus qu'un changement terminologique, Clifford et Marcus prônent, par cette proposition, un changement majeur de mentalités: ils privilégient un nouveau statut de la parole de terrain basé sur une reconnaissance officielle du savoir local. Leur argumentaire part du fait que le chercheur construit, ou plutôt, reconstruit son propre discours d'analyse à partir de la parole du terrain, une parole qui émane d'ailleurs parfois de spécialistes locaux. Ce savoir, dont la reconnaissance est souvent évacuée dans la rédaction finale des travaux scientifiques, doit être vu et considéré selon les auteurs à l'instar d'une source originale véritable: cette parole du terrain doit avoir un statut équivalent à celui du discours d'analyse. Ils en font une question de respect de cette parole du terrain, et nous pouvons dire que même s'ils n'ont pas mentionné l'expression explicitement, ils en font une question d'ordre éthique. La prise en compte de la parole du terrain va en effet bien plus loin que celle mise de l'avant préalablement par Jan M. Vansina (1985) et Jack Goody (1979). Ces derniers avaient montré, à juste titre d'ailleurs, que les procédés spécifiques de construction et de transmission des savoirs de l'oralité devaient être vus au même titre que l'écriture. Clifford et Marcus (1986) ne l'approchent pas sous l'angle des processus spécifiques de l'oralité, mais plutôt sous celui de la reconnaissance des propriétés intellectuelles et des droits d'auteurs de la parole du terrain. Pour eux, cette reconnaissance se concrétise par la mise en place d'un dialogue entre la parole interne et le discours externe du chercheur. C'est dans ce sens que les auteurs parlent de partage des paroles et de rencontre des savoirs, deux dimensions qui composent l'essentiel de leur notion (« co-auteur »).

Peu de codes de déontologie abordent ces dimensions de la réécriture de la parole du terrain et de la reconnaissance officielle de cette parole dans la diffusion des résultats d'analyse. Elles nous apparaissent toutefois pertinentes et essentielles. Par ailleurs, acquiescer à ces postures théoriques n'induit pas de gommer l'apport original du chercheur à l'analyse. Nous ne pouvons à ce titre ignorer la tentation qu'ont eue de nombreux ethnomusicologues (surtout américains) de fonder le discours analytique dans la parole du terrain, cette dernière étant alors considérée comme culturellement juste et pertinente, et donc plus éthiquement

valable. Si nous pouvons comprendre les fondements d'une telle conception issue d'abus antérieurs de recherche qui n'ont pas rendu justice au savoir et à la compétence autochtones, nous nous inscrivons en faux devant la décision de ces chercheurs car nous croyons que le discours du chercheur aura toujours sa place et sa raison d'être, le discours de l'analyse renvoyant à une réalité différente de celle de la parole du terrain. Et nous pourrions ajouter, à un paradigme scientifique différent. Le métadiscours, comme nous venons de le présenter, consiste en une réécriture ou une reconstruction d'un réel née de la conjugaison des savoirs interne (autochtone) et externe (chercheur). Cet intertexte est valable et pertinent au plan scientifique et ne se retrouve pas de façon explicite sur le terrain. Nous souscrivons dans cette optique à la proposition de Claude Lévi-Strauss (voir Hénaff 2008) qui voit le chercheur comme un « passeur de sens ». Dans son fameux ouvrage *Tristes tropiques*, Lévi-Strauss situe ainsi la part collective du sujet chercheur dans l'écriture analytique :

Le moi... n'a pas de place entre un nous et un rien. Et si c'est pour ce nous que finalement j'opte, bien qu'il se réduise à une apparence, c'est qu'à moins de me détruire - acte qui supprimerait les conditions de l'option - je n'ai qu'un choix possible entre cette apparence et rien. (Lévi-Strauss 1955, 479)

Cette posture épistémologique qui relève d'un Lévi-Strauss à la fois anthropologue et philosophe a inspiré, ainsi que le soulignait récemment Marcel Hénaff (2008), les réflexions de nombreux chercheurs et philosophes comme Gérard Genette, Gilles Deleuze et Michel de Certeau, et nous ajouterons aussi, le champ de l'écriture ethnographique. Il pose la question centrale du « qui parle de quoi et au nom de qui ». Ainsi, si le principe de l'échange et du partage des paroles semble désormais souhaité par la communauté scientifique, sa mise en œuvre est loin d'être simple. En effet, la chaîne de construction des savoirs suit parfois des chemins complexes qui peuvent échapper au chercheur. Aux débuts de la discipline, la trajectoire était simple: un chercheur se rendait sur le terrain, y captait des discours et des pratiques, les récrivait à son retour de terrain avant de les présenter à la communauté scientifique. Il s'agissait donc d'un parcours à sens unique, sans tentative de validation de ce discours analytique aux plans culturel et local. La volonté de valider ce discours s'est implantée dans les années 1970 avec le développement de la psychologie cognitive et expérimentale, venant

de ce fait introduire des allers-retours entre le « laboratoire » et le terrain. L'objectif premier était de valider les hypothèses de recherche auprès des acteurs locaux. Souci éthique de la valeur culturelle des hypothèses scientifiques que nous ne pouvons que saluer en tant qu'ethnomusicologue et que nous tentons désormais de mettre systématiquement en pratique.

Une autre transformation de la démarche émane de la mise en circulation des résultats de recherche et surtout leur accessibilité du côté des communautés étudiées. Si les probabilités de rencontres entre les discours scientifiques et le terrain étaient faibles par le passé, ces probabilités se sont grandement accrues ces dernières années. La montée en flèche de la scolarisation de nombreux milieux de tradition orale autrefois marqués par l'illettrisme ou l'analphabétisme, l'accessibilité locale à des plateformes de savoirs interactifs comme internet expliquent aujourd'hui ces rencontres et ces partages de savoir autrefois quasi inimaginables. Cette circulation des savoirs vient à son tour interpeller le champ de l'éthique. Il arrive même parfois de retrouver le discours du chercheur dans la chaîne de transmission orale des savoirs locaux. C'est du moins ce que nous avons réalisé en 2000 alors que nous effectuons une mission de recherche sur la musique d'origine tamoule en Guadeloupe. Ayant en effet œuvré pendant plusieurs années en Martinique à décrypter le langage tambouriné de cérémonies rituelles, notre intention était de voir si ce même langage était utilisé en Guadeloupe, puis de mesurer l'impact du contexte d'implantation sur une pratique musicale. Étonnée de la convergence, pour ne pas dire de la similitude entre les deux communautés insulaires, nous en faisons part à nos interlocuteurs. Leur réponse fut tout aussi surprenante: « *Il n'y a rien d'étonnant, ont-ils répliqué, ... nous avons lu votre livre Tambours de dieux* ». Nous étions en fait, en train d'enregistrer, régurgité par le truchement de la parole de terrain, notre propre discours! Ainsi, notre recherche publiée sur la musique tamoule de la Martinique servait désormais et à notre insu, de courroie de transmission à ce groupe tamoul installé en Guadeloupe. Cet exemple révèle non seulement la circulation des connaissances et la complexité des constructions et transmissions des savoirs locaux, mais également le passage du discours analytique généralement ancré dans la sphère de la *connaissance* scientifique à la sphère de l'*action* au plan local. L'écrit du chercheur devient parfois ainsi un facteur important de la structuration de pratiques locales.

3. L'éthique de diffusion

Comment organiser le retour du terrain, sa diffusion, et en quoi cette étape interpelle-t-elle à son tour le champ de l'éthique? La question de la diffusion est vaste et touche à plusieurs aspects que nous ne pouvons traiter ici, faute d'espace. Nous nous contenterons de placer la question de la diffusion dans le prolongement direct du terrain et surtout dans la foulée des points soulevés antérieurement. Ainsi, qu'advient-il des données recueillies sur le terrain (audio, visuelles, audio-visuelles)? Devons-nous laisser une copie de tous nos documents inédits? Et dans l'affirmative, à qui ou avec quelles instances locales ce don doit-il être effectué? Qu'advient-il alors des données à caractère politique ou confidentiel obtenues par et pour le chercheur?

S'il est une étape qui fait maintenant consensus au plan de l'éthique, c'est le dépôt d'une copie des enregistrements de terrain. Juste retour des choses après les investigations soutenues du chercheur dans le milieu et ses incursions dans le quotidien des locaux. Toutefois, si le principe du dépôt est évident, sa mise en œuvre suppose des choix parfois difficiles et stratégiques vis-à-vis du local. En Martinique par exemple, la question s'est posée à l'issue de notre premier terrain. Allions-nous laisser une copie de nos enregistrements au centre de recherche local de l'Université de Montréal où nous avons travaillé? À la Bibliothèque universitaire récemment créée? Aux Archives départementales où se trouvaient d'autres corpus de recherche? Aux associations culturelles tamoules de la Martinique? Si oui, à laquelle? Où donc déposer les copies d'enregistrements et sur la base de quels critères? Qui était le plus susceptible de les utiliser? Qui saurait également les gérer? Ces questions ne pouvaient se résoudre au seul plan de l'éthique. Nous croyons, encore une fois, qu'une bonne connaissance du milieu et qu'une qualité de relations établies sur le terrain doivent aiguiller le chercheur dans sa décision. Selon nous, parler d'éthique de recherche c'est tout autant parler de pertinence culturelle que de démarche scientifique.

Enfin, nous soulignerons un autre problème qui renvoie à l'évaluation de la qualité sonore des enregistrements de terrain. Certaines compagnies de disques privilégient une qualité acoustique et musicale qui élimine toute forme de parasites contextuels, soit ceux qui font partie intégrante du terrain. Nous n'entrons pas ici dans un argumentaire strictement acoustique du « pour ou contre » les conditions

d'enregistrement en studio versus celles en contexte. La question éthique qui se pose est celle-ci : quelle qualité, pour quelle musique, pour traduire quelle dimension de la performance ? L'impératif de la qualité acoustique associée au studio et son effet parfois aseptisant ne risquent-ils pas de s'exercer au détriment de l'authenticité des réalisations musicales, c'est-à-dire des particularités contextuelles de performance qui peuvent inclure des rires du public, des sifflements ou autres interventions verbales de l'auditoire ? Ces réactions font-elles ou non partie de l'événement musical ? À l'inverse, cette prise en compte du contexte ne risque-t-elle pas d'entacher la qualité sonore et musicale ? En définitive, que privilégier : la qualité de la musique au plan acoustique ou la qualité de l'événement musical qui renvoie à une conception globale de la musique vue alors comme pratique artistique et sociale ? Les deux positions se tiennent. Deux soucis de qualité donc, mais qui répondent à des objectifs différents.

Conclusion

On aura compris qu'à un terrain donné correspondent des modalités spécifiques d'insertion du chercheur, et qu'aucun protocole, ou qu'aucun code de déontologie ne saurait les prévoir en totalité. Cela ne signifie pas pour autant que toute forme de protocole soit superflue. Dans une situation de terrain basée sur la confiance réciproque des acteurs, la signature d'une entente viendra assurément asseoir les conditions de recherche dans un prolongement des attentes et de la recherche, et de celles du milieu. Le protocole visera, par exemple, le respect de la confidentialité, quand cet aspect est exigé, tout comme celui de la finalité première des documents enregistrés : on distinguera la production de documents à des fins commerciales de ceux destinés à des milieux pédagogiques ou de recherches, etc.

Faut-il enfin soumettre toutes les recherches à un code de déontologie standardisé ? Nous espérons avoir montré ici les limites d'une telle approche. Ne sommes-nous pas toutefois confrontés à une dérive ? La lettre aurait-elle eu raison de l'esprit ? La « déontologisation » des pratiques de recherche est-elle désormais inévitable, incontournable, souhaitable ? Si on peut aisément comprendre l'obligation d'un code de déontologie dans les recherches impliquant des êtres humains, il importe d'ajuster ces protocoles actuellement établis selon les normes et besoins des sciences expérimentales, aux disciplines de terrain comme l'an-

thropologie et l'ethnomusicologie. À l'instar de François Boucher³, nous croyons que les protocoles déontologiques éclipsent le jugement pratique du chercheur qui lui, va au-delà de la simple application mécanique de codes et de règles. L'exercice d'un tel jugement sensible aux contextes particuliers ainsi qu'à une pluralité de ressources éthiques (déontologie, conséquences des actions envisagées, perspective de l'autre, intégrité personnelle, etc.) relève directement de la responsabilité du chercheur. Les véritables enjeux éthiques, ainsi que nous avons tenté de le montrer, vont ainsi bien au-delà de la signature de protocoles déontologiques. ◀

RÉFÉRENCES

CLIFFORD, James et George E. MARCUS (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkely, University of California Press.

GOODY, Jack (1979). *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit.

HÉNAFF, Marcel (2008). *Claude Lévi-Strauss, le passeur de sens*, Paris, Perrin.

KUNST, Jaap (1950). *Musicologica : A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*, Amsterdam, Indisch Instituut. Première édition ; deuxième édition, 1955 ; troisième édition, 1959 *Ethnomusicology. A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities*, Lahaye, Martinus Nijhoff.

LÉTOURNEAU, Alain (2006). *Trois écoles québécoises d'éthique appliquée*, Paris, L'Harmattan, collection « Éthique en contextes ».

LÉVI-STRAUSS, Claude (1955). *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon.

MERRIAM, Alan (1964). *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.

OGIEN, Ruwen (2007). *L'éthique aujourd'hui*, Paris, Folio Essais-Gallimard.

VANSINA, Jan M. (1985). *Oral Tradition As History*, Madison, University of Wisconsin Press.

WEINSTOCK, Daniel (2007). *Éthicien*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

³ Son courriel du 21 octobre 2007. NdlR. Voir également l'article de François Boucher publié dans ce numéro, « La politique de la propriété culturelle et le patrimoine des peuples autochtones », p. 125-136.

La question générale des rapports entre éthique et musique ouvre des perspectives assez différentes lorsqu'elle est abordée soit sous l'angle de la culture occidentale contemporaine, soit sous celui des cultures traditionnelles musulmanes et asiatiques, ou simplement non occidentales. Cet article en donne un aperçu à différents niveaux de la sphère éthique: celui du droit, celui des comportements et attitudes, de la morale et des usages, ainsi que leur importance dans le dispositif de transmission et de diffusion de la musique.

La dimension éthique proprement dite ne possède pas, dans les arts de l'Occident moderne, le statut de fondement qui est le sien dans les cultures auxquelles on se réfère ici. En revanche, ses aspects techniques, c'est-à-dire les droits moraux et juridiques, la déontologie et la jurisprudence, sont des préoccupations de plus en plus actuelles en Occident, et au-delà, dans les échanges et les relations économiques que la mondialisation établit entre les sociétés hyperindustrialisées et les autres. Que ces préoccupations soient presque exclusivement celles des pays dominants est un constat un peu abrupt, mais aisé à vérifier. Nous en donnerons quelques illustrations tirées de la vie musicale au Moyen-Orient.

Relativité des concepts d'œuvre, d'auteur et de propriété artistique

PAS DE DROITS D'AUTEURS

Prenons le cas de l'Iran: ce pays en plein essor industriel, avec une population de 60 millions d'habitants, compte 4000 maisons d'édition accréditées, produit des disques compact en masse, et pourtant, en vertu de la jurisprudence islamique, les droits d'auteurs ne sont simplement pas reconnus. On traduit fréquemment des ouvrages ou on reproduit des disques sans même en informer les personnes concernées. En Azerbaïdjan, les disques d'Alim Qasimov publiés par Ocora-Radio-France sont disponibles en *fac simile*, avec logo et code barre, à ceci près qu'il y manque les livrets de l'édition originale. Des cas de ce genre se trouvent un peu partout, mais sous la pression des défenseurs des droits de l'homme et des intérêts économiques, la question des droits d'auteurs est à l'étude, du moins dans le cas de l'Iran. Pour encourager une production

Éthique, droits et devoirs dans les cultures musicales orientales

Jean During
(CNRS, Paris)

originale, les autorités iraniennes demandent maintenant aux éditeurs de ne pas se contenter de diffuser de simples copies de disques étrangers, mais des enregistrements inédits. Bien entendu, les éditeurs locaux proposent souvent des royautés sur les ventes de disques ou de livres. La Radio et la Télévision, en revanche, diffusent ce qui leur plaît sans royautés, ce que lui reprochent plusieurs musiciens largement diffusés, comme Shajariân et Mohammad Musavi.

DROIT MORAL VERSUS DROIT D'AUTEUR

D'un autre côté, s'agissant de droit moral, de reconnaissance de propriété artistique, l'approche traditionnelle est souvent différente de celle qui a cours en Occident: pour le grand public, une chanson classique est associée à celui ou celle qui l'a popularisée. Par exemple, on mentionne rarement la chanson « *Morgh-e sabar* » comme l'œuvre de M. Neydâvud (vers 1940) sur des paroles de X, comme on dirait « l'*Ave Maria* de Schubert ». Au lieu de cela, on y associe le nom du fameux chanteur Shajariân qui l'a popularisée, tandis qu'en Azerbaïdjan le public est convaincu qu'il s'agit d'une chanson locale anonyme. Cela montre à quel point l'interprétation est importante, et au-delà, la *composition éphémère*. Par ce terme, il faut comprendre une création, un arrangement en temps réel (disons une improvisation) ou en temps différé, destinée à un moment, à une occasion qui n'est pas pensée pour être fixée et pérennisée, sauf incidemment lorsqu'un enregistrement est fait et conservé aux archives de la Radio. Des maîtres comme Ahmad Ebâdi (1904-1993), ou Jalil Shahnâz (n.1921)

auraient été bien en peine de recenser leurs créations, puisqu'ils n'avaient pas composé des pièces qu'ils auraient pu enseigner à un élève ou dicter à un copiste en la jouant fragment par fragment. Ils ont certes pensé et prémédité leurs performances, mais ne les ont pas confiées aux strates profondes de leur mémoire. Ali Akbar, le fameux maître indien, rapporte qu'il improvisa un jour un nouvel *alap* à All Indian Radio, mais que ce n'est que des dizaines d'années plus tard qu'il décrypta la formule secrète du *raga* qui avait surgi de ses doigts. Un autre exemple frappant est celui des fanfares Tsiganes de Roumanie dont les mélodies n'ont pas de nom, chacun y puisant à sa guise la matière à de nouveaux arrangements qui sont ouverts à leur tour aux emprunts, paraphrases, pots-pourris et autres variantes¹.

Ces exemples suffiront à relativiser ou recadrer la question du droit moral ou juridique de ceux qu'on appelle conventionnellement des auteurs. On ne peut pas non plus trancher la question de la propriété artistique comme on remplit les fiches de droits d'auteurs à l'issue d'un concert: en apposant la mention « traditionnel » devant le titre d'une pièce. Dans de nombreux cas, un interprète « traditionnel » réclame une part de la propriété d'une pièce, ce qui peut se justifier de plusieurs façons: du fait qu'il en soit le dernier dépositaire, ou qu'elle lui fut confiée dans le passé à lui seul et à titre personnel, ou encore parce qu'il l'a travaillée à sa façon et popularisée au point qu'on y associe son nom. C'est par exemple le cas de la chanson fameuse ouzbek « *Ushshâqi Sâder Khân* », dont on ne peut dire si Sâder Khân est l'auteur, l'arrangeur ou le transmetteur unique en son temps, d'autant que selon les maîtres ouzbeks, comme un enfant naît de ses parents, chaque chanson naît d'autres chansons (et non pas tant de l'imagination d'un compositeur). Si le champ d'application du droit d'auteur est des plus limité dans ce genre de contexte culturel, la notion de propriété artistique a bien cours et s'applique sur le plan moral. Les retombées juridiques et économiques sont rares, mais l'aspect éthique du concept de « droit » en tant que dispositif de valeurs, occupe dans les cultures musicales évoquées une place éminente à plusieurs niveaux: celui du *discours* (un discours disons « de tradition »), celui du *système*, du mécanisme de transmission, et enfin au plan de la *réalité* qui, il faut le reconnaître, n'est souvent pas à la hauteur du discours.

Nous passerons de la notion de droit entendue comme inséparable de celle de

devoir, à celle d'éthique, pour examiner successivement ces trois niveaux. Dans les cultures traditionnelles d'Asie, la musique est d'emblée définie comme bonne, antérieurement à toute considération esthétique, comme si le Beau dérivait naturellement du Bon.

L'Antique projet moral de la Musique

LA FACE RADIEUSE DES BONS SENTIMENTS

De toutes les cultures de l'Asie et du Maghreb, c'est celle de la Chine qui a défini avec le plus de netteté le cadre éthique où le Pouvoir entendait situer la Musique (concept qui englobe les représentations rituelles avec chorégraphie, accessoires, poésie, compositions, choristes et orchestre). Un bon gouvernement est celui où les vertus sont préservées, de sorte que la société soit en paix. La musique est un des moyens d'y parvenir. Le traité *Yueji* « Notes sur la musique » expose en détail cette philosophie²: « Les anciens souverains ont institué la Musique parce qu'elle était un moyen de gouverner. Quand elle était bonne, les conduites des humains étaient vertueuses » (Trébinjac 2008, 32); « [...] Ils ont accordé les caractères par la Musique » (24). Une telle musique, capable d'orienter les affects de manière équilibrée et vertueuse, ne peut être que l'œuvre de personnalités remarquables.

La bonne musique est celle des anciens sages vertueux et de bons souverains qui l'ont créée car ils sont des « saints »; qui se la transmettent de génération en génération puisqu'ils sont « clairvoyants ». La musique est alors conforme au sentiment populaire et ses effets sont l'éclosion de bons sentiments tels que la joie, le bonheur, la gaîté et l'amour.³ (16)

Si la bonne musique produit des effets positifs, elle est réciproquement le signe que la société se porte bien, grâce à un gouvernement pacifique et équitable. À l'inverse, en période de crise, les chants du peuple ainsi que la Musique et les rites trahissent le dérèglement.

Les sons naissent dans le cœur de l'homme [...] Aussi les sons des époques calmes sont paisibles; ils traduisent la joie d'avoir une politique éclairée; les sons des époques de trouble manifestent le mécontentement: ils traduisent la colère face à un gouvernement inique. (25)

Face à la bonne musique conçue par les saints et les sages, apparaît une « mauvaise musique » dont les détails esthétiques sont

¹ Ce que montre bien Victor Alexandre Stoichita dans son *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie* (2008).

² Compilé vers 200 av. J.-C., soit 300 ans environ après Confucius, le traité a été traduit et commenté par Sabine Trébinjac dans son ouvrage *Le pouvoir en chantant*, tome II. *Une affaire d'État... impériale* (2008).

³ Selon les *Ikhwân al-safâ*, c'est « grâce à la pureté de la substance de son âme et à la sagacité de son cœur » (Shiloah, 157) et « parce qu'il s'était dégagé de la souillure des appétits corporels » (175), que Pythagore parvint à entendre les sonorités des astres et l'harmonie des sphères et en tira les principes de la musique terrestre. »

les indices de la chute des valeurs morales. Les lignes qui suivent sont peut-être le plus ancien témoignage de l'interdépendance entre la forme musicale, les valeurs, les affects et le goût. Même si les enjeux politiques sont encore présents à l'arrière-plan, ce qui frappe c'est le jugement esthétique qui tombe sans appel à l'évocation de cette sémiologie musicale de l'immoralité, qui tient essentiellement aux *détails de l'interprétation*.

Dans les périodes de trouble, les rites sont pervertis et la Musique est licencieuse, les notes sont tristes et manquent de majesté, celles qui sont joyeuses manquent de calme, on transgresse le rythme avec négligence et légèreté, on oublie le fondamental avec complaisance et indécence; les notes lentes entretiennent la dépravation, les notes rapides excitent les mauvais désirs, elles se manifestent par des mœurs désordonnées et anéantissent concorde et vertu; c'est pourquoi les hommes de bien méprisent cette Musique. (34)

Plus de mille ans après la rédaction de ce traité, les experts de la musique arabe, dans un contexte libre de toute préoccupation politique ou démagogique, défendent à leur tour les valeurs morales représentées – sinon incarnées – par l'authenticité du mode de vie des Bédouins aux mœurs simples et saines exaltées par des vers sur la nature, l'amitié, le courage, la fidélité (Alî al-Kâtib 1972). Ils opposent ce monde idéal et en voie de disparition à celui de la ville avec ses chansons de « variété » propagées par des travestis et faites pour durer une saison (49). Leur musique est sensuelle, associée aux beuveries, et ne vise que le plaisir de l'ouïe (44), qui se traduit par une vulgaire excitation (*tabrik*) (213).

LA FACE OBSCURE DU PLAISIR

Ces deux catégories reflètent la distinction établie par Fârâbî (Xe siècle) entre les mélodies qui plaisent aux sens mais sont peu profitables, et celles qui agissent sur l'âme (Fârâbî 1930, 94). Avec le temps, les hommes ont utilisé les effets revigorants de la musique pour le divertissement, faisant du moyen le but. Ils se sont détournés de la quête du Bien suprême et y ont substitué la recherche du plaisir, de sorte que la musique dégénéra.

Ce jugement rejoint celui de Confucius, à cette nuance près que le pouvoir politique n'avait pas les moyens, comme en Chine, de contrôler ou réguler la musique. Cette tâche fut laissée aux religieux, mais la diversité des écoles théologiques, la complexité des problèmes, la profusion de cas particuliers et la

marge de manœuvre laissée aux clercs et aux juristes empêcha toujours des prises de positions nettes et claires concernant les pratiques musicales.

Dans l'ancien temps, l'échelle des valeurs artistiques commence en général au niveau pré-esthétique où il n'est pas tant question du Beau que du Bon. C'est en particulier le cas de la musique, que les penseurs Grecs aussi bien qu'Orientaux, chrétiens ou musulmans définissent comme reflet de l'harmonie cosmique, comme *musica mundana*, voix des anges, etc., et qui, un peu partout, a vocation d'être la langue des esprits permettant la connexion avec les plans supérieurs. Or, si la musique peut être considérée comme angélique, bonne et louable, un renversement de perspective peut aussi la diaboliser. Au nom d'un dogme religieux ou d'une morale (aussi bien zoroastrienne, que juive ou musulmane) la pratique de la musique en tant qu'art peut être régulée ou même proscrite.

En fait, c'est plutôt en fonction de son usage, de son contexte et de la moralité de ceux qui la produisent que la musique est objet de suspicion⁴. Et au-delà de l'usage, c'est l'usager qui est visé, en particulier la pratique d'un instrument. Dans certaines écoles juridiques islamiques, le témoignage d'un musicien, à l'instar de celui d'un débauché, ne peut être pris en compte. La polémique entre les défenseurs et les détracteurs de la musique est bien connue, tout comme les déviations par rapport aux normes qui sont à l'origine des positions sévères des docteurs de la Loi. Rappelons cependant que la production de *fatwas*, de contre-*fatwas* et d'amendements dans ce domaine ne relève pas de l'arbitraire des censeurs, mais d'une casuistique retorse, très solidement argumentée et étayée, dont l'examen doit se faire à la lumière des données culturelles, philologiques et ethnologiques⁵. Il convient aussi de relativiser l'impact de ce type de débat qui ne prend forme que deux siècles après l'hégire. Il est vrai qu'avec l'islamisation, la Beauté devient un piège, mais pour les anciens Perses, ce qui est beau ne saurait être mauvais, le Beau étant l'image sensible du Vrai.

DES VERTUS DE LA MUSIQUE AU PERFECTIONNEMENT DES MŒURS

Quoiqu'il en soit, les auteurs soufis et mystiques, qui étaient en majorité persans, ont très tôt esquivé les attaques des théologiens. Après les avoir critiqués sur leur terrain, celui des hadiths (IXe-Xe siècles), ils ont usé d'arguments raisonnables (XIe-XIIe siècles), puis

⁴ Lorsque les mollâs iraniens exhumèrent le dossier de la musique après la révolution, en dehors des paroles des chants, seul le tempo était pris en considération : un 6/8 rapide pouvait être réprouvé comme excitant et incitant à des mouvements de danse lascifs. Quelques années après, ce critère tomba, mais il reste tout de même que le chant d'une femme (en solo, mais pas en duo ou en chœur) est toujours jugé excitant pour les hommes.

⁵ Ce qui a été fait de façon remarquable par Philippe Vigreux dans sa thèse « La darbuka, histoire, organologie, ethnologie d'un instrument de percussion », Paris X, 1997.

ils ont renoncé à polémiquer, intégrant au contraire l'imagerie de l'illicite : musique, vin, beauté humaine, idolâtrie - où l'on retrouve les Mages.

De leur côté, les musiciens de haut niveau n'étaient pas concernés par les vues moralisatrices des philosophes (musique profitable et non profitable) et des religieux (licite-illicite). Ils s'appuyaient sur le discours scientifique (la physique des sons et des intervalles), et sur la théorie de l'effet ou des éthos (*tatbir*) pour légitimer leur art en l'élevant au rang de science. En dehors de sa composante mathématique, la musique est présentée comme une médecine de l'âme. Elle peut distiller plusieurs sortes d'effets touchant le corps en passant par l'âme, effets rangés en paires antinomiques : mouvement vs apaisement, joie et enthousiasme vs tristesse. Parmi les effets dérivés, sont mentionnés l'apaisement de la douleur, le sommeil, ainsi que le courage et la crainte (dans les musiques de guerre). En tant que manipulateur des affects, le musicien devait s'efforcer de plaire à ses auditeurs en jouant les mélodies (parfois les instruments et les rythmes) correspondant à la nature, la culture et la disposition morale de chacun. Les idées développées par Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* (1781) étaient une évidence exprimée en Orient plusieurs siècles avant lui ; il en va de même de la vertu fondamentale de la musique que Bernard de Lacépède (son contemporain) identifie comme étant la compassion dans *La poétique de la musique* (1785). Cela aussi était bien connu : les bergers d'Asie centrale utilisent encore des chants spécifiques pour apitoyer les brebis et leur faire accepter un nourrisson étranger ou encore pour convaincre la chamelle de laisser revenir le petit qu'elle a forcé à s'émanciper. Des fables indiennes racontent comment des enclumes ou des rochers s'amollissent sous l'émotion suscitée par le chant. Plus subtil, Confucius préconise d'établir l'équilibre : « La musique, dit-il, doit accorder les caractères des hommes [...] La musique unit, les rites distinguent. Unis, les hommes se chérissent, séparés ils se respectent » (Trébinjac 2008, 27).

« Entre deux chefs de tribu survint une forte animosité. Un médecin, pour trouver un remède, conçut un instrument et réunit les deux ennemis face à face dans une assemblée, leur donnant du vin pour que l'effet de leur colère se manifeste. Puis le médecin se mit à jouer de son instrument. En entendant la musique, tous deux se mirent à pleurer, et s'embrassèrent en faisant la paix. » (*Tebb-e Dârâ Shokub*⁶, v.1650, 331)

DE LA TEMPÉRANCE À L'ÉQUILIBRAGE DES TEMPÉRUMENTS

Au XI^e siècle, le *Qâbus nâme* (« miroir du prince ») déclare dans ses conseils aux musiciens : « Le plus grand art pour un interprète (*kbonyagar*) est de s'adapter au tempérament des auditeurs ».

Vois si quelqu'un dans l'assemblée est sanguin, joue-lui du *dotâr* (*do rud*) ; s'il est de teint jaune (bilieux), joue dans l'aigu, s'il est maigre et noir (bile noire), joue du *setâr*, - s'il est blanc de peau, gros et humide, joue davantage dans le grave car les cordes ont été conçues selon les quatre tempéraments et les savants de la science musicale ont construit cet art selon les quatre tempéraments des humains. (*Qâbus nâme*, 196)

Il doit choisir le mode (*parde*), le registre, parfois le timbre et le poème en fonction des auditeurs présents : il y en a pour les personnes âgées, pour les jeunes, ainsi que pour les femmes et les enfants. Vers 1400, le *Kanz al-tubaf*, amplifiant le principe des tempéraments et de l'éthos des modes (*tatbir*), préconise de jouer Navâ et Busalik dans les assemblées de Turcs, Oshshâq dans les assemblées des Noirs (*zangi*) et d'Éthiopiens, Buzruk, Zirafkand et Zangule dans les assemblées de Tadjiks et de gens de l'Irak, et enfin [détail piquant...] Hejâz et 'Erâq pour les gens ordinaires, et Esfahân dans les assemblées où se trouvent des amoureux (*Kanz al-tubaf* 1992, 124).

Ces idées, qui sont à la base de nombreux écrits de musicothérapie⁷, feront leur chemin durant cinq ou six siècles avant d'être absorbées par un mouvement d'autonomisation de l'art qui suit en fait, à sa manière, celui qui a touché l'Occident. Elles contribuaient à fonder la pratique musicale comme science profitable, ce qui contribuait à protéger les artistes du mépris des biens pensants⁸. Un autre argument en leur faveur est avancé dans un traité du XVIII^e siècle : « Cette science [musicale] ne peut s'acquérir par des moyens matériels, mais passe de la potentialité à la réalisation au moyen des dévoilements spirituels (*mokâshefe*) et de l'ascèse » (Safioddin 1346/1967, 87). La difficulté de cette science, selon certains, était sa nature essentiellement mentale, résistant à l'écriture et à la représentation. D'autres arguments comme la préséance de l'audition sur les autres sens contribuaient à valoriser l'art musical.

« L'audition est spirituelle (*rubâni*) tandis que la vue est corporelle (*jesmâni*) » ; aucun prophète n'a été sourd, alors que certains étaient aveugles. Si l'on veut connaître Dieu, c'est avec l'oreille, pas avec l'œil,

⁶ Il s'agit de l'œuvre de Nur al-Din Muhammad Shirâzi dédiée au prince moghol Dârâ Shokuh, vers 1650. Le manuscrit inédit comprend un long chapitre sur la musique et ses applications (ou propriétés) thérapeutiques. Manuscrit persan 6226, Bibliothèque du Majles, Tehéran.

⁷ Ces traités ont fleuri notamment entre le XI^e et le milieu du XVII^e siècle, mais il est douteux que la musicothérapie pratique ait atteint les ambitions de ses théoriciens, se limitant à une thérapie de confort (voir During, à paraître).

⁸ Chardin l'atteste vers 1670 : « Le chant, comme la danse, passent pour déshonnêtes en Perse : l'un et l'autre sont des arts qu'on ne fait point apprendre à ses enfants, mais qui sont relégués parmi les femmes prostituées et les baladins ; de manière que c'est une indécence, parmi eux, que de chanter, et que l'on se rendroit méprisable, en le faisant. Cependant le peuple a une telle pente au chant, qu'en plusieurs professions, ils chantent tout le jour » (*Voyages du Chevalier Chardin en Perse* 1811, T. IV Chap. VII, 304).

donc l'audition est supérieure à la vision.
(*Tebb-e Dârâ Shokub*, v. 1650, 310)

Tous ces bons arguments n'empêchaient pas les musiciens orientaux d'être durant des siècles considérés comme des prestataires de service tenus d'observer une éthique professionnelle. Ce n'est qu'à l'époque moderne qu'ils deviennent des « artistes » libres (*bonar-mand, san'atkâr*). Mais malgré les fluctuations de leur statut et les modulations perceptibles dans le discours sur la musique, la composante éthique réapparaît sous un nouvel éclairage à l'ère moderne, avec la prise de conscience de l'historicité de la tradition.

L'Éthique, comme discours de la tradition et rouage de transmission

La musique est un art de la performance mettant en présence des personnes actives, passives ou participantes : l'artiste et son public, et en amont, le maître et ses disciples. La tradition régit cette relation en termes éthiques : le rapport à l'autorité, le rapport à l'argent, les comportements scéniques, la bienséance, etc. Elle valorise l'ancien (et les Anciens par rapport aux Jeunes) et incite à la préservation de l'objet et de son usage approprié. Lorsqu'il s'agit d'héritage reposant sur de hautes qualifications individuelles, une autre question se pose : le dépôt appartient-il vraiment à celui qui l'a reçu (ou l'a pris) ? Si les droits d'auteurs ne se posent guère en termes matériels, en revanche, les artistes sont souvent jaloux de certaines pièces de leur répertoire. Ils ne les laissent pas enregistrer, ne les enseignent pas, en gardent l'exclusivité, et si quelqu'un parvient à les leur arracher, ils fulminent et clament que cet air était le leur⁹. Lorsque cette attitude est systématique, elle est l'objet d'une réprobation d'ordre éthique car elle menace le fonctionnement même de la transmission traditionnelle.

Le thème du « répertoire dérobé » apparaît plusieurs fois dans l'histoire récente de la musique persane.

Tâher-zâde, jeune chanteur très doué, fut pris en charge par Hesâm os-Saltâne qui assura sa formation musicale. Il lui fit rencontrer Seyyed Rahim Esfahâni, un des plus grands maîtres de l'époque, mais lorsque celui-ci l'entendit chanter, il fut jaloux de son talent et ne voulut pas le prendre comme élève. Hesâm os-Saltâne organisa alors des réunions où le Seyyed chantait, tandis que le jeune homme écoutait par la porte (Caron et Safvate 1966, 217).

PRÉSERVER, PROTÉGER, DISSIMULER,
RENONCER

Le musicien est-il le passeur ou le possesseur de son art ? Peut-il en disposer à sa guise, ou en est-il le dépositaire, avec les obligations de fidélité que cela implique ? Il est des traditions où la gratification d'un savoir implique en retour le devoir de le transmettre. Il est clair cependant que, d'une génération à l'autre, de nombreuses pièces, et ce qui est plus grave, les secrets de l'interprétation, ont été perdus simplement parce que leurs détenteurs se sont abstenus de les transmettre. Des cas précis ont été recensés¹⁰. Dans le passé, des percussionnistes indiens de l'école de Lucknow ont interrompu leur chaîne de transmission familiale, jugeant que leurs héritiers n'étaient pas dignes de leur savoir.

Peut-être s'agit-il d'une forme d'avarice, ou encore de l'orgueil de demeurer l'unique détenteur d'un savoir ? Le maître d'Alauddin Khan (qui assura la formation de Ravi Shankar) lui fit jurer de ne jamais jouer de la *vina*, afin qu'il en restât pour toujours le meilleur interprète. La morale de cette anecdote réside dans le fait qu'Alauddin Khan tint sa promesse. Quoi qu'il en soit, le processus de passation doit prendre en compte le mérite et l'aptitude de l'élève : ne pas transmettre sa science à celui qui ne l'apprécierait pas à sa juste valeur ou qui en ferait mauvais usage. Le mauvais usage serait notamment de défigurer une pièce, de la tronquer ou pire, d'édulcorer, de simplifier son interprétation ; dans le cas de mélodies sacrées, ce pourrait être aussi la profanation. Plus encore, l'artiste exigeant est en droit de choisir son public, de refuser de jouer ou de chanter pour ceux qui ne sont pas en mesure de comprendre. On pense à la belle anecdote du lettré joueur de cithare (*gu chin*) qui finit par trouver un auditeur, un simple bûcheron, capable de saisir le message secret de ses mélodies. Le jour où on lui annonça son décès, il brisa son instrument et abandonna définitivement la pratique de la musique, désormais privée du seul auditeur digne qu'il eût connu.

Ainsi s'exprime Hâtam Askari Farahâni, chanteur persan contemporain :

« Jusqu'à ces dernières années, je ne donnais à personne les enregistrements de mon répertoire. Jusqu'au jour où j'ai enregistré quelque chose pour vous, je n'avais jamais laissé circuler des enregistrements de moi [...] Tout artiste veut faire partager son art, mais [...] je redoute de faire quoi que ce soit qui me fasse un jour trembler au fond de mon cercueil [...] Mais si je trouve une personne droite et pure (*pâk*), c'est

⁹ Il se trouve à notre époque des ethnies entières qui ont adopté ce genre de position, comme pour protéger leur identité vis-à-vis des Autres.

¹⁰ C'est ce que déplore Hasan Tabar, dans son opuscule *Les transformations de la musique Iranienne au début du xx^e siècle (1898 - 1940)* (2006). J'en ai donné deux exemples dans « La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari » (1997, 335- 373).

bien volontiers que je lui enseignerai tout. J'ignore si cette attitude (*ravesb*) est bonne ou mauvaise, mais elle est propre à notre pays, à notre tradition. Il y a des gens qui croient que je suis avare ou jaloux, mais... je crains qu'ils ne tombent dans l'hypocrisie (*riâ*), l'orgueil, la flatterie (*kbod namâ'i*) et l'ostentation¹¹. [...]En fait, j'ai beaucoup d'élèves, mais parmi eux, il n'y en a qu'un, un jeune homme, qui arrivera peut-être à quelque chose, si toutefois il ne se laisse pas détruire et corrompre par ce bas monde¹² » (Asgari 1992, 9).

Les nouvelles donnes

Sur ce plan, les attitudes sont divergentes et même dans le respect de l'éthique, certains dépositaires de tradition donnent beaucoup tandis que d'autres cachent, ou même se cachent. Quelque chose se joue ici entre le secret initiatique et l'abnégation. À notre époque, l'apparition des médias bouleverse les règles du jeu. Ainsi le souci de la préservation passe par celui de la propagation. D'autres problèmes se posent alors : la conservation d'un répertoire (par l'enregistrement ou même la notation) suffit-il à sa transmission ? Quelle place occupe-t-il, ou quelle place lui réserver ? La diffusion générale d'un répertoire ou d'une œuvre n'est-elle pas sans effets pervers tels que la banalisation, l'usure, la désacralisation, la réification, la « perte de l'aura » selon l'expression de Walter Benjamin (1939/2008).

Il est clair que la mondialisation et la diffusion médiatique soulèvent des questions relevant autant de l'éthique personnelle et des devoirs, que du droit et des droits.

L'AUTHENTICITÉ DE L'OBJET ET DU SUJET

Une définition de la tradition se trouve dans l'étymologie du terme même : *tradere*, c'est transmettre. Une autre définition gravite autour de la notion d'*authenticité*. Or dans les rouages de ce système de transmission, l'éthique apparaît comme garante de l'authenticité, quelle que soit la façon dont on approche la notion. S'agissant de l'authenticité de l'objet, la transmission orale opère une *sélection* sur la durée, de sorte que si des mélodies ou un style d'interprétation ont pu traverser le temps, c'est probablement qu'ils possédaient quelque qualité et valeur intrinsèque. On sera enclin à les juger *bonnes* ou essentielles.

Le passage progressif de la Bonne musique à la Belle musique, correspondant jusqu'à un certain point au glissement de la morale vers l'esthétique, traverse le vaste champ des affects,

des dispositions morales et de la sensibilité, où éthos et esthétique riment avec éthique. De nombreuses activités musicales visent une disposition affective ou mentale spécifique qui lui confère son éthos ou son esprit. En Iran, le *bâl* (transport, état de grâce), en Transoxiane, la douleur (*dard*), chez les Arabes, le *tarab* (enthousiasme) pour les soufis, l'inspiration ou l'intention (*ilhâm, niyyat*). L'éthos et l'éthique se rejoignent alors au service d'une esthétique.

Le vécu comme fondement de l'éthos et garantie de l'éthos

Pour satisfaire les attentes propres à sa culture musicale, le musicien, notamment barde ou chanteur, ne peut se contenter d'imiter (l'imitation étant paradoxalement l'opposée de la traditionnalité, il doit intérioriser les sentiments). On attend de lui, non pas forcément qu'il souffre au présent, mais qu'il ait souffert dans sa vie, afin qu'il puisse en connaissance de cause exprimer la peine. Il doit avoir aimé pour exprimer l'amour (*'eshq*), il doit avoir connu l'extase (*bâl*) pour l'induire chez l'auditeur, ou encore, il doit être en permanence plus ou moins dans une disposition spirituelle ou affective (*bâl, shawq*) positive afin de servir la musique comme il convient. Cet aspect est fondamental dans certains genres. Le cas du flamenco gitan est bien connu, au point que des peuples entiers construisent leur identité sur leurs souffrances passées sans cesse ravivées dans le chant.

Chez les Tadjiks, on se réfère plutôt à une histoire individuelle. Chanter un *falak* exige que l'on ait vécu soi-même la douleur exprimée par le genre, consécutive à la séparation, les coups du destin, la mort. Le chanteur (ou la chanteuse) peut même y faire allusion clairement en modifiant quelques mots en fonction de son cas personnel. Sans référence à son propre vécu, son *falak* n'est pas crédible, et reste au niveau d'une chanson. En même temps, la souffrance est sublimée, et face à la puissance du destin, il ne reste qu'à rendre grâce à Dieu, en Lui criant sa douleur dans des formes sublimes.

En Europe, cette attente caractérise les précurseurs du romantisme : pour Lacépède, la musique se fonde sur la compassion, disposition à la fois communicative et morale. Le barde *âshiq* (litt. « amoureux ») transcende lui aussi une passion amoureuse initiale en amour du prochain. Par ailleurs, son répertoire compte beaucoup de poèmes moraux (*akblâqi*)¹³. Un autre nom donné au barde d'Asie centrale est celui de *bakhsbi*, qu'une

¹¹ Ces caractères bas peuvent surprendre si l'on se réfère à d'autres cultures musicales, mais dans le monde musulman, il s'agit de défauts souvent relevés chez les musiciens (notamment les chanteurs) par les moralistes et les religieux, et même appuyés par des hadiths (d'une authenticité discutable). Il y a deux clefs qui permettent de comprendre ces condamnations : l'une, d'ordre moral, est en rapport avec l'extraordinaire fascination qu'exerce le chant sur le public, ce qui peut conduire à l'ivresse du pouvoir ; l'autre est plus subtilement esthétique, car il ne fait pas de doute que l'affectation, l'ostentation, le désir de séduire (« l'hypocrisie ») et la vanité interfèrent dans l'interprétation et l'altèrent.

¹² Selon 'Asgari, dans le passé, la phase d'observation durait très longtemps et le maître se renseignait discrètement sur le comportement et le caractère de l'élève afin de s'assurer de sa solidité morale ('Asgari 1992, 9). Signalons aussi au passage que l'élève en question ne put assumer les espoirs dont il fut l'objet.

¹³ En dehors des chants épiques, les Turkmènes pratiquent presque uniquement le genre « didactique » ou « moral », au contraire de leurs voisins du Khorasân qui ne chantent que l'amour.

étymologie imaginaire traduit comme « don », « donneur » (bakchich), en référence à la générosité et à l'esprit chevaleresque, une notion qui recoupe celle de « champion » citée plus loin.

L'ÉTHIQUE AU SERVICE DE LA TRADITION ET DE LA TRANSMISSION

Explorer ce champ conduit à identifier des dispositions affectives et des dispositifs cognitifs, avec toutes les nuances qui les distinguent : le chanteur épique, le joueur de luth, le maître classique, *a fortiori* d'une culture à l'autre, ne sont pas les mêmes personnages, les mêmes *characters* dirait-on en anglais.

À un niveau plus général, il faudrait s'interroger sur la pertinence du discours traditionnel : s'agit-il pour l'artiste d'avoir vraiment expérimenté personnellement tous les affects en jeu, ou simplement d'avoir saisi des formes musicales, d'avoir assimilé un style avec toutes ses finesses ? Le débat ouvert par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* (1777/1830) n'est pas clos. D'autant qu'en fin de compte, à force de reproduire les signes des passions et des affects, le musicien ne finit-il pas par les vivre, par s'identifier à leur représentation ? C'est ce que suggère cet aphorisme courant en Iran, qui fait écho au discours confucéen : « Ce n'est pas l'homme qui fait la musique, c'est la musique qui fait l'homme ».

Ce qui se transmet – surtout oralement – au fil des siècles doit bien présenter, par rapport aux productions ordinaires, quelque valeur supérieure. Au minimum, ces objets seront investis de la plus-value de l'ancienneté et de la rareté. Du côté du sujet, la fidélité aux formes de la tradition et le zèle à les conserver et les transmettre impliquent l'adhésion à ses valeurs, et donc un minimum d'*effacement personnel*. On touche ici, une fois encore, le champ de l'éthique. La fidélité à l'éthos de la tradition passe par la conformité à des normes et des valeurs culturelles, par une éthique personnelle qui culmine dans de véritables exigences morales. C'est pourquoi, selon Confucius, les mélodies anciennes ne peuvent avoir été créées que par les saints et transmises par les sages. Un traité boukharien du XVI^e siècle fait écho à cette affirmation en citant ce logion : « Certains sages ont dit que dans toute note parmi les notes de la musique il y a un secret parmi les secrets que seuls connaissent les saints exceptionnels » (Bukhâra'i 2003, 44). De nos jours, un maître persan rappelle, dans un ouvrage en français, que le musicien authentique « ne vise pas à être entendu, regar-

dé, admiré, rétribué ; [...] il ignore l'ambition, l'avidité, l'ostentation, l'opinion du monde, la rivalité, le mensonge. Le véritable *bâl* [inspiration, état de grâce] est à ce prix » (Caron et Savvate 1966, 233).

STYLE, ÉTHIQUE PERSONNELLE ET CARACTÈRE DES MUSICIENS TRADITIONNELS

Ces propos sont-ils toujours pertinents à l'heure actuelle ? Cela dépend des cultures. D'après mes observations, le souci moral et éthique est encore très fort en Asie centrale, tandis que l'objet musical n'a pas subi de profondes transformations au cours du dernier siècle, et ce malgré l'idéologie soviétique. Une des raisons tient probablement au fait qu'en Ouzbékistan, au Tadjikistan et au Turkestan chinois, la musique et le chant sont au centre des grands rites sociaux que sont les fêtes (*toy*) de noce, circoncision, jubilee et autres. Les artistes sont très peu médiatisés (peu de télévision, peu de vidéocassettes ou disques compact) mais sont en contact direct et étroit avec le public dans la sphère privée, de sorte que leur comportement et leur éthique personnelle sont l'objet d'une constante observation. Il est essentiel pour eux de se montrer simples, presque modestes, généreux et apparemment désintéressés, comme le préconisait le maître cité plus haut, qualités auxquelles doivent s'ajouter l'éloquence, l'humour, le respect des Anciens, etc. En ce qui concerne les bardes, le contenu moral de beaucoup de chants (notamment chez les Turkmènes) aurait du mal à passer si eux-mêmes n'incarnaient pas dans une certaine mesure les valeurs qu'ils exaltent. On n'imagine pas un barde timide, menteur ou âpre au gain. S'il chante les épiques, il doit lui-même refléter les caractères du héros (dont l'un des plus fameux, Koroghly était lui-même barde). Les bardes baloutches sont appelés par analogie : champions (*pablavân*), car un de leurs charismes est la capacité de chanter une épopée toute la nuit durant, un autre étant la séduction qu'ils exercent sur les femmes. Enfin, tels des lutteurs, ils défendent leur clan ou leur tribu dans des affrontements symboliques qui les opposent à leurs concurrents.

Les anecdotes à ce sujet ne manquent pas, tout comme celles concernant les maîtres classiques¹⁴. À leur propos, je n'en citerai qu'une, pour illustrer l'éthique des maîtres persans qui, contrairement à leurs confrères d'Asie centrale, fuyaient le grand public et ne supportaient pas les contraintes susceptibles de peser sur leur art et d'entraver leur liberté :

¹⁴ On en trouvera plusieurs dans mon article « Valeurs et projet moral dans les traditions musicales orientales » (2008, 79-97).

Sheykh Mahmud Khazâne se vit invité à chanter à la cour. Il s'y rendit, mais ne voulut pas chanter. « Un autre chanteur également présent, interpréta ce refus comme un manque de courage et de talent, et chanta lui-même. Lorsqu'il se tut, piqué au vif par ce manque de courtoisie, Khazâne fit alors une éblouissante démonstration de ses dons. Le roi qui, dissimulé dans une pièce contiguë, avait écouté en secret, fut émerveillé et fit apporter une assiette pleine de pièces d'or. » Le musicien n'en prit qu'une pour l'honneur. Plus tard « le roi lui ordonna de chanter la prière dans une mosquée durant le mois de Ramadan. Khazâne, mécontent de cet ordre, se fit extraire toutes les dents pour avoir le prétexte de ne plus chanter en public » (Caron et Safvate 1966, 216).

L'ÉTHIQUE COMME RELATION À L'AUTRE : LA TRANSMISSION DE MAÎTRE ET ÉLÈVE

Depuis l'indépendance des républiques ex-soviétiques d'Asie centrale, on constate l'émergence de certaines valeurs qui avaient été négligées durant la période qu'on peut appeler celle de la colonisation culturelle. La dimension spirituelle de la musique est retrouvée, ou repensée, en s'appuyant sur les vestiges du soufisme ou du zoroastrisme dans la culture d'Asie centrale. Plusieurs thèses sur ce sujet ont été soutenues au Tadjikistan et en Ouzbékistan, juste après l'indépendance. La musique savante se trouve ainsi valorisée comme discipline initiatique, ce qui implique la restauration de l'ancien processus de transmission de maître à disciple. On veut oublier que les conservatoires et les écoles de musique soviétiques n'étaient pas que des ateliers de production culturelle, mais aussi des lieux où se nouaient des relations personnelles entre les Anciens et leurs élèves. Quoi qu'il en soit, la formule persane « maître-disciple » (*ostâd shâgerd*) est devenue dans toute l'Asie centrale le slogan de la préservation et de la transmission du patrimoine musical. On consacre des colloques à ce thème, et même au Kirghizstan, le centre privé le plus actif dans le domaine musical (soutenu par une ONG) a été baptisé de la même formule : *ustat-shagirt*.

Tous ces changements de perspective vont dans le sens d'un renforcement de la dimension éthique des musiques traditionnelles, qui s'accompagne souvent d'un retour du religieux impliquant des changements dans les conduites personnelles des artistes, comme le renoncement à l'alcool ou l'observance du ramadan. La relation maître-disciple repose sur une qualité de relation humaine et une éthique du droit et du devoir, de la générosité d'une

part et de la reconnaissance et du dévouement de l'autre, de la sincérité, de la fidélité et du respect, de l'humilité et de la réceptivité. Ce qui se transmet n'est pas seulement un savoir mais une vision du monde, une attitude, un esprit, un *ethos*. Dans son sens originel, *ethos* recouvre à la fois la disposition, l'état, la conduite, la forme de vie, tandis que *ethos* renvoie au caractère et au tempérament, ou même à l'humeur du sujet. Le terme 'éthique' a donc une double polarité rendue en Orient par le concept d'*akblâq*, qui se traduit selon le contexte par morale ou caractère¹⁵. *Akblâq* recouvre d'une part l'éthos comme cadre anthropologique englobant les mœurs, les comportements et les coutumes, et d'autre part l'éthique comme face interne et subjective de la morale, avec la culture de soi, la formation du caractère, les dispositions spirituelles.

INDIVIDUALISME ET DÉ-MORALISATION

Une comparaison avec la situation de la musique traditionnelle en Iran mettra en relief cette dimension éthique. Ici au contraire, la révolution islamique a provoqué une rupture avec l'héritage spirituel et soufi. La transmission de maître à élève a régressé au profit du modèle du conservatoire occidental perpétué par des centaines d'écoles privées prodiguant un enseignement de masse de niveau élémentaire, assuré le plus souvent par de simples répétiteurs. L'aspect technique de la musique étant mis en avant (comme un effet de la mondialisation), les jeunes se contentent d'enregistrements ou de partitions pour travailler la virtuosité, et laissent de côté la formation proprement musicale où se façonne le style, ce qui nécessite un contact personnel avec un transmetteur. De leur côté, les maîtres qualifiés sont souvent réticents à montrer la voie à des élèves qui ont toutes les chances de dévier par la suite vers la facilité. Dans les années 1960 déjà, plusieurs musiciens très doués avaient détourné l'héritage qu'ils avaient reçu, d'un art raffiné et difficile vers un genre simplifié pour le grand public, comparable à ce que font nos Richard Clayderman et André Rieux. Nur Ali Borumand, un important transmetteur, avait ainsi formé le jeune chanteur Golpâyegâni durant deux ans¹⁶. Dès qu'il eût acquis une bonne base, celui-ci fut happé par la scène et le cabaret, au point que son maître le renia. Il devint très vite riche et célèbre mais fut perdu pour le chant classique. Ce manque de loyauté vis-à-vis de l'héritage des Anciens se décèle à bien des niveaux et affaiblit la musique traditionnelle persane depuis plusieurs décennies,

¹⁵ Par exemple « bon caractère » ou « sympathique » se dit « bon *akblâq* » ; « mauvais *akblâq* » caractérise une personne de « petite vertu » en tadjik, tandis que le concept de « *akblâq* national » renvoie à la nouvelle ligne idéologique ouzbèke.

¹⁶ Un bel enregistrement de ces deux artistes a été publié par Daniélou (*UNESCO Musical Anthology of the Orient: Iran I*, 1965).

provoquant son retrait dans les cercles privés d'amateurs de haut niveau, indifférents à la reconnaissance publique, et financièrement indépendants.

La commercialisation de la musique n'est pas un fait nouveau, mais l'éthique traditionnelle réprouve ce genre d'attitude. Dans le cas de l'Iran, il semble que la crise que traverse la musique des lettrés soit en rapport avec le recul d'une certaine éthique. À la recherche du maître traditionnel idéal, à la fois transmetteur fidèle, détenteur d'un style personnel et occupant la scène publique, l'aspirant rencontrera des personnes très compétentes, mais risquera fort de buter sur un point considéré comme essentiel dans l'esprit de la tradition et dans la culture moyen-orientale en général: l'*akblâq*, c'est-à-dire l'éthique personnelle, le comportement et le caractère. Dans le milieu musical professionnel, cette dimension est en net déficit par rapport au passé. Certains traits de la personnalité nuisent à l'image de l'artiste (par exemple l'arrivisme, l'appât du gain, la suffisance, le fossé entre les salaires de vedettes et de leurs accompagnateurs), tandis que d'autres sont préjudiciables à la fluidité de la transmission, tels que la jalousie, un caractère revêche, l'égoïsme, l'ingratitude, le dogmatisme ou au contraire, comme on l'a évoqué, la tendance à la facilité. Le cahier des charges est lourd à tenir, surtout au regard de ce que l'histoire a choisi de retenir des maîtres anciens. Il en résulte une crise dans laquelle les personnages les plus admirés sont pris à partie par leurs élèves ou se sabordent eux-mêmes.

Sans décrire davantage cette situation, on peut l'interpréter comme une phase de l'histoire de l'art. Après l'étape « morale », après l'étape « esthétique » qui a duré peut-être un millénaire et dans laquelle le « bon » fait place au « beau » et aux « beaux sentiments », la musique des lettrés entrerait dans une phase « a-morale » où la beauté et l'émotion deviennent secondaires par rapport à l'intention d'expérimenter, de surprendre, d'étonner et d'impressionner.

L'émergence de l'idée de « style personnel » sous l'influence de la peinture occidentale est le thème central du somptueux roman d'Orhan Pamuk, *Mon nom est Rouge* (2001). Ce qu'il dit pour la miniature aux XVI^e-XVII^e siècles à Istanbul reste pertinent à notre époque pour la musique.

« Ce défaut caché, le style, n'apparaît pas chez un artiste de son propre chef, mais du fait de motivations profondes, enfouies dans sa mémoire [...]. Ces petits écarts, ces erreurs, ces faiblesses, qui, à une époque,

celle de nos maîtres anciens, valaient à leurs auteurs l'opprobre et le mépris et se trouvaient proscrits, refoulés de leur art, vont dorénavant, sous l'influence massive et universelle des peintres d'Europe, gagner peu à peu des lettres de noblesse, comme la marque de style, d'originalité. Dorénavant, tous les crétins soucieux d'étaler avec complaisance leurs ineptes insuffisances s'attachent à rendre le monde bariolé et fou, un monde brouillé, nettement moins parfait » (Pamuk 2001, 674).

Cette attitude se justifie par le fait que l'authenticité (synonyme de tradition, rappelons-le) est aussi garantie par l'*engagement personnel* de l'artiste. Il s'agit alors de dépasser l'académisme, de créer des formes et des styles, mais en respectant l'esprit de la tradition. Or, il arrive que tout en récupérant les matériaux anciens, les modernistes les dépouillent de leur éthos et vont jusqu'à récuser explicitement ou implicitement les affects anciens caractérisant le ravissement esthétique (*bâl* ou *dard*). Les causes profondes de ce retournement sont probablement en rapport avec la révolution iranienne, la rupture culturelle et en fin de compte la « dé-moralisation » qu'elle a entraînée, précipitant la jeunesse vers des formes ré-imaginées de modernité, plus ou moins en phase avec la mondialisation. À ce stade, la formule « musique des lettrés » se révèle inadéquate, puisque nombre d'interprètes, conditionnés par les médias, ne sont plus guère porteurs d'une culture littéraire.

Ce processus est particulièrement avancé dans l'Iran actuel, mais avec l'emprise croissante de la Technique, il pourrait se généraliser à la plupart des musiques orientales. La réflexion doit donc se poursuivre sur le terrain de la mondialisation, non pas tant dans l'optique du droit et de l'éthique professionnelle, que dans celle de l'éthique musicale. ◀

RÉFÉRENCES

'ALÎ AL-KÂTIB, Al-Hasan ibn Ahmad ibn (1972). *La perfection des connaissances musicales (Kitâb Kamâl Adab al-Ghinâ')*, Paris, P. Geuthner. Traduction et commentaire d'un traité de musique arabe du XI^e siècle par Amnon Shiloah.

AMIR MOEZZI, Mohammad Ali (1997). « Le parcours du maître Hâtam 'Asgari », Mohammad Ali AMIR MOEZZI (éd.), *Le voyage initiatique dans l'islam: mi'raj et ascension céleste*, E. P. H. E., Paris, p. 335-373.

'ASGARI, Hâtam (1992). *Radîfe Jâme'-ye âvâzi-e musiqi-e sonnati-e irân, be ravâyet-e Hâtam 'Asgari-e Farabâni*, Téhéran, Sorush.

BENJAMIN, Walter (2008). *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique*, Paris, Folio.

BINESH, Taghi (éd.) (1992). *Se resâle-ye fârsi dar musiqi. Musiqi-e Dânesbnâme-ye 'alâ'i, Musiqi-e rasâ'el-e ikhwân al-safâ, Kanz al-tuhaf*, Tehran, Iran University Press.

BUKHÂRA'I, Kaukabi (2003). « *Resâle dar bâre-ye davâzdab maqâm* », Mansure SÂBETZÂDE, *Se resâle-ye musiqi-e qadim-e Iran. Resâle-ye Najmoddin Kaukabi Bukhârâ'i*, Téhéran, Anjomân-e âsâr va mafâkher-e farhangi.

CARON, Nelly et Dariouche SAFVATE (1966). *Iran. Les Traditions Musicales*, Paris, Buchet-Chastel. Réédition 1997.

CHARDIN [1670]. *Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de L'Orient, enrichis de figures en taille douce qui représentent les antiquités et les choses remarquables du païs*. Nouvelle édition augmentée du Couronnement de Soliman III, et d'un grand nombre de passages tirés du manuscrit de l'auteur, qui ne se trouvent point dans les éditions précédentes [voir Mathieu 1811].

DANIÉLOU, A. (1965). *UNESCO Musical Anthology of the Orient: Iran I*, Nur Ali Borumand et Golpâyegâni, maître et chanteur, Bärenreiter, BM 30 L, 1 disque LP.

DURING, Jean. « Les usages thérapeutiques de la musique en Orient musulman. Approche critique des sources anciennes ». À paraître dans les *Actes de la Conférence internationale d'Histoire de la médecine indo-persane*.

_____ (2008). « Valeurs et projet moral dans les traditions musicales orientales », Jean DURING (éd.), *La Musique à l'esprit. Enjeux Éthiques du phénomène musical*, Paris, L'Harmattan, p. 79-97.

_____ (1997). « La voix des esprits et la face cachée de la musique. Le parcours du maître Hâtam 'Asgari », M. A. Amir MOEZZI (éd.), *Le voyage initiatique dans l'islam, mi'raj ascension céleste*, E. P. H. E., Paris, p. 335-373.

FÂRÂBÎ (1930). *Kitâb al-Musiqi al-kabir/ Le grand livre de la musique. La Musique Arabe*, Paris, Geuthner, vol. I. Traduction de Rodolphe d'Erlanger.

KA'US, B., ISKANDAR. B., QABUS, B., WASHMGIR (1965). *Qâbus Nâme*, Téhéran, Ebne Sina.

LACÉPÈDE, Bernard Germain de (1970). *La poétique de la musique*, Genève, Slatkine. Réimpression de l'édition de Paris 1785.

MATHIEU, Louis (éd.) (1811). *Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de L'Orient, enrichis de figures en taille douce qui représentent les antiquités et les choses remarquables du païs*, Paris, Le Normant, Imprimeur-Libraire, 10 vols.

PAMUK, Orhan (2001). *Mon nom est rouge*, Paris, Gallimard. Traduction de Gilles Authier.

SAFIODDIN, 'Abd al-Mo'men ibn (1967 [1346]). *Behjat al-rûb*, Téhéran, H.L. Rabino de Borgomale éditeur.

STOICHITA, Victor Alexandre (2008). *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*, Nanterre, Société d'ethnologie.

TABAR, Hasan (2006). *Les transformations de la musique iranienne au début du XX^e siècle (1898 - 1940)*, Paris, L'Harmattan.

TREBINJAC, Sabine (2008). *Le pouvoir en chantant, tome II. Une affaire d'État... impériale*, Nanterre, Société d'Ethnologie.

VIGREUX, Philippe (1997). « La darbuka. Histoire, organologie, ethnologie d'un instrument de percussion », thèse de doctorat, Paris X.

Notes de la traductrice, Jessica Roda
(Université Paris-Sorbonne)

« Le commencement de toutes les sciences, c'est l'étonnement de ce que les choses sont ce qu'elles sont. » Aristote, *Métaphysique*, I, 2

En 1986, avec l'ouvrage *Writing Culture*, James Clifford et George E. Marcus ouvrent la voie à un nouveau domaine d'étude consacré à l'ethnographie du discours et des actions du chercheur sur son terrain. Problématique guère abordée dans le champ de la connaissance musicale, Kay Kaufman Shelemay devient alors précurseur de cet intérêt scientifique avec son article de 1999. En effet, elle a su porter un regard novateur sur son terrain d'étude éthiopien en analysant son rôle de chercheur et l'impact de ses propres recherches sur ce dernier. Rappelons que Shelemay a travaillé durant des années sur les Beta Israël d'Éthiopie (contexte de recherche qu'elle relate dans le texte traduit ici) et que ce travail a culminé dans la publication d'un livre fort important paru en 1986, *Music, Ritual and Falasha History* (réédité en 1909). Considérant ce parcours et la réception de ses travaux menés sur plus de deux décennies (au moment où ce texte fut écrit), l'essai de Shelemay peut être appréhendé comme un boomerang pour notre discipline, à la croisée de l'éthique et de la musicologie. Ainsi, nous ne pouvons imaginer la publication d'un numéro sur l'éthique en musique sans la traduction de cet article que nous devons considérer comme capital pour l'avancée des recherches sur la musique. Dans la mesure où le partage interculturel des savoirs musicaux est encore trop rare, nous espérons ainsi contribuer à atténuer cette distance entre nos univers scientifiques.

Si le débat sur la musique dans son contexte a pris une place considérable dans les échanges musicologiques depuis la fin du xx^e siècle, en revanche les discours sur les implications générales de la recherche n'ont à ce jour fait l'objet d'aucun intérêt scientifique majeur². Cet essai traitera de l'impact potentiel du savoir musical en dehors du milieu académique et, plus particulièrement, sur ses sujets observables. Quand bien même les instances d'un tel impact s'avèrent être peu fréquentes, je vais proposer qu'elles posent une multitude d'enjeux éthiques et pratiques importants, à

L'impact et l'éthique du savoir musical¹

Kay Kaufman Shelemay
(Harvard University)

la fois durant le processus de recherche et au-delà.

Cette préoccupation qui concerne les implications du savoir musical présuppose un engagement de manière à appréhender la musique à partir d'un contexte culturel plus vaste. D'ailleurs, pendant la majeure partie du xx^e siècle, la conviction que la musique a une longue et profonde relation avec d'autres domaines culturels a animé les recherches ethnomusicologiques³. Comme les musicologues⁴ ont commencé à s'inscrire dans des considérations plus nuancées sur la relation entre musique et société (voir Leppert et McClary 1987), ils se sont ainsi retrouvés sur les mêmes terrains glissants que les ethnomusicologues ont longtemps foulés, soulevant, il faut bien l'admettre, des questions importantes pour lesquelles certaines réponses sont davantage convaincantes que d'autres. Pourtant, si pour la recherche établir la relation entre la musique et son contexte reste un objectif stimulant mais pas toujours pleinement réalisable, les cadres théoriques ainsi que les méthodes de travail mis en place pour mieux comprendre cette relation ont au moins été largement débattus (voir Solie 1993). Quoi qu'il en soit, l'implication générale du savoir musical n'a communément pas été un sujet de discussion, peut-être parce que la discipline en général s'est construite en travaillant à strictement parler que dans la poursuite des connaissances, ou simplement parce que les espérances quant à l'impact des découvertes musicologiques sont trop faibles.

Il existe en fait un secteur vif d'intérêt en ethnomusicologie dans lequel l'application de la connaissance académique est une préoccu-

1 L'auteure Kay Kaufman Shelemay a donné son aval aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* pour réaliser cette traduction. Il est à noter que cette publication a fait l'objet d'une entente avec Oxford University Press. Voici la référence complète de l'article : Kay Kaufman Shelemay, "The Impact and Ethics of Musical Scholarship", Nicholas Cook et Mark Everist (éd.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999, p. 531-544.

2 J'utilise le terme « musicologie » au sens le plus général afin d'incorporer les aspects historiques, systématiques et ethnomusicologiques de la discipline.

3 Tandis que la recherche des homologues entre le domaine musical et extramusical a été un objectif de plus en plus prééminent pour les récentes enquêtes ethnomusicologiques, le résultat positif de telles recherches n'est aucunement assuré. Dans certains cas, les homologues apparaissent comme étant présentes et assez bien marquées : à Java la saisissante corrélation entre les cycles musicaux et

les cycles du calendrier en est un exemple notable (Becker 1979, 197-210). Cependant, tout récemment, la recherche d'homologies s'est tout simplement déplacée entre la surface musicale et l'aspect de la structure sociale. Le *cantometrics* d'Alan Lomax est l'exemple classique d'un tel processus interprétatif. Il s'agit d'analyser le chant en plusieurs cadres sociaux à travers une méthodologie qui interroge la structure sociale de la musique tout en empruntant un itinéraire circulaire afin d'en arriver à l'hypothèse de départ (Lomax 1968). Pour une critique similaire, voir Randel 1991, 319-320.

⁴ NdIT. En parfaite cohésion avec la tradition anglophone, et selon une distinction bien connue, l'auteure parle ici de musicologues dits historiques, favorisant une démarcation avec les *theorists*; dans la suite du texte, « musicologue » désignera les universitaires rattachés à l'étude historique de la musique.

⁵ Tout un numéro du journal *Ethnomusicology* (Titon 1992) a été consacré au sujet de « La musique et l'intérêt du public » (« Music and the Public Interest »).

⁶ Il ne s'agit pas non plus d'insister sur ce qu'un article récent désigne comme étant les « politiques » du discours musicologique, c'est-à-dire une vaste critique de la praxis de la musicologie et des politiques liées à une discussion sur des exemples musicaux incarnés au sein des événements politiques actuels (Bohlman 1993, 411-436).

⁷ Consulter plus particulièrement mon article « Historical Ethnomusicology: Reconstructing Falasha Liturgical History » (Shelemay 1980, 233-258) et *Music, Ritual and Falasha History* (Shelemay 1986).

⁸ NdIT. Les *outsiders* sont les individus externes à la communauté en question, ici les *Falasha*.

pation première: ce domaine est diversement désigné sous le nom de secteur public de l'ethnomusicologie appliquée, active ou pratique (Titon 1992, 315). Les ethnomusicologues du secteur public travaillent ouvertement pour l'intérêt public dans les musées, les associations musicales communautaires, ainsi que dans les agences artistiques locales, étatiques et fédérales. Alors que l'ethnomusicologie de ce secteur (et des initiatives semblables au sein du folklore) a parfois été la cible de critiques en étant accusée de manquer d'objectifs de recherche de première importance, et d'avoir des tendances « coloniales » apparentes, leur prééminence aux États-Unis a servi à promouvoir le pluralisme musical et à favoriser un discours sur la pratique et l'activité dirigées vers des intérêts particuliers⁵. La présence majeure de l'ethnomusicologie appliquée et les questions qu'elle a soulevées pour la discipline au sens large ont au moins commencé à déstabiliser les « dichotomies erronées » (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 142-155), habituellement envisagées à exister entre l'action sociale et ce qui est souvent perçu comme des sphères distinctes de la recherche universitaire.

Toutefois, mon sujet ici n'est pas celui de l'impact (pour poursuivre dans le même sens) de l'activité musicologique tel que le secteur public le conçoit, ce dernier étant désigné dans ses fonctions pour obtenir des résultats pratiques⁶. Au contraire, je veux me concentrer sur l'éventualité que le travail musicologique, qui voit le jour dans un dessein strictement académique, puisse au fil du temps avoir un impact à l'extérieur de l'université. De telles attentes pour la recherche sont la norme au sein de la plupart des autres disciplines: quel biologiste, économiste ou politologue qui se respecte, n'espère pas que ses découvertes puissent d'une certaine façon changer les rouages du monde ou, à tout le moins, le cours d'une ou de plusieurs disciplines? Par exemple, un récent volume (Bates, Mudimbe et O'Barr 1993) affirme que les études savantes au sujet de et sur l'Afrique ont modelé de manière influente l'histoire et les méthodes d'une pluralité de disciplines, allant de l'histoire à l'économie. Au-delà de leurs conséquences académiques, comme ce sera proposé plus loin, les découvertes des chercheurs, en particulier en sciences humaines, ont transformé la compréhension d'un public élargi, allant de l'éclaircissement de l'importance des littératures sans écriture (Miller 1991, 213-231), jusqu'à ouvrir les yeux sur la nature diverse de l'art (Preston Blier 1991, 139-166).

Il existe certainement des domaines de recherche musicologique déjà reconnus pour avoir aidé à façonner le monde en dehors de la musicologie. En particulier, le discours savant sur la pratique de la performance et la production souvent dépréciée d'éditions critiques (Kerman 1985, 44), qui ont, pour citer Charles Seeger, « préparé et entretenu les rails sur lesquels les trains de la musique roulent » (1977, 212). Les débats récents gravitant autour des genres [*genders*], l'orientation sexuelle, le style musical et la production d'une gamme différente de compositeurs se sont déplacés de la documentation musicologique vers les médias (Rothstein 1994), et ont commencé à transformer la manière dont le public élargi perçoit la musique de Schubert, de Tchaïkovski, d'Ives et d'autres (Ross 1994, 53-60).

Mais la dispersion des découvertes académiques porte aussi des risques substantiels. Le musicologue travaille au sein des paradigmes qui reflètent l'évolution rapide des valeurs savantes du monde, ce qui n'est pas nécessairement congruent avec les valeurs des sujets à la base de l'étude, et cela dépendamment qu'il s'agisse des fabricants de musique des temps anciens ou « d'informateurs » vivants. Les enjeux relatifs à la convenance de discuter de la plupart des détails intimes de la dernière partie de la vie d'un compositeur (Solomon 1987, 443-470) sont davantage intensifiés quand le sujet peut parler [*talk back*], comme des chercheurs de la musique des Aborigènes d'Australie le découvrent présentement (Gummow 1994, 42-50). La division nette toujours maintenue dans le savoir musical entre les études synchroniques et les études diachroniques, comme la discussion à venir la rendra claire, constitue une division très fautive, qui masque des enjeux d'un intérêt académique partagé, et qui empêche des mouvements méthodologiques créatifs pouvant être véritablement éclairants. En fait, c'est la dialectique entre le passé et le présent qui contient les possibilités les plus solides pour des aperçus importants. Une approbation du 'fonctionnement de cette relation passé/présent' est un moyen de reconnaître que notre compréhension du présent peut guider nos réinterprétations du passé, tout comme nos découvertes sur le passé peuvent avoir des conséquences bouleversantes sur le présent (Treitler 1990, 307).

Si nous voulons examiner l'impact général de nos découvertes, nous devons également soulever la question étroitement liée de la façon dont nous les conceptualisons et les présentons. Cet enjeu, récemment englobé sous la rubrique « représentation », est aujourd'hui lar-

gement discuté en anthropologie alors que les chercheurs sont devenus sensibles à la manière par laquelle leur présentation de données peut être interprétée en relation avec les perspectives et positions de leurs sujets observables (voir Clifford et Marcus 1986; Clifford 1988; Limon 1991, 115-135). La préoccupation pour la représentation a eu tendance à supposer une binarité, à savoir la relation directe entre le chercheur et le sujet étudié d'un côté, et de l'autre la façon dont l'un s'exprime à la place d'un autre. Des considérations de moindre importance ont été données au très complexe défi des représentations qui franchissent les audiences et croisent différents cadres de références.

Plutôt que de débattre de ces questions de façon générale, si souvent traitées en des termes théoriques, je souhaiterais exposer une pluralité d'enjeux tels qu'ils sont apparus, et en fait continuent à émerger, au sein d'un seul projet de recherche (ethno)musicologique. L'anthropologue Leila Abu-Lughod, qui a défendu un regard sur les « ethnographies du particulier », affirme que grâce aux discussions approfondies sur le particulier et l'idiosyncrasique, nous pourrions être plus en mesure d'identifier les enjeux qui sont amorphes sur le plan de la « culture » dans son sens général (Abu-Lughod 1991, 158). En exposant une étude de cas détaillée, selon elle, il est possible de questionner les enjeux d'éthique et d'impact, permettant ainsi de dévoiler les aspects humanistes de notre travail.

A l'automne 1973, j'ai débuté un projet de recherche ethnomusicologique en Éthiopie, soit la première étude sur la musique liturgique des *Beta Israël* (*Falasha*), un peuple connu pour avoir perpétué une lourde tradition religieuse judaïsée pendant des siècles, dans les montagnes du nord-ouest éthiopien. Les données pertinentes de cette première étude ont été exposées en détail dans des publications précédentes⁷, et je vais ici fournir seulement le strict minimum d'informations nécessaire à la compréhension des conclusions générales de l'étude et sa réception subséquente. Je discute le processus de recherche en tant que tel dans un livre séparé (Shelemay 1991). J'observerai simplement qu'il y a peu de doute que mon aptitude à porter ce projet et de subséquents travaux ethnomusicologiques dans l'Éthiopie révolutionnaire du milieu des années 1970 est largement attribuable à l'hypothèse que je transforme ici en question: la musique (et la recherche musicale) est retirée de toute réalité pratique, ne contient aucun potentiel et ne

représente aucun défi pour notre compréhension des autres domaines de la vie quotidienne.

Les discussions sur le contexte de la recherche musicale ont tendance à supposer qu'un intérêt pour le contexte est directement lié à la performance et à la transmission de la musique elle-même. Il existe pourtant des forces plus globales qui peuvent façonner l'impact d'une recherche académique – dans ce cas, les nombreux contextes politiques agissant les uns sur les autres, que je résumerai plus bas. Ces derniers précisent l'atmosphère sensible qui règne autour des *Beta Israël*, devenus au cours du xx^e siècle, une cause humaniste, religieuse et politique d'un intérêt commun pour les étrangers [*outsiders*⁸], en Europe, aux États-Unis et en Israël. Mon intention ici n'est pas de discuter des hypothèses qui émergent du savoir musical, mais plutôt des contextes multiples dans lesquels les hypothèses ont été reçues et ont eu un impact continu pendant plus de 16 années. Pour se faire, il est nécessaire de fournir l'historique des questions et des événements, bien au-delà du monde de la musique et de la recherche musicale.

Les contextes de la recherche sur les *Beta Israël*: une vue d'ensemble

LES CHANGEMENTS POLITIQUES DE L'IDENTITÉ DES *BETA ISRAËL*

Alors que leur histoire et leur ethnogenèse sont sommairement documentées dans les sources éthiopiennes autochtones, pendant des siècles, les *Beta Israël*⁹ ont vu leur passé être considérablement mythifié par les étrangers, qui ont spéculé sur leur origine, les caractérisant généralement de Juifs « perdus » transmettant une tradition biblique. Ces mythologies ont en grande partie été consolidées au début du xx^e siècle¹⁰, représentant ainsi les *Beta Israël* comme les porteurs d'une pratique juive aux origines mal définies qui s'est, d'une certaine manière, établie en Éthiopie avant que le pays n'adopte le Christianisme au iv^e siècle¹¹.

L'image que les *Beta Israël* ont d'eux-mêmes et de leur passé dérive de la large mythohistoire (McNeill 1986, 8-22) éthiopienne chrétienne qui les décrit comme descendants du roi Salomon et de la reine de Shaba; et leur propre perception changeante au xx^e siècle a été déterminée à la fois par les événements à l'intérieur de l'Éthiopie ainsi que par l'influence grandissante des nombreux étrangers avec qui ils sont entrés en contact¹². Ceci est

⁹ Le nom tribal traditionnel de cette population dont il est question, *Beta Israël*, traduit littéralement « la maison d'Israël », [NdIT au sens de la « famille d'Israël »]. En Éthiopie ainsi que dans la littérature scientifique, les *Beta Israël* ont longtemps été connus sous le nom de « Falasha », un terme possiblement dérivé d'un décret impérial du xix^e siècle interdisant la possession de terres aux non Chrétiens, ou du mot « falasyan », qui signifie « moine ». Depuis la fin des années 1970, le terme « Falasha » a été de plus en plus considéré comme péjoratif par les *Beta Israël* et leurs sympathisants de l'étranger; depuis la majorité de la communauté a adopté la désignation « Juif éthiopien ». Dans la mesure où ma recherche a débuté à une époque où en Éthiopie les *Beta Israël* s'appelaient eux-mêmes « Falasha » et qui anticipe la construction du terme « Juif éthiopien » au sens linguistique ou ethnique, je me suis toujours appliquée à définir les différents noms en circulation. En règle générale, j'utilise « Beta Israël » en me référant aux aspects de l'identité éthiopienne traditionnelle et de l'expression culturelle, « Falasha » en discutant les sources historiques éthiopiennes qui utilisent elles-mêmes ce nom, et « Juif éthiopien » en abordant, particulièrement en Israël, des aspects identitaires de la fin du xx^e siècle.

¹⁰ Alors qu'il existe une vaste littérature sur les *Falasha*, leur « invention » [NdIT en tant que mythe] au xx^e siècle est largement attribuable aux activités et aux écrits de Jacques Faitlovitch, qui a visité l'Éthiopie dans la première décennie du siècle et a popularisé les *Falasha* durant sa vie comme chercheur. Pour plus de détails, voir Kaplan (1993a, 645-658) ainsi que Faitlovitch (1905), Grinfeld (1986, 30-35) et Trevisan Semi (1994, 86-94) (en hébreu).

¹¹ Cette tradition historique puise à une légende éthiopienne l'idée selon laquelle toute l'Éthiopie a adopté le judaïsme avant la conversion au christianisme de la cour éthiopienne au IV^e siècle. Les étrangers du siècle dernier [NdIT ici le XIX^e siècle], eux-mêmes principalement d'origine juive, ont étendu la tradition éthiopienne en spéculant sur des sources possibles d'influence juive, conduisant ainsi à des théories multiples d'influence juive externe basées en grande partie sur la proximité géographique. Pour une vue d'ensemble critique de ces théories, voir Kaplan 1992. Le sujet général de l'« unique symbiose » du judaïsme et du christianisme en Éthiopie (Kaplan 1992, 156) a intéressé de nombreux écrivains mais il serait beaucoup trop complexe d'en apporter les détails ici. Il est pertinent de noter que l'église chrétienne éthiopienne elle-même a maintenu de multiples traditions juives à travers son histoire, incluant l'observation du *shabbat* le samedi, la circoncision des petits garçons, ainsi que les lois alimentaires.

¹² Dans la dernière décennie, les Juifs éthiopiens d'Israël ont manifestement rejeté la tradition de Salomon et Shaba, se dissociant ainsi des origines partagées avec les autres Éthiopiens. Voir Kaplan 1993a, 652-653.

¹³ La source principale était celle du sémitiste et premier visiteur juif à s'être rendu dans les villages *Falasha* en 1868, Joseph Halévy; pour lire les entretiens de ses conversations avec les membres de la communauté *Beta Israël*, voir la publication de la société de littérature hébraïque (Halévy 1877). Des missionnaires chrétiens de cette même période ont également souligné leur propre réciprocité avec les pratiques religieuses des *Falasha*, dont un ayant prétendu qu'il était « Falasha blanc » (Hess dans Stern 1968, xxii-

ironique, car les *Beta Israël* eux-mêmes n'ont pas de connaissance ou de tradition sur les coreligionnaires en dehors de l'Éthiopie avant que des visiteurs de la fin du XIX^e siècle ne les informent de l'existence de cette relation¹³. Pendant la première moitié du XX^e siècle, les activités des Juifs occidentaux cherchant à mettre au goût du jour les *Falasha* ont eu un impact transformateur sur leurs pratiques religieuses et identitaires. Les associations pro-*Falasha* ont financé les jeunes *Beta Israël* pour des études juives en Europe et en Palestine: beaucoup d'entre eux sont alors retournés en Éthiopie dans le but de remodeler les coutumes et les pratiques religieuses des *Beta Israël* afin qu'elles puissent plus étroitement correspondre aux modèles juifs modernes.

Alors que l'identité des *Beta Israël* s'est déplacée d'une position plus clairement alignée avec celle des Juifs du monde extérieur, les autres Éthiopiens ont continué à les percevoir comme l'une des nombreuses minorités religieuses distinctes dans un empire multiethnique, les *Beta Israël* étant connus pour leur habileté (de statut inférieur) à exercer des métiers tels que la ferronnerie et la fabrication de poteries. Ainsi, lorsqu'en 1973 j'ai commencé mon terrain, les *Beta Israël* ont été pendant un certain temps confrontés à des courants fermes, voire souvent contraires: leur propre perception interne d'eux-mêmes, leur relation à leurs compatriotes éthiopiens, ainsi que le contact et l'influence croissants avec les individus d'origine juive et les groupes de l'étranger. Pourtant, alors que je commençais mon travail ethnomusicologique, la situation politique concernant les *Beta Israël* est devenue encore plus complexe.

LES POLITIQUES D'ASSIMILATION DES BETA ISRAËL EN ISRAËL

Le mouvement pour l'insertion des *Beta Israël* au sein du monde large des pratiques juives a éventuellement résulté en une mobilisation active pour assurer leur reconnaissance en tant que Juifs, et par conséquent de permettre leur réimplantation en Israël. Ce mouvement a débuté dans les années 1950 lorsqu'un petit groupe de jeunes *Falasha* a été emmené en Israël pour des études. Certains sont retournés en Éthiopie pour enseigner l'hébreu et la liturgie juive, alors que d'autres sont restés en Israël, fournissant ainsi le noyau d'une petite communauté *Falasha*. Au cours des années 1960 et le début des années 1970, un nombre restreint d'individus et de familles *Beta Israël* ont immigré en Israël. Au même moment, le débat brouillon et long sur le statut

des *Beta Israël* en tant que Juifs a éclaté dans les cercles religieux israéliens, où plusieurs ont exprimé des doutes substantiels sur les origines juives de la communauté. La controverse a culminé en 1973, quand le grand rabbin séfaraite d'Israël a reconnu les *Falasha* comme descendants de la tribu de Dan, fournissant ainsi une base légale pour leur immigration. Pratiquement au même moment, les sympathisants Occidentaux se sont mobilisés, et une campagne active fut créée pour les aider à émigrer¹⁴.

À l'automne 1973, une autre variable est pourtant entrée en ligne de compte, la situation politique changeante de l'Éthiopie elle-même. Alors que l'ancien empereur Haile Selassie I avait rejeté plus tôt des demandes d'émigration des *Falasha*, la révolution éthiopienne, qui a débuté en 1974, a empêché toute possibilité de négociation sur le sujet. Incapable d'émigrer par des moyens légaux, de petits groupes de Juifs éthiopiens ont quitté le pays clandestinement, aidés par des individus et des associations provenant principalement des États-Unis¹⁵. Alors que la situation politique éthiopienne s'est aggravée à la fin des années 1970, exacerbée par la sécheresse et la famine, l'aide étrangère pour l'émigration des *Falasha* a gagné en popularité. Au milieu des années 1980, des milliers de *Beta Israël*, accompagnés d'autres Éthiopiens, ont fui vers des camps de réfugiés soudanais, lieu à partir duquel les *Beta Israël* ont été par la suite conduits par avion vers Israël à travers une opération connue sous le nom d'« Opération Moïse » (Rapoport 1985). La période finale de cette émigration massive a pris place durant les derniers jours du gouvernement éthiopien socialiste en 1991, alors que la majorité de la communauté restante des *Beta Israël* a été conduite par pont aérien en Israël dans le cadre de l'« Opération Salomon » (Westheimer et Kaplan 1992).

Les implications de la recherche

Qu'est-ce que ce conte d'un siècle de contacts interculturels, de chambardements politiques et de transformations identitaires a à voir avec la recherche en ethnomusicologie? En bref, il a fourni un environnement chargé pour réaliser des recherches, lesquelles à la fois déterminent et exacerbent après coup ses nombreuses implications politiques et éthiques. Curieusement, tandis qu'à ce moment-là beaucoup de choses étaient connues à propos de la littérature et des coutumes des *Beta Israël*, la liturgie, transmise en tant que tradition orale et entièrement consacrée au chant, n'avait jamais

été investiguée¹⁶. Avant d'entamer ce terrain, j'ai pris connaissance de la vaste littérature sur les *Beta Israël* et, acceptant implicitement ses prémisses, j'ai supposé que j'étudierais une ancienne tradition juive qui était, à quelque part, isolée au sein de l'Éthiopie. Pendant les premiers mois de mes travaux de terrain dans le nord et des séjours subséquents dans la capitale éthiopienne durant l'année 1975, j'ai continué sur cette piste interprétative, bien que j'étais parfois consciente d'un manque d'adéquation entre les données que j'avais rassemblées et les paradigmes savants existants.

Seulement après cinq ans d'intensive analyse des données musicales et liturgiques¹⁷ récemment collectées ai-je été capable de proposer une nouvelle interprétation de la liturgie des *Beta Israël* et de son contenu musical. Ces découvertes ont eu des implications majeures pour comprendre l'évolution générale de l'histoire religieuse éthiopienne et de l'interaction inhabituelle dans le temps entre les formes de christianisme et de judaïsme dans le pays. Cependant, ce qui était d'un intérêt plus immédiat pour la plupart des lecteurs était la nouvelle perspective dramatique posée par les *Beta Israël* eux-mêmes sur leur histoire.

Afin d'exposer brièvement mes découvertes, j'ai pu démontrer que les *Beta Israël* n'ont pas transmis une ancienne liturgie juive apprise probablement d'une source juive externe, mais qu'ils ont plutôt perpétué un office monastique – ce dernier ayant une ressemblance remarquable avec le culte éthiopien chrétien qui est resté vivant, ce qui inclut le même système musical, le partage des ordres liturgiques et des textes de prières couramment utilisés. Au-delà de la preuve musicale/liturgique, parmi les survivants *Beta Israël* du clergé et des aînés, j'ai collecté des traditions orales à travers lesquelles la liturgie et son contenu musical ont été reçus par des moines éthiopiens chrétiens, et cela au xv^e siècle durant un schisme au sein de l'Église quand les ordres monastiques se sont exilés dans des secteurs périphériques de l'Empire et ont fondé de nouveaux monastères. Les traditions orales des *Beta Israël* remémorent des noms de moines influents, des empereurs éthiopiens dont ils ont traversé le règne, et leurs contributions particulières à la pratique religieuse et à la liturgie des *Beta Israël*¹⁸. Ces nouvelles données provenant de la musique, du rituel et de l'histoire orale ont été éclairées plus tard par des découvertes du début des années 1970 menées en études historiques éthiopiennes (notamment Selassie et Tamrat 1972). Ainsi, la musique est au centre d'une étude lourdement

contextualisée qui se déplace d'une tradition orale moderne dans tous ses aspects pour revenir à des sources historiques et des questions de plus grande profondeur temporelle.

Réception de l'étude

L'étude a eu un impact variable sur des secteurs différents, et a provoqué des réponses étonnamment différentes.

PARMI LES AUTRES CHERCHEURS

Au début des années 1980, la situation entourant les *Beta Israël* était assez volatile, reflétant tous les éléments détaillés ci-dessus. La littérature populaire a littéralement explosé avec des histoires dans les médias écrits et électroniques au sujet de la situation critique [*plight*] des *Beta Israël* en Éthiopie et des discussions sur leurs chances pour l'émigration. À mesure que le nombre de Juifs éthiopiens en Israël a augmenté, un nouveau contingent de chercheurs israéliens s'est mis au travail, effectuant en grande partie des études de nature appliquée conçues pour diagnostiquer les difficultés et aider la communauté dans son adaptation¹⁹. Comme résultat, à l'orée des années 1980 il existait un grand groupe inhabituel de gens, allant des universitaires en études éthiopiennes et africaines à des chercheurs du secteur public en Israël, qui s'estimaient bien informés au sujet des Juifs éthiopiens. C'est pendant cette période que pour la première fois mes nouvelles découvertes historiques ont été diffusées, culminant en une situation décrite par l'historien Steven Kaplan. En concluant sa propre réflexion de la période monastique décisive des xiv^e et xv^e siècles et de son importance dans notre nouvelle compréhension de l'histoire religieuse des *Beta Israël*, Kaplan constate que :

Pour de nombreux lecteurs, la précédente section consacrée à la description des *Beta Israël* a pu être ressentie comme une surprise. À l'extérieur des cercles éthiopianistes, de telles réflexions ont eu étonnamment peu d'impact. Cependant, au sein des cercles universitaires, ce regard porté sur les *Beta Israël* a progressivement occupé une position dominante. En effet, il est difficile de penser à n'importe quel domaine dans lequel l'écart séparant les points de vue universitaire et populaire est plus grand ou s'est autant creusé durant les deux dernières décennies. (Kaplan 1993, 648)

xxiii). Au moment où j'ai effectué mon terrain, des missions protestantes s'étaient installées en territoire *Falasha*, mais celles-ci étaient éloignées des groupes juifs intéressés par le bien-être des *Falasha*. Pour plus d'informations, voir Crumme (1972).

¹⁴ Il est à noter que la pression occidentale a été exercée dans deux directions : sur le gouvernement israélien afin d'autoriser et d'encourager l'émigration des *Beta Israël*, et sur le gouvernement éthiopien pour permettre aux membres de cette communauté de quitter le pays. Le soutien d'une importante partie de la communauté juive américaine pour la cause des *Beta Israël* semble provenir de deux aspects notables de leur propre histoire contemporaine : une culpabilité collective selon laquelle davantage n'a pas été fait pour sauver les Juifs européens pendant l'Holocauste, ainsi qu'un engagement profond dans les années 1950 et 1960 pour le mouvement des droits civils – cette situation est devenue un lieu d'une certaine tension entre Juifs et Noirs qui ont été des alliés de la première heure dans cette cause. Bien que l'on négocie ici avec des questions profondes de motivation qui ne peuvent être totalement documentées et qui n'ont pas de place réelle dans la discussion, il semble probable que l'engagement passionné et profond de plusieurs à la cause juive éthiopienne survienne du moins en partie d'une préoccupation spécifiquement américaine à la fois pour la survie juive et l'égalité raciale.

¹⁵ Certains activistes américains sont venus en Éthiopie en se présentant comme touristes, alors qu'ils œuvraient en réalité pour faciliter l'émigration des *Falasha*. À plusieurs occasions ils ont franchi les limites de la légalité et sont entrés en confrontation directe avec les autorités éthiopiennes.

¹⁶ Olf Leslau, un linguiste qui a rencontré les *Falasha* à la fin des années 1940, a publié un enregistrement avec sept extraits de prières liturgiques *falasha* (Leslau 1950).

¹⁷ En fait, j'en suis venue aux conclusions détaillées ici seulement après l'achèvement de ma thèse de doctorat, "The Liturgical Musical of the Falasha of Ethiopia", University of Michigan, 1977.

¹⁸ Bien que mon étude ait été la première à documenter toutes les dimensions de l'impact des moines *Beta Israël* sur la liturgie et la musique modernes des *Falasha*, tout autant que leur rôle séminal dans la formulation des traditions religieuses des *Beta Israël* en général, la présence d'un ordre monastique chez les *Beta Israël* depuis le xv^e siècle était bien connue des recherches préalables.

¹⁹ Voir Ashkenazi et Weingrod (1985). La recherche ethnographique sur les *Beta Israël* en Éthiopie et la grande littérature éthiopianiste sur le sujet ont pris fin au cours des premières années de la révolution éthiopienne. Mentionnons une publication tardive fondée sur une recherche historique orale et réalisée simultanément à la mienne au cours du milieu des années 1970: James Quirin, *The Evolution of the Ebiopian Jews. A History of the Beta Israel (Falasha) to 1920* (1992).

²⁰ Mes invitations pour parler au sein des événements juifs communautaires ont considérablement décliné au milieu des années 1980. Tout cela a été le résultat d'une liste noire informelle qui a été confidentiellement corroborée par plusieurs individus, lesquels m'ont conviée à parler à titre professionnel *malgré* de fortes pressions exercées par les activistes dans le but de s'opposer à ces invitations.

²¹ Ceci est contraire à d'autres domaines en études éthiopiennes, où les chercheurs éthiopiens ont

PARMI LES ACTIVISTES POLITIQUES

Bien que mon travail ait été reçu avec enthousiasme par un grand nombre de personnes dans le champ des études éthiopiennes et du savoir musical, les activistes qui ont travaillé pendant des années pour garantir la reconnaissance des *Beta Israël* en tant que Juifs et aider leur éventuelle émigration en Israël n'ont pas bien accueilli mes découvertes. Leur réponse est détaillée ailleurs (Shelemay 1991), et ne nécessite guère d'être revisitée ici en longueur; mais ladite réponse comprenait une campagne informelle afin de décourager les associations et les institutions juives à me lancer une invitation pour parler dans les événements communautaires et éducatifs²⁰. L'unique attaque publique contre mon travail a été une protestation lourdement orchestrée sur mon rôle de conservatrice [*curator*] invitée lors d'un événement tenu dans le cadre de l'exposition 1986 au Musée juif de New York sur les Juifs éthiopiens. Cela incluait une demande à l'endroit du musée de retirer *Music, Ritual, and Falasha History* parmi les livres en vente sur les *Beta Israël* dans la boutique de cadeaux du musée. Pourtant, tout au long de cette période, il n'y avait aucune réponse écrite d'importance à mes recherches dans les nombreuses publications des associations impliquées. Au contraire, elles ont simplement refusé de mentionner les nouvelles orientations dans la recherche, publiant ainsi dans les communications à leurs membres uniquement des écrits approuvés.

PARMI LES BETA ISRAËL

Jusqu'ici, ma discussion s'est exclusivement concentrée sur la transformation d'un peuple et de son monde par des étrangers, ainsi que sur les autres réactions d'étrangers face aux nouvelles découvertes académiques. Que les réactions soient principalement venues d'étrangers était peut-être prévisible, puisque jusqu'à présent ces derniers ont pratiquement effectué toutes les recherches sur les *Beta Israël*²¹.

La raison pour laquelle les *Beta Israël* ont été silencieux est sans doute la distance qui sépare leur vie des expériences appartenant au monde du discours universitaire, ainsi que leur engagement aux enjeux bien plus urgents de survie et de relocalisation. Outre les conversations que j'ai amorcées avec quelques membres de la communauté et que je relate plus bas, je n'ai reçu qu'une réponse détaillée des *Beta Israël* sur mon travail. Étrangement, elle m'est parvenue pendant que j'étais versée

dans le processus d'esquisser ce texte. Suite à une conférence publique que j'ai présentée sur les aspects historiques et culturels des *Beta Israël* le 26 juillet 1994 à Washington D.C., un homme s'est approché de moi en se présentant comme membre de la communauté *Beta Israël*, et il m'a dit qu'il avait lu *Music, Ritual and Falasha History*. Par la suite, il m'a expédié ses commentaires écrits au sujet des mes découvertes, généralement en accord avec mon portrait de la nature interactive du judaïsme et du christianisme en Éthiopie, argumentant toutefois que je n'avais pas assez prêté attention aux preuves de la présence préchrétienne des traditions juives, ou à l'hégémonie ultérieure du christianisme dans le pays, ce qui masque « l'identité de la graine originale » [*identity of the original seed*]. À la fin, il suggère « que la permutation et la combinaison de n'importe quelle équation de probabilité devraient essentiellement inclure autant de variables pertinentes que possible au-delà de la liturgie musicale qui est christianisée et amharisée, et au-delà des opinions de certains *Falasha* qui n'ont pas eu le luxe d'avoir accès au « pouvoir académique et/ou politique »²². Bien que je ne puisse pas fournir ici un exposé détaillé de ces points spécifiques et d'autres qui sont inclus dans ses commentaires écrits, j'ai été à la fois satisfaite et stimulée par ses réactions prévenantes [*thoughtful feedback*]²³.

Éthiques, politiques et représentation

Lorsqu'en 1978 je suis finalement parvenue à une compréhension de l'importation de la composante monastique dans la tradition *Falasha*, je savais que mes découvertes posaient un dilemme éthique. D'un côté, j'avais effectué une étude classique de type « émique »²⁴, fondant mes interprétations sur les données générées de l'intérieur de la société des *Beta Israël* et de la société éthiopienne élargie, ce qui inclut la pratique musicale, le témoignage oral et les chroniques historiques indigènes. De l'autre côté, mes conclusions, pourtant bien soutenues par les données, avaient le potentiel d'être utilisées contre les gens mêmes qui avaient placé leur confiance en moi avec leurs traditions.

Bien que la transformation de l'identité des *Beta Israël* et le désir du peuple à émigrer soient apparus comme un résultat direct des interventions et des influences extérieures, à l'époque de mes recherches dans les années 1970, les *Beta Israël* avaient un engagement

ferme et clair pour une vision mondiale en tant que Juifs éthiopiens. Par conséquent, l'éthique se divise en deux voies. D'un côté, j'avais en fait transmis la perspective des prêtres *Beta Israël* sur leur propre histoire religieuse, telle qu'exprimée à travers leurs mémoires et poursuivie dans la pratique liturgique. De l'autre côté, ces traditions ont été perpétuées dans un contexte social moderne à travers lequel elles ont perdu toute signification, et peuvent, si elles circulent, probablement menacer les gains politiques durement gagnés ainsi que l'identité moderne.

Les collègues avec lesquels j'ai discuté de ce dilemme ont été déconcertés par la manière dont la situation pouvait être manœuvrée²⁵. J'ai tenté de parler de mes découvertes avec quelques membres de la communauté *Beta Israël* avec lesquels j'étais toujours capable de communiquer à ce moment, considérant la distance et les communications perturbées durant la révolution éthiopienne, espérant ainsi que leurs réponses pourraient fournir une solution. Un tel cas est survenu en 1979 lorsqu'un leader de la communauté *Beta Israël* a visité New York; le second cas, pendant l'été 1980, alors que je réalisais mon terrain avec deux prêtres *Beta Israël* qui vivaient en Israël à ce moment-là. Lors des deux occasions, nous avons longuement discuté des moines, et j'ai été introduite à de nombreuses autres traditions orales au sujet de leur impact sur la communauté et sa pratique religieuse. Sur ces points nous n'avions aucun désaccord. Mais les trois hommes ont réitéré leur conviction que les *Beta Israël* ont converti les moines à une pratique religieuse *Falasha* existante, une perspective qui semblait trop invraisemblable considérant ce que l'on sait aujourd'hui au sujet des ordres monastiques tenaces qui se sont exilés de l'église précisément pour préserver leurs traditions juives et bibliques devenant alors sujet de conflit.

Seulement après une longue période d'introspection ai-je été capable de choisir un plan d'action. Malgré que j'aie conclu que je ne pouvais guère dissimuler ce que j'avais découvert en raison du climat politique actuel, j'avais vraiment la responsabilité de protéger la communauté avec laquelle j'avais travaillé. J'ai alors décidé de publier mes découvertes uniquement dans les cercles universitaires et d'éviter la publicité inutile qui pourrait involontairement éveiller la polémique et peut-être nuire aux *Beta Israël*. À chaque fois que je présentais mes découvertes, j'incorporais à mon interprétation, autant que possible, des discussions sur les réponses des *Beta Israël*, et

articuler les questions éthiques qui sont en jeu. Enfin, dans toutes mes publications j'exposais clairement que les données que j'avais découvertes, ainsi que mes interprétations qui en résultaient, n'étaient reliées qu'au passé, pas aux politiques contemporaines.

Cette stratégie a largement réussi. J'étais en mesure d'explorer les implications de mes découvertes au sein d'un contexte universitaire réceptif, tout en contribuant avec prudence à des discussions publiques occasionnelles ou bénéfiques du côté des *Beta Israël*. Maintenant je suis en mesure d'écrire plus ouvertement sur ces questions et enjeux, en grande partie parce que la communauté *Beta Israël* a depuis un certain temps été solidement établie en Israël²⁶.

Conclusions

Un récent numéro de la revue *The World of Music* (1994) contient de nombreux articles débattant des questions de pouvoir et de politique dans les recherches sur les chants des Aborigènes d'Australie. Ce volume est l'une des premières explorations en profondeur sur les questions d'éthique et sur l'impact de la recherche qui émergent d'un terrain de recherche précis, et se concentre sur deux aspects principaux du processus de recherche: l'accès, ou la permission d'effectuer des recherches; et la disposition et le contrôle du matériel de recherche collecté. Au cours des dernières décennies, dans les études des cas australiens, l'accès et la disposition du matériel sont apparus comme étant les principaux enjeux dans les préoccupations d'ordre éthique et politique au moment même où les Aborigènes ont cherché à exercer leurs propres droits de contrôler les recherches dans lesquelles ils étaient les sujets.

Les questions en jeu dans l'étude de cas éthiopien relaté plus haut diffèrent d'une certaine manière de celles qui ont été soulevées en Australie, et fournissent une illustration utile de la façon dont les considérations éthiques varient selon le sujet de recherche, le terrain et le contexte. Une autorisation d'accès des autorités gouvernementales et locales m'a été volontiers accordée à l'époque de mon travail de terrain en Éthiopie, et encore aujourd'hui les Juifs éthiopiens en Israël continuent d'accueillir des chercheurs parmi eux. De même, la disposition du matériel de recherche n'est pas devenue une source de conflit; mes propres enregistrements ont été déposés dans des archives pour la conservation et l'utilisation future²⁷, et les

réalisé des contributions majeures. En plus des historiens cités plus haut, les contributions principales pour la documentation et l'interprétation de la littérature éthiopienne ont été réalisées par Getatchew Haile dans plusieurs publications (voir Haile 1979; 1981, 102-136). La voix puissante des chercheurs éthiopiens indigènes ne comprend pas beaucoup de *Beta Israël*, la vaste majorité d'entre eux vivant dans des localités rurales et étant analphabètes. À l'exception de quelques douzaines d'hommes *Beta Israël* éduqués à l'étranger au cours de ce siècle [NdIT l'auteure parle du xx^e siècle], ce n'est que la génération atteignant maintenant la majorité en Israël qui a eu les opportunités pour un accès à l'enseignement supérieur. Les individus de descendance *Beta Israël* qui ont contribué à la littérature de leur peuple comprennent Taamrat Emmanuel, un membre de la communauté *Beta Israël* dont les écrits sur les moines Falasha ont été publiés par le linguiste Wolf Leslau (1974, 623-637) et Yona Bogale (1911-1987), qui a été éduqué en Europe et en Palestine grâce au soutien de Faitlovitch. Après le retour de Bogale en Éthiopie, il [Taamrat Emmanuel] est devenu un membre du gouvernement et un représentant des *Beta Israël*. La plupart de ses publications, telles que *Jewish Calendar*, 5734 (Addis Ababa 1973), ont été produites par son engagement dans le but d'initier les autres membres de sa communauté aux pratiques juives occidentales: il a également préparé un manuscrit d'un dictionnaire hébreu-amharique, qu'il percevait comme un pont à travers lequel son peuple pourrait maîtriser la langue hébraïque.

²² Anonyme, communication écrite, 31 juillet 1994.

²³ Pour un cas précédent dans la littérature ethnomusicologique où un universitaire décrit des réactions subjectives, voir Feld 1987, 190-210.

²⁴ Une étude conduite selon le point de vue autochtone renvoie également à une démarche d'« expérience rapprochée » [*experien-ce-near' approach*]. Voir Geerz 1983, 56-58.

²⁵ J'ai provisoirement soulevé ce dilemme éthique lors d'une conférence scientifique, publiée dans "Folk Memory and Jewish Identity: The Falasha Dilemma" (Shelemay 1985, 43-53).

²⁶ *Song of Longing* (Shelemay 1991) est ma première discussion en profondeur. Le lecteur devrait aussi être conscient que de nouvelles questions jaillissent constamment, par exemple plus récemment, un débat public au sujet du statut des *Faras Mura*, les descendants des *Falasha* qui se sont convertis au christianisme, l'enjeu étant de savoir s'ils devaient être autorisés ou non à immigrer en Israël (Kaplan 1993b, 20-21).

²⁷ Les archives de musique traditionnelle de l'université d'Indiana, Bloomington.

²⁸ Certains enregistrements effectués à Jérusalem en 1986 ont été publiés sur un disque compact intitulé *Liturgies Juives D'Éthiopie* (Audivis W260013, 1990). J'ai reçu une demande de matériel d'un membre de la communauté *Beta Israël*, soit la fille de l'un des prêtres avec qui j'ai travaillé en Éthiopie. Alors qu'elle écrivait une biographie sur son défunt père pour un mémoire de maîtrise (M.A.) à l'université hébraïque, elle a demandé si j'avais des données biographiques pertinentes et/ou des enregistrements. Je lui ai envoyé un long entretien dans lequel son père raconte en détail l'histoire de sa vie, et des enregistrements de lui exécutant la liturgie.

²⁹ Ce processus est décrit dans Wild, "Reflecting on Field Research in Aboriginal Australia" (1994, 51-58). Il semble important de noter que les problèmes sont également inhérents au contrôle de la recherche par la communauté, où

chercheurs israéliens effectuant des projets d'enregistrement, par exemple, ont fait de même sous les auspices des archives sonores de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Jérusalem (*Phonoteca*)²⁸. En revanche, le secteur contesté dans le cas éthiopien est l'interprétation des données, un enjeu soulevé jusqu'à présent principalement par les sympathisants de la communauté désirant déterminer les résultats des chercheurs en fonction des sensibilités politiques du moment. La communauté *Beta Israël* n'est pas encore entrée dans ce débat de façon formelle, à la différence du rôle actif des Aborigènes d'Australie dans le contrôle de la recherche sur leur milieu depuis le milieu des années 1970²⁹. Quoi qu'il en soit, le silence des *Beta Israël* ne rend pas moins immédiates les nombreuses questions éthiques englobant les recherches à leur sujet, lesquelles, en redéfinissant des perspectives savantes de l'histoire d'un peuple, empiètent potentiellement sur les sensibilités de la communauté elle-même. Comme un chercheur australien l'a noté, l'acte même de rencontrer des gens pour les interroger sur leur passé change inévitablement leurs perceptions de ce dernier (Gummow 1994, 42).

L'éthique peut être définie en tant que « normes de conduite et jugement moral » (*Webster's New Twentieth Century Dictionary* 1978, 627), conceptualisée alors dans le terrain de recherche comme un code partagé guidant le comportement des chercheurs tout en étant au même moment sensible aux valeurs et aux croyances des individus et des communautés de divers lieux et temps qui sont les sujets d'étude. D'ailleurs, c'est au croisement des valeurs savantes et des normes locales que la plupart des dilemmes éthiques surgissent. Si la conscience éthique dans le savoir musical est à l'« état embryonnaire » (Slobin 1992, 331), il y a peu de doute que de tels enjeux proliféreront à mesure que le savoir musical avancera plus profondément dans des questions relatives au contexte et dans la façon par laquelle la musique se lie aux mondes plus élargis des significations. Les questions épineuses d'accès, de disposition et d'interprétation vont continuer à se poser. Il est clair que les solutions aux dilemmes éthiques doivent être locales et contingentes, sensibles tant à la tradition particulière qu'aux individus impliqués; de telles situations exigent une vigilance constante de la part du chercheur ainsi que des discussions ouvertes durant le processus de recherche et par après. Sachant que nous cherchons à redéfinir le savoir musical, nous devons anticiper l'impact potentiel de nos travaux sur les individus qui,

que ce soit dans les archives ou sur le terrain, ont partagé leur musique avec nous. ◀

RÉFÉRENCES

ABU-LUGHOD, Lila (1991). "Writing Against Culture", Richard G. FOX (éd.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Santa Fe (N.M.), School of American Research Press/University of Washington Press, p. 137-162.

ASHKENAZI, Michael et Alex WEINGROD (éd.) (1985). *Ethiopian Jews and Israel*, New Brunswick, Transaction Books.

BECKER, Judith (1979). "Time and Tune in Java", A. L. BECKER et Aram A. YENGOYAN (éd.), *The Imagination of Reality*, Norwood (NJ), Ablex Publishers, p. 197-210.

BLIER, Suzanne Preston (1993). "Truth and Seeing: Magic, Custom, and Fetish in Art History", Robert BATES, V.H. MUDIMBE et Jean O'BARR (éd.), *Africa and the Disciplines*, Chicago, University of Chicago Press, p. 139-166.

BOGALE, Yona (1973). *Jewish Calendar*, 5734, Addis Ababa.

CLIFFORD, James et George MARCUS (éd.) (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.

_____ (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

CRUMMEY, Donald (1972). *Priests and Politicians. Protestant and Catholic Missions in orthodox Ethiopia 1830-1868*, Oxford, Clarendon Press.

ELLIS, Catherine J. (1994). "Powerful Songs: Their Placement in Aboriginal Thought", *World of Music*, Vol. 36, N° 1, p. 14-15.

FAÏTLOVITCH, Jacques (1905). *Notes d'un voyage chez les Falashas (Juifs d'Abyssinie): rapport présenté à M. le Bon Edmond de Rothschild*, Paris, E. Leroux.F

FELD, Steven (1987). "Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment", *Cultural Anthropology*, Vol. 2, N° 2, p. 190-210.

GEERTZ, Clifford (1983). "From the Native's Point of View": On the Nature of Anthropological Understanding", *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive*

Anthropology, New York, Basic Books, p. 55-70.

GRINFELD, Itzhak (1986). "Jacques Faitlovitch - 'Father' of the Falashas", Kay K. SHELEMAY (curatrice invitée de l'exposition et co-éditrice du catalogue), *The Jews of Ethiopia: A People in Transition*, Tel-Aviv, Beth Hatefutsoth, p. 30-35.

GUMMOW, Margaret (1994). "The Power of the Past in the Present: Singers and Songs from Northern New South Wales", *World of Music*, Vol. 36, N° 1, p. 42-50.

HAILE, Getatchew (1979). *A Catalogue of Ethiopian Manuscripts Microfilmed for the Ethiopian Manuscript Microfilm Library, Addis Ababa, and for the Hill Manuscript Library, Collegeville (Minn.)*, United Printers, Vol. 4.

_____ (1981). "Religious Controversies and the Growth of Ethiopic Literature in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", *Oriens Christianus*, Wiesbaden, 4^e série, N° 65, 102-136.

HALÉVY, Joseph (1877). "Travels in Abyssinia", A. LOWY (éd.), *Miscellany of Hebrew Literature*, Londres, N. Trübner. Deuxième série, traduction par James Picciotto.

_____ (1981). "Religious Controversies and the Growth of Ethiopic Literature in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", *Oriens Christianus*, Wiesbaden, 4^e série, N° 65, p. 102-136.

KAPLAN, Steven (1992). *The Beta Israel (Falasha) in Ethiopia. From Earliest Times to the Twentieth Century*, New York, New York University Press.

_____ (1993a). "The Invention of the Ethiopian Jews: Three Models", *Cahiers d'études africaines*, Vol. 132, N°s 33-34, p. 645-658.

_____ (1993b). "'Falasha Christians': A Brief History", *Midstream*, Vol. 39, N° 1, p. 20-21.

KERMAN, Joseph (1985). *Contemplating Music*, Cambridge (MA), Harvard University Press.

LEPPERT, Richard et Susan MCCLARY (1987). *Music and Society. The Politics of Composition Performance and reception*, Cambridge, Cambridge University Press.

LESLAU, Wolf et Yona BOGALE (1974).

"Taamrat Emmanuel's Notes of Falasha Monks and Holy Places", Saul LIEBERMAN et Arthur B. HYMAN (éd.), *Salo Wittmayer Baron: Jubilee Volume on the Occasion of his 80th Birthday*, Jerusalem, American Academy for Jewish Research, English Section, Vol. 2, p. 623-37.

LIMON, José E. (1991). "Representation, Ethnicity and the Precursory Ethnography: Notes of a Native Anthropologist", Tichard G. FOX (éd.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Santa Fe (N. M.), School of American Research Press/University of Washington Press, p. 115-135.

LOMAX, Alan (1968). *Folk Song Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science.

MCNEILL, William H. (éd.) (1986). "Mythistory, or Truth, Myth, History and Historians", *Mythistory and other Essays*, Chicago, University of Chicago Press, p. 8-22.

MILLER, Christopher (1993). "Literary Studies and African Literature: The Challenge of Intercultural Literacy", Robert BATES, V.Y. MUDIMBE et Jean O'BARR (éd.), *Africa and the Disciplines*, Chicago, University of Chicago Press, p. 213-231.

QUIRIN, James (1992). *The Evolution of the Ethiopian Jews. A History of the Beta Israel (Falasha) to 1920*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

RANDEL, Don Michael (1991). "Crossing Over with Ruben Blades", *Journal of American Musicological Society*, Vol. 44, p. 319-320.

RAPOPORT, Louis (1985). *Redemption Song: The Story of Operation Moses*, New York Houghton Mifflin Harcourt.

Religious Music of the Falashas (Jews of Ethiopia) (1951), recorded and produced by Wolf Leslau, Folkways Record, coll. "Ethnic Folkways Library", FE 4442, 1 disque.

ROSS, Alex (1994). "A Female Deer? Looking for Sex in the Sound of Music", *Lingua Franca*, Vol. 4, N° 5, p. 53-60.

ROTHSTEIN, Edward (1994). "Did a Man or a Woman Write That?", *New York Times*, 17 juillet.

SEEGER, Charles (1977). "Music and Musicology in the New World 1946", *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley, University of California Press.

les porteurs des traditions musicales peuvent ne pas être membres des comités officiels qui confèrent les autorisations formelles pour la recherche. Voir Ellis, "Introduction. Powerful Songs: Their Placement in Aboriginal Thought" (1994, 14-15).

- SELASSIE, Sergew Hable (1972). *Ancient and Medieval Ethiopian History to 1270*, Addis Ababa, United Printers.
- SHELEMAY, Kay Kaufman (1977). "The Liturgical Musical of the Falasha of Ethiopia", thèse de doctorat, University of Michigan.
- _____ (1980). "Historical Ethnomusicology: Reconstructing Falasha Liturgical History", *Ethnomusicology*, Vol. 24, N° 2 p. 233-258.
- _____ (1985). "Folk Memory and Jewish Identity: The Falasha Dilemma", Nathaniel
- _____ (1986). *Music, Ritual and Falasha History*, East Lansing (Mich.), Michigan State University Press.
- _____ (1991). *A Song of Longing. An Ethiopian Journey*, Urbana III, University of Illinois Press. Deuxième édition.
- SLOBIN, Mark (1992). "Ethical Issues", Helen MYERS (éd.), *Ethnomusicology. An Introduction*, London, W.W. Norton, p. 331.
- SOLIE, Ruth A. (éd.) (1993). *Musicology and Difference, Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press.
- SOLOMON, Maynard (1987). "Charles Ives: Some Questions of Veracity", *Journal of American Musicological Society*, Vol. 40, N° 33, p. 443-470.
- STAMPFER, Nathaniel (éd.) (1985). *The Solomon Goldman Lectures. Perspectives in Jewish Learning*, Chicago, Spertus College of Judaica Press, Vol. 4.
- STERN, Henry A. (1968). *Wanderings among the Falashas in Abyssinia*, London. Second serie, introduction by Robert L. Hess.
- TAMRAT, Taddesse (1972). *Church and State in Ethiopia 1270-1527*, Oxford, Clarendon Press.
- TITON, Jeff Todd (éd.) (1992). *Ethnomusicology. Music and the Public Interest*, Vol. 36, N° 3.
- TREITLER, Leo (1990). "History and Music", *New Literary History*, Vol. 21, N° 2, p. 299-319.
- WESTHEIMER, Ruth et Steven KAPLAN (1992). *Surviving Salvation: The Ethiopian Jewish Family in Trandition*, New York, New York University Press.
- STAMPHER (éd.), *Solomon Goldman Lectures. Perspectives in Jewish Learning*, Chicago, Spertus College Press, p. 43-54.
- WILD, Stephen A. (1994). "Reflecting on Field Research in Aboriginal Australia: Central Australia and Arnhem Land", *World of Music*, Vol. 36, N° 1, p. 51-58.

ENJEUX ÉTHIQUES ET LÉGAUX DANS L'UTILISATION ET LA PRÉSERVATION DES MUSIQUES

ETHICAL AND LEGAL RAMIFICATIONS IN THE USE AND PRESERVATION OF MUSIC

1. INTRODUCTION

Le paysage musical des 50 dernières années a vu se multiplier les compositeurs qui incorporent des musiques existantes à leurs propres œuvres. Avec des degrés d'emprunt qui s'échelonnent du fragment imperceptible à l'utilisation explicite, ces compositeurs estiment généralement qu'une œuvre musicale peut devenir un matériau pour en créer une nouvelle. Si cette pratique semble bien ancrée dans certains styles musicaux, sa légalité au regard du droit d'auteur n'est pas acquise, hormis bien entendu les situations où les compositeurs obtiennent une licence d'utilisation des titulaires de la musique d'origine. La pratique qui consiste à reprendre des musiques existantes pour les intégrer à une nouvelle composition tient-elle tout autant de la kleptomanie que de la liberté de création? Dans quelle mesure faut-il l'accord du compositeur d'origine – et de tous les titulaires de droits sur l'œuvre musicale – afin d'utiliser celle-ci pour créer une nouvelle œuvre? Au Canada, cette question est davantage l'affaire de rumeurs que de jurisprudence. Ces rumeurs présentent, le plus souvent, le droit d'auteur comme un frein à cette forme d'appropriation et, par conséquent, à la création. Or, à ce jour, la jurisprudence canadienne n'a pas encore tranché de litiges portant sur l'appropriation musicale et c'est dans ce vide juridique que nous tenterons de placer les commentaires qui suivent.

2. LE PHÉNOMÈNE DE L'APPROPRIATION

L'appropriation est une forme d'expression consacrée dans le monde de l'art. Pour le droit, elle réfère à une prise de possession non sollicitée, où l'objet est dérobé à son propriétaire. Ce faisant, l'appropriation fait obstacle à l'un des principes centraux du droit d'auteur, celui de la propriété, et met à rude épreuve la flexibilité de ce droit. Dans cette section, la notion de propriété et les grands traits de l'appropriation artistique seront décrits. L'appropriation musicale sera ensuite présentée et, dans une dernière section, seront exposés les principes

Les compositeurs kleptomanes face au droit d'auteur

Georges Azzaria¹
(Université Laval)

régissant le droit d'auteur et pouvant s'appliquer aux œuvres étudiées.

2.1 LES GRANDS PARAMÈTRES DE L'APPROPRIATION

La propriété juridique est théorisée depuis le droit romain et comporte comme caractéristique la faculté d'exclure autrui de la jouissance d'un bien (Patault 2003, 1253). Pour sa part, la propriété individuelle sur les fruits de son travail – propriété qui donne naissance au droit d'auteur – est d'invention beaucoup plus récente. Dans l'Antiquité gréco-romaine par exemple, une appropriation telle le plagiat n'est pas sanctionnée par le droit, mais par la morale. Au Moyen Âge, l'auteur est généralement anonyme et la notion d'auteur relève plutôt du divin (Lucas et Lucas 2001, 58). Dans ces conditions, le texte se veut « une sorte de bien collectif, une valeur commune que chacun peut s'approprier librement » (Edelman 2004, 74). Sans propriété sur une œuvre, l'emprunt n'a pas d'existence et le texte est donc perçu comme un matériau modifiable (Edelman 2004, 75-). Ce n'est qu'à la suite des thèses de Locke² et Domat (Domat 1828) notamment que l'on parvient à ancrer, en philosophie comme en droit, le principe d'une propriété individuelle sur une œuvre de l'esprit³. De cette propriété découlent les législations sur le droit d'auteur et leurs corollaires: la propriété de l'auteur sur une œuvre et un droit exclusif d'autoriser les

¹ L'auteur remercie Valérie Bouchard et Marie-Ève Tanguay pour leur aide dans la préparation de ce texte qui s'inscrit dans le cadre d'un projet subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). Ce texte, qui reprend en partie le contenu d'une conférence présentée lors du colloque « Éthique, droit et musique » organisé par la Société québécoise de recherche en musique (SQRM), a d'abord été publié dans les *Cahiers de propriété intellectuelle*, vol. 21, n° 2, mai 2009. Il est publié ici dans une version revue et corrigée.

² Le passage classique de Locke sur la question est le suivant: « Encore que la terre et toutes les créatures inférieures soient communes et appartiennent en général à tous les hommes, chacun pourtant a un droit particulier sur sa propre personne, sur laquelle nul autre ne peut avoir aucune pré-

tion. Le travail de son corps et l'ouvrage de ses mains, nous le pouvons dire, sont son bien propre. Tout ce qu'il a tiré de l'état de nature, par sa peine et son industrie, appartient à lui seul: car cette peine et cette industrie étant sa peine et son industrie propre et seule, personne ne saurait avoir droit sur ce qui a été acquis par cette peine et cette industrie, surtout, s'il reste aux autres assez de semblables et d'aussi bonnes choses communes » (Locke 1690, par. 27).

- 3 L'une des histoires de l'apparition de l'auteur et du droit d'auteur est décrite par Mark Rose (1993).
- 4 Parmi la pléthore d'auteurs ayant traité de la question, voir la synthèse dans le chapitre intitulé « L'originalité, entre rupture et continuité » (Maurel-Indart 1999, 201-23). Il nous paraît pertinent de souligner que l'un des commentateurs les plus réputés du *Code civil du Bas-Canada* a fait grand usage du couper/coller (Normand 2000).
- 5 Ces lettres qu'il faut prononcer lentement composent, selon ce qu'on rapporte, « une plaisanterie très osée sur la Joconde ». Dans un entretien, Duchamp dira plus tard que ces lettres constituent une blague et que « la seule signification c'était de les lire phonétiquement » (Duchamp 1977, 108).
- 6 "All visual imagery should be available to the artist [...]. When visual imagery gets copyrighted, it is taking away a vocabulary not only from the artist but total public" (Mathesius 1992, 35 dans Bowrey 1994, 314).
- 7 *Rogers c. Koons*, 960 F.2d 301 (2d Cir. 1992). Dans la décision, on peut lire ceci (par. 27, 28, 29):
 "Thus, had appellant simply used the idea presented by the photo, there would not have been infringing copying. But here Koons used the identical expression of the idea

utilisations de celle-ci. Ces quelques éclaircissements permettent de mieux situer l'écart entre les principes ayant donné lieu aux législations sur le droit d'auteur et le propos de créateurs actuels qui estiment que les œuvres existantes sont appropriables. En effet, pour les adeptes de l'appropriation, les œuvres recèlent – en plus de leur qualité esthétique, de leur apport symbolique et de leur valeur commerciale – la capacité de servir comme matériau pour la création de nouvelles œuvres. De ce point de vue, les « appropriationnistes » contemporains actualisent le discours ancien sur la propriété.

Puiser dans des œuvres existantes pour s'en inspirer, pour les revisiter ou pour les citer représente une pratique éprouvée qui trouve sa justification première dans la nature même du geste de création. De manière générale, et en débordant du cadre établi par le droit, on peut prétendre qu'une création n'émane jamais du néant, puisque, pour créer ses propres œuvres, un auteur s'inspire de la société et des œuvres qu'il a fréquentées. Cette proposition a été soutenue par plusieurs, dont certains théoriciens de la création littéraire pour qui toute création tient fatalement du bricolage⁴. L'argument trouve également un écho chez les juristes intéressés par les créations contemporaines: « Les auteurs ne sculptent plus dans l'argile ou le grès, mais dans *La Joconde* ou *Bonnie and Clyde* » (Paris 2002, 25).

Dans l'histoire de l'art, quelques coups de crayon de Marcel Duchamp incarnent une des premières manifestations de l'appropriation. En 1919, l'artiste dessine une moustache et une barbichette sur une reproduction de la Joconde, sous laquelle il inscrit en gros caractères L.H.O.O.Q.⁵. Bien que la masculinisation de l'énigmatique personnage de Léonard de Vinci puisse être stimulante en questionnements, ce n'est pas cette symbolique qui nous occupera (Jang 2001, 134-39). Ce geste de Duchamp, tout comme l'urinoir qu'il a exposé deux ans plus tôt, le consacre comme l'un des auteurs les plus importants du xx^e siècle, comme l'une des locomotives de l'art contemporain (Cauquelin 2001; Clair 1979). Avec cette Joconde velue, Duchamp s'approprie une grande icône de l'histoire de la peinture. Aux fins du droit d'auteur, l'outrage ne fera pas de vagues, puisque l'œuvre du maître de la Renaissance fait partie du domaine public. *La Joconde* n'a même jamais été protégée par le droit d'auteur, l'artiste étant mort en 1519, avant que ne soient introduites les premières législations protégeant les œuvres artistiques. Par conséquent, il serait commode de clore le débat en prétextant le non-lieu de l'appropriation

de Duchamp. Ce serait occulter le potentiel heuristique de cette œuvre, puisqu'elle permet d'interroger le droit d'auteur dans quelques-uns de ses concepts les plus sensibles, à savoir les exceptions au droit exclusif de l'auteur et le droit moral.

À la suite de Duchamp, plusieurs auteurs ont adopté l'emprunt comme mode de création et leurs œuvres permettent de comprendre l'ampleur du spectre de l'appropriation. À l'une des extrémités se situe le travail de Sherrie Levine, une « appropriatrice » radicale. Celle-ci reprend, avec une fidélité parfois déconcertante, des œuvres existantes: elle photographie des photographies et reproduit à la main, presque à l'identique, des toiles (Buskirk 1994). En prenant le contre-pied des notions consacrées d'auteur et de propriété, elle propose une « conception de l'art comme scandale et entorse à la loi » (Francblin 1991, 36). Non loin du pôle défini par Levine se retrouvent quelques-unes des premières œuvres d'Andy Warhol, alors qu'il s'appropriait des photographies, une pratique qui lui a valu quelques poursuites, toutes réglées hors cour (Morris 1981; Search 1999).

Jeff Koons fait aussi incontestablement partie des « appropriateurs ». L'artiste a, de plus, la particularité d'avoir contribué à définir les contours jurisprudentiels de la question aux États-Unis. Koons qualifie l'art qu'il pratique de critique sociale légitime: comme d'autres auteurs postmodernes, il commente et critique les images de la société en se les appropriant et en les modifiant. Cherchant à re-contextualiser des images familières, il veut pervertir le sens de ces images et signaler ce qu'il considère être la détérioration de la culture moderne. Pour Koons: « Tout l'imaginaire visuel devrait être disponible à l'artiste [...]. Lorsque l'imaginaire visuel est soumis à la loi du droit d'auteur, cela a pour conséquence de mettre de côté un vocabulaire, non seulement pour l'artiste mais pour l'ensemble du public »⁶. Deux de ses œuvres litigieuses méritent d'être décrites. La première, *String of Puppies*, consiste à transformer en sculpture une photographie en noir et blanc d'Art Rogers, laquelle montre un couple tenant fièrement une portée de chiots. Pour réaliser cette sculpture, Koons a procédé à quelques adaptations, dont l'ajout de couleurs, mais son apport n'a pas été jugé suffisant au goût du tribunal chargé de trancher la plainte déposée par le photographe. La Cour a pris en compte le fait que Koons a utilisé l'œuvre au complet et que le marché d'exploitation du photographe a pu être affecté. Pour le juge, il s'agit essentiellement de l'expression similaire

d'une même idée⁷. La condamnation a soulevé un tollé chez les critiques d'art, mettant à leur avis en cause la légitimité de l'art postmoderne (Buskirk 1992; Greenberg 1992). Pour les partisans de l'appropriation, il devenait dès lors légitime de déplacer le débat sur le terrain de la liberté d'expression et de poser le droit d'auteur en censeur. Cela dit, une autre œuvre de Koons a connu un sort juridique opposé. *Niagara* est une peinture intégrant des images de pieds de femmes, dont l'une est l'œuvre de la photographe Andrea Blanch utilisée pour une réclame de sandales de marque GUCCI. Blanch a engagé une poursuite pour violation du droit d'auteur, mais cette fois Koons a su convaincre le tribunal que son œuvre de réappropriation trouvait grâce aux yeux de la loi, notamment en raison du degré de transformation se trouvant dans la nouvelle œuvre⁸. Contrairement à la photographie d'Art Rogers à l'origine de *String of Puppies*, dans *Niagara* la photographie de Blanch n'est pas utilisée au complet et elle est placée dans un ensemble pictural plus complexe qui comporte notamment d'autres pieds de femme.

Les exemples qui précèdent démontrent que l'appropriation n'est pas un phénomène isolé dans l'univers de la création et que, dans certains cas, elle est le fait d'auteurs de renom, voire d'auteurs qui ont forgé leur réputation en misant sur cette pratique. Cette idée de revisiter les œuvres passées, de les réinterpréter, de les transformer, de les citer ou de les parodier n'est pas un effet de mode. Plus encore, les nouveaux logiciels conviviaux d'édition musicale, photographique ou vidéographique⁹ démocratisent la pratique de l'appropriation, en facilitant les emprunts à des œuvres existantes. Certains n'hésitent plus à nommer la tendance émergente comme étant celle d'une culture du *Cut & Paste*¹⁰, alors que d'autres renchérissent en signalant que la figure même de l'auteur s'en trouve transformée :

Les nouveaux artistes seraient, désormais, polyvalents, polymorphes; enfants d'Internet et des nouveaux médias, ils parleraient la langue unique et universelle de la communication; sortes de « DJ » aptes à mélanger tous les sons de toutes les cultures, puisant dans l'immense supermarché des civilisations, ils construiraient un univers non pas irréel mais virtuel, celui d'un Art collectif brassant tous les arts, patchwork tentaculaire, constitué de tout ce qu'on trouve en rayon, sans scrupule et sans l'idée même d'un scrupule. (Edelman 2004, 8-9)

L'inspiration des auteurs demeure la société (Edelman 2004, 269), avec le lot d'images, de sons, de textes qu'elle propose mais, aidée par les technologies qui deviennent de puissants outils d'appropriation, tout se passe comme si la création pouvait aujourd'hui faire l'économie de la propriété instaurée par le droit d'auteur.

2.2 L'APPROPRIATION MUSICALE

L'appropriation musicale est caractérisée par le fait que, contrairement à la littérature, la musique ne peut utiliser les guillemets pour citer (Escal 1984, 11). Bien que l'appropriation ait connu une croissance phénoménale avec les outils techniques permettant l'échantillonnage de segments sonores (Théberge 2004), l'idée n'en est pas moins inscrite dans l'histoire même de la musique. Sans vouloir en faire une thèse de musicologie, il appert que des courants distincts cautionnent l'appropriation, celle-ci étant bien implantée dans diverses cultures musicales. Quelques exemples issus de genres musicaux fort variés illustrent la constance du phénomène.

Dans une ère précédant celle des législations sur le droit d'auteur, Haendel, Mozart et Bach furent des maîtres de l'appropriation, ces compositeurs, comme tant d'autres, ayant manié l'art de la citation et de la parodie (Escal 1984), une pratique qui s'estompa à partir du XIX^e siècle dans la mouvance de l'arrivée des législations sur le droit d'auteur (Goehr 2007, 220-23). La musique classique n'est pas la seule à faire usage de l'appropriation et une autre des trajectoires de l'appropriation provient de la musique dite ethnique ou traditionnelle. Dans les cultures où il n'existe pas de système de notation, la tradition orale assure la transmission et la préservation de la musique et il ressort de certaines études musicologiques que, pour ces musiques, l'appropriation est un mode de composition¹¹. Par ailleurs, le reggae se veut une musique conçue dans une optique de partage et une même chanson peut connaître plus d'une centaine de versions¹². Le blues s'est également développé autour d'une dynamique d'appropriation (Toynbee 2006). En fait, le projet de faire des versions avec la musique existante serait inhérent aux musiques caribéennes et afro-américaines (Hebdige 1987, 12-16) et on peut soumettre l'hypothèse que la majorité de ces appropriations se produisent avec le consentement tacite, ou du moins la vague tolérance, des titulaires de droits. Du côté de la musique rock, on a souligné l'utilisation d'emprunts dans la musique de Led Zeppelin (Headlam 1995). Il semble

that Rogers created; the composition, the poses, and the expressions were all incorporated into the sculpture to the extent that, under the ordinary observer test, we conclude that no reasonable jury could have differed on the issue of substantial similarity. For this reason, the district court properly held that Koons 'copied' the original.

[...] Koons' additions, such as the flowers in the hair of the couple and the bulbous noses of the puppies, are insufficient to raise a genuine issue of material fact with regard to copying in light of the overwhelming similarity to the protected expression of the original work.

Because of Koons' extensive use of the same expression of the idea that Rogers' created, it was properly held that he 'copied' the protected features of the original. No genuine issue of material fact exists with respect to this finding; 'String of Puppies' was copied from the photograph 'Puppies' based either on the direct evidence of copying or on proof of access and substantial similarity."

⁸ "The [transformative] test almost perfectly describes Koons's adaptation of 'Silk Sandals': the use of a fashion photograph created for publication in a glossy American 'lifestyles' magazine—with changes of its colors, the background against which it is portrayed, the medium, the size of the objects pictured, their details and, crucially, their entirely different purpose and meaning—as part of a massive painting commissioned for exhibition in a German art-gallery space. We therefore conclude that the use in question was transformative" (*Blanch c. Koons*, 467 F.3d 244 (2nd Cir. 2006), 253).

⁹ Par exemple, Protocols pour l'audio, Photoshop pour la photographie et Final Cut pour la vidéo.

¹⁰ "Remix Now! The Rise of Cut & Paste Culture",

c'est ainsi que le magazine *Wired* titrait sa une de juillet 2005.

¹¹ « Les Rodriguains ont développé dans leurs pratiques musicales une grande capacité à l'accommodement. Toutes les ressources disponibles sont susceptibles d'être utilisées. L'air peut avoir été entendu sur un vieux phonogramme ou à l'église. Il peut provenir du répertoire de danses, d'un fonds musical de chants traditionnels français très ancien, ou avoir été emprunté au répertoire de chansons réunionnaises ou africaines, etc. Toute mélodie est interchangeable si elle sert bien le texte. Son importance est donc secondaire par rapport au texte auquel elle doit s'adapter afin de le mettre en valeur » (Des Rosiers 2004, 4.2.4.6). Voir aussi Merriam (1964).

¹² «One of the most important words in reggae is 'version'. Sometimes a reggae record is released and literally hundreds of different versions of the same rhythm or melody will follow in its wake» (Hebdige 1987, 12).

¹³ Notamment le Disc jockey Kool Herc qui se sert des percussions sur la pièce « Apache » tirée d'un disque du groupe The Incredible Bongo Band (Hebdige 1987, 138).

¹⁴ Un Disc jockey nommé Theodor serait l'inventeur du scratching, technique consistant à bouger manuellement, rapidement et répétitivement un disque de l'avant à l'arrière (Hebdige 1987, 138).

¹⁵ «The hip hoppers 'stole' music off air and cut it up. Then they broke it down into its component parts and remixed it on tape. By doing this they were breaking the law of copyright. But the cut 'n' mix attitude was that no one owns a rhythm or a sound. You just borrow it, use it and give it back to the people in a slightly different form. To use the language of Jamaican reggae and dub, you just *version* it» (Hebdige 1987, 141).

ainsi que l'appropriation soit intimement liée à la grande majorité des formes de création musicale.

L'avènement du disque a été l'occasion d'un accroissement considérable de la pratique de l'appropriation et il est beaucoup moins plausible de penser que, pour ces nouvelles pratiques, le consentement tacite des titulaires soit acquis. Dans le New York des années 1970, l'apparition du rap, une musique qui se construit en récupérant des rythmes¹³, tout comme l'invention du scratch¹⁴, constituent des jalons importants dans l'utilisation de musiques existantes. Avec des compositeurs comme U Roy, et à sa suite une longue tradition de Disc jockey (Hebdige 1987, 82, 136-48), est créée une musique par et pour une classe défavorisée sur le plan économique (Béthune 2003). L'utilisation de musiques existantes s'avère alors être un choix de matériaux dicté par des raisons financières, mais aussi par un refus de la logique propriétaire (Shumacher 1995). Depuis la poursuite en violation de droit d'auteur intentée en 1979 contre le Sugar Hill Gang pour « Rapper's Delight », la pratique de l'appropriation présente dans la musique rap et hip-hop est à l'avant-scène de l'actualité juridique (Demers 2006, 91-110). Ce style musical, comme le hip-hop des débuts, confronte effectivement le droit :

Les hip-hoppers ont « volé » la musique qui était dans notre quotidien et l'ont découpée. Ils en ont ensuite fragmenté les composantes et l'ont remixé sur une bande. En procédant ainsi, ils ont enfreint la loi du droit d'auteur. Or cette attitude qui consistait à couper et remixer a fait en sorte que personne ne possédait plus ni rythme ni sonorité. On ne fait que les emprunter, les utiliser et les redonner aux gens dans une forme un peu différente. Pour utiliser le langage du reggae jamaïcain et du dub, on ne fait qu'en donner une version¹⁵.

Les disquaires sont ainsi devenus des dépositaires de sonorités appropriables. DJ Shadow a composé les pièces de l'album *Endtroducing* en utilisant uniquement des extraits puisés sur disques. Pour sa part, DJ Danger Mouse publie en 2004 *The Grey Album*, un collage fait à partir des pièces *a cappella* contenues sur le *Black Album* du rappeur Jay-Z et d'extraits de l'album blanc des Beatles. Le disque, rapidement dénoncé par EMI, les titulaires des droits sur l'album des Beatles, a été retiré du marché. On a aussi vu des compositeurs de musique rap manier la parodie et s'attirer, par le fait même, la grogne des titulaires de droits : le groupe 2 Live Crew a dû défendre sa paro-

die de « Pretty Woman » jusque devant la Cour suprême des États-Unis¹⁶.

La musique issue de l'avant-garde artistique du xx^e siècle tisse également des liens étroits avec l'appropriation. L'avant-garde pose, d'emblée, des défis parfois insurmontables pour le droit d'auteur. Tout comme la *Fontaine* de Marcel Duchamp - un urinoir exposé en guise d'œuvre artistique - on peut parier que la pièce musicale intitulée 4.33 du compositeur John Cage réside hors du droit d'auteur. Les deux « œuvres » nous mettent davantage en présence d'une idée, chose que le droit d'auteur ne protège pas. S'agissant de 4.33, la pièce consiste essentiellement en un événement sonore : un interprète est assis devant un piano et demeure silencieux durant 4 minutes et 33 secondes. Cage cherchait à démontrer que la musicalité pouvait, pendant la durée de cette pièce, être constituée de sons qui proviennent de la salle : toussotement des spectateurs, craquement de fauteuil, ventilation... John Cage fut aussi un pionnier de l'utilisation de musique comme matériau sonore et certaines de ses œuvres interpellent plus directement le thème de l'appropriation. Dans les années 1950, il compose *Imaginary Landscape n° 4*, une pièce dont l'instrumentation est constituée par la musique et les propos recueillis en direct sur 12 récepteurs de radio. Cage a aussi été un initiateur du collage sur bande magnétique, en créant *Imaginary Landscape n° 5* à partir de segments provenant de 42 disques de jazz et *Williams Mix* à partir de 600 extraits sonores (Bosseur 1993, 30-31; Nyman 2005, 86-87). Cage n'est pas le seul à s'être aventuré dans cette voie. Au cours de la décennie suivante, Steve Reich crée *It's gonna Rain* et *Come Out*, chacune des compositions utilisant un seul extrait sonore retravaillé par des manipulations de bandes magnétiques (Fousnaquer, Glayman et Leblé 1992, 417-21; Nyman 2005, 228-29).

Dans un registre musical davantage intempestif, la pratique du collage sonore peut déplaire aux titulaires de droits, comme l'ont constaté John Oswald et le groupe Negativland. Oswald, un compositeur canadien, est un « appropriateur » insatiable qui puise dans la musique existante pour constituer ses propres œuvres. Dans les années 1990, sous le titre de *Plunderphonics*, il a créé des pièces à partir de sources qui vont de Dolly Parton aux Beatles et qui sont généralement identifiables et identifiées. Pour Oswald, l'appropriation sonore est de l'ordre d'une « prérogative de composition » (Oswald 2005). En 1989, il reproduit une centaine d'exemplaires d'un

album sur lequel se retrouve une pièce composée à partir de la musique de Michael Jackson et place, sur la pochette de cet album, un montage photographique présentant le chanteur avec un corps de femme nue. Dans les mois suivants la publication de l'album, la Canadian Recording Industry Association (CRIA), estimant qu'Oswald violait les droits d'auteur du chanteur, a incité le compositeur à détruire tous les exemplaires non distribués (Oswald 2005, 23-29). Pour sa part, Negativland, un groupe californien pratiquant le collage sonore, a eu d'importants démêlés avec U2, un des géants de la musique populaire, pour avoir utilisé et transformé le tube *I Still Haven't Found What I'm Looking For*. Son plaidoyer en faveur de l'appropriation est abondamment documenté dans un ouvrage relatant sa péripétie juridique et le règlement hors cour qui l'a conclue (Negativland 2000; Watt 2002).

On constate ainsi que les compositeurs qui font usage de la musique enregistrée et dont les œuvres essaient depuis près de 50 ans ont un rapport ambigu avec le droit d'auteur. Lors de la création des législations sur le droit d'auteur il y a plus d'un siècle, la grammaire musicale comportait des éléments de solfège, d'harmonie et de rythme¹⁷, tout comme une instrumentation relativement bien délimitée. À l'évidence, le droit d'auteur n'a pas, à ses origines du moins, été pensé pour protéger la musique intégrant la radio en direct ou des extraits de musique sur disque. Certes, le droit d'auteur fait généralement peu de cas des outils et des matériaux utilisés pour parvenir à créer une œuvre. Dans le cas de l'appropriation par contre, les matériaux incluent des œuvres et leurs droits d'auteur, ce qui crée une nouvelle donne.

Les compositeurs « appropriationnistes » sont des kleptomanes, dans la mesure où ils démontrent une impulsion pathologique à soustraire leurs matériaux sans demander l'autorisation aux titulaires. La psychiatrie nous apprend que le kleptomane est rarement motivé par la valeur du bien, laquelle est d'ailleurs souvent minime, et qu'il trouve une jouissance dans le fait même de dérober, étant peu soucieux des conséquences juridiques de ses gestes (Postel 1998). Du point de vue du droit d'auteur, s'agit-il d'un vol dont ils se rendent nécessairement coupables? Se pourrait-il que la majorité de ces pilleurs profite de la tolérance du droit d'auteur?

2.3 L'ÉTAT DU DROIT

Au Canada, une première attitude consisterait à condamner sans appel la pratique de l'appropriation, au nom du principe général suivant lequel il est interdit de faire usage d'une œuvre sans le consentement des titulaires de droits. Dans les cas de musiques endisquées, il faut souligner que les titulaires de droits sont nombreux, incluant le compositeur de la musique et l'auteur des paroles¹⁸, les interprètes et le producteur de l'enregistrement sonore¹⁹, en plus des titulaires ayant acquis des droits par contrats²⁰. Une condamnation de l'appropriation pourrait d'ailleurs être confortée par l'application du droit moral, une hypothèse qui sera discutée en conclusion de ce texte. Il existe néanmoins deux portes de sortie dont l'ouverture varie selon les faits en cause. Considérant que l'expression « appropriation » n'est pas inscrite dans la loi il faut, afin de jauger la souplesse législative à l'égard de cette pratique, examiner la notion de « partie importante d'une œuvre » et l'exception d'utilisation équitable.

La notion de « partie importante d'une œuvre » trouve sa source dans la loi :

Le droit d'auteur sur l'œuvre comporte le droit exclusif de produire ou reproduire la totalité ou une *partie importante* de l'œuvre, sous une forme matérielle quelconque, d'en exécuter ou d'en représenter la totalité ou une *partie importante* en public et, si l'œuvre n'est pas publiée, d'en publier la totalité ou une *partie importante* [...] ²¹. (Art. 3 (1) L.D.A.)

Avant d'en arriver à cet article, la législation canadienne a quelque peu tergiversé. D'abord, antérieurement à la loi de 1921, le *Code criminel* de 1915, qui contenait quelques dispositions sur le droit d'auteur, utilisait l'expression « la totalité ou une partie quelconque » de l'œuvre. On peut déduire que la formulation d'alors ne laissait pas de prise à une échappatoire, puisqu'une « partie quelconque » peut viser un emprunt de n'importe quelle taille. Pour sa part, la loi de 1921 a introduit le concept de « partie importante de l'œuvre » mais a limité sa portée à la publication d'œuvres non publiées²². Ce n'est qu'avec les modifications de 1952 que l'on retrouve un libellé qui s'apparente à celui de la loi actuelle.

Cela dit, la notion de « partie importante de l'œuvre » n'ouvre pas, à proprement parler, sur un régime d'exception au droit exclusif de l'auteur, bien que le résultat demeure le même, soit une utilisation faite sans le consentement de l'auteur. Cette notion se

¹⁶ Nous reviendrons sur cette décision dans la seconde partie de ce texte.

¹⁷ Les musicologues voudront bien excuser ce raccourci, très certainement réducteur. Pour plus de précisions, voir Massin et Massin (1995).

¹⁸ Les droits de ceux-ci sont prévus à l'article 3 de la *Loi sur le droit d'auteur*, L.R.C. (1985), c. C-42 [ci-après citée L.D.A.].

¹⁹ Les droits voisins accordés à l'artiste-interprète et au producteur de l'enregistrement sonore en vertu des articles 15 et 18 L.D.A.

²⁰ Il peut s'agir de droits accordés à un éditeur ou à une maison de disque par exemple. Voir Sanderson (2000).

²¹ C'est moi qui mets en italique.

²² « Pour les fins de la présente loi, le 'droit d'auteur' désigne le droit exclusif de produire ou de reproduire une œuvre sous une forme matérielle quelconque, d'exécuter ou de représenter ou, s'il s'agit d'une conférence, de débiter en public, et si l'œuvre n'est pas publiée, de publier l'œuvre ou une partie importante de celle-ci [...] » (*Loi concernant le droit d'auteur*, S.R. 1927, c. 32, art. 3).

²³ Commission du droit d'auteur, Titulaires de droits d'auteur introuvables, 2003-UO/TI-21, 29 mars 2004, p. 4. Voir également *Canadian Performing Right Society Ltd. c. Canadian National Exhibition Association*, [1934] O.R. 610.

²⁴ "That the portion which they have taken is substantial cannot be denied. The part which has been taken consists of 28 bars, which bars contain what is the 1934 principal air of the 'Colonel Bogey' march - the air which every one who heard the march played through would recognize as being the essential air of the 'Colonel Bogey' march" (*Hawkes and Son (London), Ltd. c. Paramount Film Service Ltd.* 1934).

²⁵ L'adage est le suivant : *De minimis non curat lex*. Voir Mayrand (1994).

²⁶ Il y a plusieurs affaires *Bridgeport*, la corporation étant titulaire de droits sur des œuvres musicales. L'affaire qui nous intéresse ici est la suivante : *Bridgeport Music c. Dimension Films* 410 F.3d 792 (6th Cir. 2005).

²⁷ On peut aussi prétendre que le droit américain n'est pas aussi rigide que le laisse penser la décision *Bridgeport*. Sur la défense de *minimis* précédant l'affaire *Bridgeport*, voir Kaplicer (2000).

²⁸ Voir *Moreau c. St. Vincent* : « Je crois qu'un principe fondamental du droit d'auteur veut que l'auteur n'ait pas un droit sur une idée, mais seulement sur son expression. Le droit d'auteur ne lui accorde aucun monopole sur l'utilisation de l'idée en cause ni aucun droit de propriété sur elle, même si elle est originale. Le droit d'auteur ne vise que l'œuvre littéraire dans laquelle elle s'est incarnée. L'idée appartient à tout le monde, l'œuvre littéraire à l'auteur » (1950, 203). La présente traduction est celle que l'on retrouve dans le jugement de la Cour suprême de l'affaire *CCH Canadienne Ltée*

rattache plutôt à l'œuvre elle-même et à ce qui, sans verser dans l'ontologisme, en forme l'essence. Le droit d'auteur porte sur l'œuvre dans sa quasi-totalité, laissant hors du champ de protection ce qui en constitue une partie non importante. La détermination de ce qui constitue cette partie non importante repose sur l'analyse de l'extrait utilisé, au cours de laquelle on cherche à savoir si, dans cet extrait, on peut reconnaître l'œuvre d'origine. Il s'agit en quelque sorte d'un critère de première impression, lequel repose davantage sur la qualité que sur la quantité de l'extrait (Tamaro 2006, 254-268). Les coups de cymbale qui donnent le rythme pour commencer une pièce de jazz pourraient, à titre d'exemple, constituer une partie non importante de l'œuvre alors que, comme le souligne la Commission du droit d'auteur dans une note de bas de page, « on pourrait soutenir assez facilement que quelques notes de certaines œuvres (les quatre premières notes de la Cinquième symphonie de Beethoven, par exemple) représentent une partie importante de l'œuvre »²³. La Cour d'appel de l'Angleterre a déjà conclu que quelques mesures d'une marche militaire constituaient une partie importante d'une œuvre, parce que l'extrait permettait de reconnaître l'œuvre²⁴. Étant donné que pour se qualifier de « partie non importante » l'extrait doit être négligeable, l'auteur d'origine risque de ne jamais savoir que son œuvre est devenue un matériau, possibilité augmentée par le fait que, à la différence de ce qui est prévu pour l'exception d'utilisation équitable, la mention de la source n'est pas requise.

L'utilisation de la partie non importante, comme domaine où le droit ne trouve pas application, réfère à la locution de *minimis*²⁵, en vertu de laquelle le droit ne s'intéresse pas aux choses considérées comme insignifiantes. Ce principe a été plaidé aux États-Unis, sans succès toutefois, dans une cause portant sur l'utilisation d'un extrait de musique. Dans une des affaires *Bridgeport*²⁶, le tribunal a conclu à la violation du droit d'auteur, même si l'utilisation ne concernait que trois notes et que, de surcroît, celles-ci étaient modifiées. La défense de *minimis* a été rejetée au nom de la valeur économique de tout échantillon sonore et le juge y est allé de ce qui est, depuis, scandé comme une nouvelle maxime stigmatisant la pratique : « Get a licence or do not sample » (« Obtenez une licence ou n'échantillonnez pas »). Bien qu'il existe de nombreuses similitudes entre le droit américain et le droit canadien en matière de droit d'auteur, il semble que sur ce point les législations diffèrent²⁷.

Le libellé de la loi canadienne, tout comme la philosophie actuelle de la Cour suprême quant à l'étiollement des prérogatives de l'auteur, ne militent pas pour l'incorporation dans notre droit d'une solution aussi draconienne que celle préconisée dans l'affaire *Bridgeport*. La jurisprudence a d'ailleurs maintes fois reconnu l'existence de cette partie non importante (Tamaro 2006) et celle-ci, comme premier lieu d'appropriation, est donc admise en droit canadien. Un extrait qui échouerait à ce test pourrait se rabattre sur l'étape suivante, laquelle consiste à savoir si l'emprunt peut être qualifié d'utilisation équitable.

La loi canadienne indique aux articles 29 à 29.2 que l'utilisation équitable d'une œuvre ne constitue pas une violation du droit d'auteur, dans la mesure où cette utilisation vise des fins d'étude privée, de recherche, de critique, de compte rendu ou de communication de nouvelles. Ce type d'utilisations représente le degré de tolérance du droit d'auteur à l'égard des emprunts non autorisés et les acceptations de ce principe varient selon les systèmes juridiques (Strowel 1993). Au Canada, le concept d'utilisation équitable mérite un long développement, le principe étant passé, au fil des années, du statut d'appendice à celui de principe quasi autonome. Nous nous limiterons ici à présenter les grands traits de la question, réservant pour la section suivante le soin de confronter son application avec l'appropriation musicale.

Ouvrons d'abord une parenthèse pour synthétiser le rapport entretenu entre le droit d'auteur et le domaine public, cette mise au point étant utile pour situer la nature des exceptions au droit d'auteur. La notion de propriété qui ceint le droit d'auteur doit cohabiter avec une autre notion, celle de domaine public. Le domaine public et la propriété du droit d'auteur se rencontrent à trois endroits distincts, que l'on peut caractériser comme « l'avant », « le pendant » et « l'après » de la vie de l'œuvre. Dans la période de « l'avant », la dichotomie entre l'idée et l'expression de l'idée est l'occasion d'affirmer que les idées sont dans le domaine public et que seule leur expression donne lieu à un droit d'auteur²⁸. La phase de « l'après » du droit d'auteur est celle désignée par la durée du droit, au terme de laquelle l'œuvre tombe dans le domaine public. C'est durant la phase du « pendant » du droit d'auteur que se retrouvent les exceptions au droit exclusif de l'auteur. Pour jauger celles-ci, la tension entre le droit de l'auteur et le domaine public repose sur un délicat exercice d'interprétation, dans lequel transparait

non pas un équilibre, mais une interaction empreinte de hiérarchisation entre propriété privée et domaine public. La décision de la Cour suprême dans l'affaire *CCH* consiste en une interprétation de cette interaction.

Avant la décision charnière que constitue l'affaire *CCH*, la jurisprudence canadienne et ses commentateurs étaient d'avis que les exceptions au droit exclusif de l'auteur devaient s'interpréter restrictivement, arguant qu'il appartient au législateur et non aux tribunaux de créer des exceptions²⁹. De plus, tel que rappelé par la Cour suprême en 1990 dans l'affaire *Bishop*, le droit d'auteur se comprenait comme une loi établie au profit des auteurs³⁰. Voilà pourquoi la Cour suprême innove lorsque, dans *CCH*, elle écrit que l'exception d'utilisation équitable « correspond à un droit des utilisateurs » et que « pour maintenir un juste équilibre entre les droits des titulaires du droit d'auteur et les intérêts des utilisateurs, il ne faut pas l'interpréter restrictivement » (*CCH*, par. 48). Dans cette décision, la Cour met de l'avant six critères servant à déterminer si l'utilisation est ou non équitable. Ces critères, qui seront repris en détail dans la section suivante, sont les suivants: le but de l'utilisation, la nature de l'utilisation, l'ampleur de l'utilisation, les solutions de rechange, la nature de l'œuvre et, enfin, les effets de l'utilisation sur l'œuvre. C'est à l'aide de cet outillage que nous tenterons maintenant de proposer des balises juridiques à l'appropriation musicale.

3. LES CRITÈRES APPLICABLES

Les critères développés dans cette section prennent en considération les situations où il est fait usage d'une « partie importante » d'une musique existante. L'accent est ainsi placé sur une interprétation de la notion d'utilisation équitable. De la sorte, il est tenu pour acquis que la jurisprudence canadienne reconnaît le principe de la « partie importante de l'œuvre », et que la devise « Obtenez une licence ou n'échantillonnez pas » ne peut s'appliquer inconsiderément, sans que soient d'abord analysés les matériaux en cause. L'évaluation du potentiel litigieux des œuvres qui font usage d'extraits musicaux existants requiert une analyse de plusieurs facteurs. La première exigence, laquelle permet de soupeser toutes les autres, est centrée sur la finalité de l'appropriation, soit sur le but de l'emprunt. Les autres exigences reprennent les critères additionnels établis dans la décision *CCH* avec, au final, l'ajout du critère de la transformation de l'œuvre. En conclusion, nous chercherons à

savoir si le droit moral peut s'inviter au débat sur l'appropriation.

3.1 LA FINALITÉ DE L'UTILISATION

Les articles 29, 29.1 et 29.2 de la *Loi sur le droit d'auteur* énoncent cinq situations où l'utilisation équitable fait obstacle aux principes généraux régissant le droit exclusif de l'auteur, en vertu desquels toute utilisation requiert l'autorisation préalable du titulaire des droits sur l'œuvre. L'étude privée, la recherche, la critique, le compte rendu et la communication des nouvelles peuvent, sous certaines conditions³¹, ne pas constituer une violation du droit d'auteur. À notre avis, parmi ces cinq cas de figure, seule la critique est pertinente à la problématique de l'appropriation. En effet, l'étude privée et la recherche ne s'appliquent pas en l'espèce, ces dernières désignant davantage des situations où des extraits d'une œuvre sont utilisés dans le but de documenter une œuvre en devenir, sans que ces extraits puissent en eux-mêmes faire l'objet d'une publication³², sauf si ces extraits s'inscrivent dans un contexte de critique. De plus, la pratique de l'appropriation ne vise pas la réalisation d'un compte rendu, pas plus qu'elle ne prétend communiquer une nouvelle. La critique, avec son cortège d'exigences jurisprudentielles, semble donc constituer l'unique voie d'accès à l'exception d'utilisation équitable.

Pour déterminer si un emprunt peut entrer dans la catégorie « critique », il importe de s'attarder à la constitution de l'œuvre et à la démarche de son auteur. La notion de critique, telle que pensée à l'origine, n'est pas ouverte à tous les emprunts; pour trouver application, il doit être démontré que l'emprunt est au service d'un argumentaire. Dans son acception classique, la critique autorise l'auteur littéraire à en citer un autre, soit pour le réfuter ou soit pour soutenir son propos. Les premiers compositeurs à avoir utilisé de la musique existante dans leur propre création semblent répondre à cette exigence de critique. Dans les œuvres de John Cage, par exemple, l'appropriation de la musique diffusée à la radio et le collage de musique sur des bandes magnétiques sont au service d'une critique fort étayée de l'esthétique de la musique et des modes de compositions musicales (*John Cage: Revue d'esthétique* 1988). Cage serait ainsi un archétype de critique en matière d'appropriation musicale. Pour d'autres, la forme de critique en est une qui refuse de considérer les œuvres comme des objets intouchables et sacrés. Suivant ce point de vue, toutes les œuvres sont toujours

c. Barreau du Haut-Canada, 2004, par. 8 [ci-après citée *CCH*].

²⁹ Dans l'affaire *Bishop c. Stevens*, la Cour suprême rejette l'idée d'une exception implicite: « De plus, une exception implicite au sens littéral de l'al. 3(1) d) est, à mon avis, d'autant moins plausible que le par. 17(2) (maintenant par. 27(2)) de la Loi prévoit des exceptions expresses et détaillées dans des cas aussi divers que l'étude privée, la recherche, l'étude critique, l'utilisation à des fins d'éducation, la communication de documents en application de diverses lois fédérales et l'exécution, sans but lucratif, d'une œuvre musicale à une foire agricole » (*Bishop c. Stevens*, 1990, 467 [ci-après citée *Bishop*]).

³⁰ Comme le souligne le juge Maugham dans l'arrêt *Performing Right Society, Ltd. v. Hammond's Bradford Brewery Co.*, 1934, 127: « La Copyright Act de 1911 a un but unique et a été adoptée au seul profit des auteurs de toutes sortes, que leurs œuvres soient littéraires, dramatiques ou musicales » (citation originale *Bishop*, par. 21). La traduction est de l'auteur.

³¹ Il s'agit, dans le cas de la critique, du compte rendu et de la communication des nouvelles, d'indiquer la source ainsi que, le cas échéant, certains renseignements qui figurent sur la source. Voir les articles 29.1 et 29.2 L.D.A.

³² Nous suivons ici l'argument de Norman Tamaro: « [...] l'article 29 ne sous-entend pas que celui qui poursuit une étude privée ou une recherche puisse publier les extraits d'œuvres dont il aurait tiré des reproductions. [...] ce que publie un chercheur, ce n'est pas sa recherche *stricto sensu*, ce sont les fruits de sa recherche » (Tamaro 2006, 533).

³³ David Vaver prétend que : “Parody and satire could qualify under this head [criticism or review] as implicit fair criticism of their target” (Vaver 1997, 103). Récemment, on a souligné que : “Before CCH, many scholars posited that parodies constitute infringement in Canada. In light of CCH’s liberal interpretation of the enumerated grounds, it may be argued that ‘criticism’ could now encompass parody. Michelin no longer seems to be good law” (D’Agostino 2008, 359).

³⁴ Sur les différences et les similitudes entre le *fair use* américain et le *fair dealing* canadien, voir El Khoury (2007).

³⁵ Voir *Zamacois c. Douville* : « Le droit de citation est permis par la loi ; le refuser aurait pour effet de supprimer le droit de la critique littéraire » (1944, par. 101).

³⁶ “Thou shalt not steal” (*Grand Upright Music, Ltd. c. Warner Bros. Records Inc.* 1991).

³⁷ *Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886*, art. 10 :

« (1) Sont licites les citations tirées d’une œuvre, déjà rendue licitement accessible au public, à condition qu’elles soient conformes aux bons usages et dans la mesure justifiée par le but à atteindre, y compris les citations d’articles de journaux et recueils périodiques sous forme de revues de presse.

(2) Est réservé l’effet de la législation des pays de l’Union et des arrangements particuliers existants ou à conclure entre eux, en ce qui concerne la faculté d’utiliser licitement, dans la mesure justifiée par le but à atteindre, des œuvres littéraires ou artistiques à titre d’illustration de l’enseignement par le moyen de publications, d’émissions de radiodiffusion ou d’enregistrements sonores ou visuels, sous réserve qu’une telle utili-

déjà dans le domaine public, susceptibles d’être appropriées : ce sont des matériaux et, dans le cas d’Oswald notamment, un propos dénonçant les modes et de production et de consommation de la musique populaire appuie la pratique. Ce type de compositeurs mérite aussi le qualificatif de « critique », parce qu’ils créent des œuvres sur la base d’un discours sur la musique.

La parodie représente un autre pendant de la critique. La Cour suprême des États-Unis, dans l’affaire de *2 Live Crew*, a reconnu comme étant du *fair use* la parodie rap de *Pretty Woman* (Shuster 1994 ; Fruehwald 1994 ; Rogow 1996 ; Rosen 2008, 251-319). Par contre, la position canadienne sur le sujet n’est pas bien arrêtée. Encore récemment (*Canwest v. Horizon* 2008), un tribunal canadien a refusé de reconnaître que la parodie constitue une utilisation équitable (*Michelin & Cie c. TCA-Canada* 1997 ; *BCAA c. Office and Professional Employees’ Int.* 2001) en dépit d’une certaine doctrine favorable à cette approche³³. Pour sa part, la décision de la Cour d’appel du Québec dans l’affaire *Avanti* indique que la parodie se loge à l’enseigne de la critique et que cette forme de création est légitime en droit canadien³⁴ :

La critique d’une œuvre intellectuelle ou artistique n’est pas que sérieuse ou savante ; elle peut aussi être humoristique ou drôle grâce à une opération d’amplification, de déformation ou d’exagération de l’œuvre visée, en un mot, elle emprunte les voies de la caricature ; elle en sera souvent que plus mordante. En ce sens, elle pourrait constituer une exemption pourvu que les exigences de la Loi soient satisfaites. [...] L’absence de décision formelle sur ce point au Canada, du moins suivant mes recherches et celles des parties, découle peut-être du fait qu’en réalité, cette vision des choses est celle communément acceptée et que la véritable parodie est reconnue. (*Productions Avanti Ciné Vidéo inc. c. Favreau* 1999, 1954)

Cela étant, comment qualifier les compositeurs qui font usage d’emprunts reconnaissables, mais dont la finalité n’est pas critique au sens de Cage ou d’Oswald et dont le travail n’est pas non plus une parodie ? La question revient à savoir si le droit d’auteur permet la citation anecdotique, c’est-à-dire celle qui ne sert pas à étayer un propos (Lucas 1999, 120-22). La réponse est délicate. On peut d’emblée considérer que tous les compositeurs non critiques, souvent associés à une musique commerciale, ne méritent pas d’être abrités par l’exception du droit de citation, celle-ci étant

d’abord prévue pour la citation littéraire³⁵. Certes, ces compositeurs doivent gravir une pente abrupte pour convaincre de la licéité de leur pratique mais, à notre avis, l’opération n’est pas systématiquement vouée à l’échec. Ces compositeurs affrontent le principe de propriété évoqué plus haut, principe au fondement du droit d’auteur et qui a d’ailleurs permis à un magistrat américain de faire débiter son jugement, lequel sanctionnait une appropriation musicale, en citant le septième commandement : « Tu ne voleras point »³⁶. Les compositeurs kleptomanes « non critiques » estiment qu’une interprétation trop rigide de la propriété constitue un frein à la création. Qu’en est-il ?

La problématique de l’appropriation s’inscrit dans le sillage de l’article 10 de la *Convention de Berne*³⁷. Au Canada, comme nous l’avons souligné plus haut, l’affaire *CCH* innove en établissant un droit des utilisateurs, un droit dont les fondements ne transparaisaient ni de la loi, ni de la jurisprudence d’alors. Dans *CCH* on autorise une utilisation qui n’est pas créative, c’est-à-dire dont la finalité n’est pas de créer une nouvelle œuvre. Bien que les utilisations à l’origine de l’affaire se réfèrent à la notion de recherche prévue à l’article 29, il n’en demeure pas moins que le fondement de cette interprétation se veut une véritable révolution copernicienne pour le droit d’auteur, révolution dont les outils avaient été forgés deux ans plus tôt par la même Cour dans l’affaire *Théberge* :

Un contrôle excessif de la part des titulaires du droit d’auteur et d’autres formes de propriété intellectuelle pourrait restreindre indûment la capacité du domaine public d’intégrer et d’embellir l’innovation créative dans l’intérêt à long terme de l’ensemble de la société, ou créer des obstacles d’ordre pratique à son utilisation légitime. (*Galerie d’Art du Petit Champlain inc. c. Théberge* 2002, par. 32)

S’agissant du but de l’utilisation, il faut tableter sur une interprétation qui fait une large place à la notion de domaine public et aux droits des utilisateurs, une telle interprétation étant compatible avec l’orientation de la Cour suprême depuis les affaires *CCH* et *Théberge*. On sait que l’interprétation juridique est souvent divisée en deux écoles : une première – plus conservatrice – estimant que le sens des mots est généralement clair et qu’il existe un sens véritable ; et une seconde, selon laquelle l’interprétation constitue plutôt une décision, puisque les mots peuvent avoir plus d’une signification (Tropper 2003, 843-847). Pour la

problématique de l'appropriation, cette que-
relle d'école importe. Un juge qui chercherait
dans la loi des traces autorisant l'appropriation
et qui refuserait de faire correspondre l'inter-
prétation de la loi aux développements tech-
nologiques ainsi qu'aux pratiques artistiques et
sociales serait plus susceptible de rejeter toute
forme d'appropriation musicale. Dans l'affaire
Bridgeport, la Cour affiche explicitement sa
préférence quant à l'interprétation juridique :
une interprétation littérale, qui s'attarde au
sens des mots et qui mentionne que, lors de
l'adoption des dispositions pertinentes, l'ap-
propriation musicale n'existait pas et que le
législateur ne pouvait l'inclure. Or, on peut
interpréter autrement et donner aux mots un
sens contemporain. Au Canada, si on se réfère
à la loi de 1921 et qu'on envisage ce qui consti-
tuait la critique et la recherche à l'époque,
on se rend compte que celle-ci visait, entre
autres, la critique littéraire et la recherche
académique. En 1921, les technologies de
reproduction étaient limitées et l'exception
ciblait notamment la reproduction manuscrite.
On peut certainement actualiser la définition
de « critique », y inclure le travail de certains
compositeurs, et soumettre l'hypothèse qu'il
existe un droit de citation, même si celle-ci
ne sert pas des fins spécifiquement critiques.
L'arrêt *CCH* indique bien que le mot « recher-
che » ne doit pas être interprété de manière
à restreindre le droit des utilisateurs³⁸. En
misant sur cette ouverture, il devient plausible
d'admettre l'existence d'un droit de citation
pour les auteurs « non critiques ». D'ailleurs,
selon certains, on peut désormais penser que
le droit des auteurs et ceux des utilisateurs
s'équivalent (Gervais et Judge 2006, 82), sous
réserve que les utilisations demeurent équi-
tables. Toutefois, sur l'échelle de tolérance
d'un juge chargé de trancher une telle utiliza-
tion, il appert que l'ampleur de l'utilisation,
sur laquelle nous reviendrons, devient alors
décisive.

La finalité de l'utilisation est le premier
test à passer pour les kleptomanes friands
d'appropriations. De ce qui précède, on peut
attester de l'existence d'une finalité conforme
à l'exigence d'utilisation équitable pour les
musiques explicitement critiques. Quant aux
autres musiques, il semble aussi exister, avec
les réserves qui s'appliquent, un droit de cita-
tion et de parodie, un peu comme la musique
classique l'a longtemps intégré. La qualifica-
tion finale ne s'arrête cependant pas ici, car
le poids accordé à chaque critère dépend de
l'ensemble.

3.2 LES AUTRES CRITÈRES

Les autres critères à considérer sont cumu-
latifs, c'est-à-dire qu'il est nécessaire que l'em-
prunt les franchisse tous avec succès, bien
que dans certains cas, comme le note la Cour
suprême, ils ne soient pas tous applicables³⁹.
Les critères sont malgré tout interreliés et les
compositeurs « non critiques » doivent les pla-
cer sous haute surveillance. Parmi les autres
critères dégagés dans l'affaire *CCH*, le critère
de l'ampleur de l'utilisation revêt une relative
importance :

Lorsqu'une infime partie de l'œuvre est
utilisée, il n'est pas du tout nécessaire
d'entreprendre l'analyse relative au caractè-
re équitable, car le tribunal aura conclu
à l'absence de violation du droit d'auteur.
[...] l'ampleur de l'extrait tiré de l'œuvre
n'est pas décisive en la matière, mais elle
peut présenter une certaine utilité. (*CCH*,
par. 56)

L'extrait cité permet d'abord de constater
que la Cour suprême semble accroître l'é-
tendue de la notion de « partie non impor-
tante » de l'œuvre, bien qu'il soit périlleux
de conjecturer sur le sens précis à donner à
l'expression « infime partie ». À tout prendre,
cela permet au moins d'accréditer davantage
l'existence de la locution *de minimis* en droit
d'auteur canadien. Cela étant, s'agissant des
compositeurs dits « non critiques », l'ampleur
de l'utilisateur est un critère plus sensible qu'il
ne l'est pour les compositeurs qualifiés de « cri-
tiques ». Telle que définie par le tribunal, l'am-
pleur de l'utilisation interdit assurément que
soit produite, sans autorisation, une nouvelle
version de l'œuvre d'origine, mais le critère
pourrait tolérer l'utilisation de quelques notes
ou d'un rythme, reconnaissables mais acces-
soires dans le contexte global de la nouvelle
pièce. La nouvelle œuvre doit, en dépit de ses
emprunts, constituer une œuvre fondamenta-
lement différente de celles qui lui servent de
matériaux, ainsi que nous le préciserons plus
bas.

L'empreinte économique de l'appropriation
recoupe deux des critères établis par *CCH*,
soit la nature de l'utilisation et l'effet de l'uti-
lisation sur l'œuvre d'origine. Selon l'ensei-
gnement de la Cour au sujet de la nature de
l'utilisation, laquelle réfère à « la manière dont
l'œuvre a été utilisée », la visée commerciale
de la nouvelle œuvre musicale pourrait être
fatale à son compositeur, ce qui est d'ailleurs
en phase avec le libellé de l'article 9.2 de la
*Convention de Berne*⁴⁰. Dans sa décision, le
tribunal précise ceci : « Lorsque de multiples

sation soit conforme aux
bons usages.

(3) Les citations et utili-
sations visées aux alinéas
précédents devront faire
mention de la source et du
nom de l'auteur, si ce nom
figure dans la source. »

³⁸ Voir *CCH*, paragraphe 51
de la décision : « Il faut
interpréter le mot 'recher-
che' de manière large
afin que les droits des
utilisateurs ne soient pas
indûment restreints ».

³⁹ « Bien que ces facteurs ne
soient pas pertinents dans
tous les cas, ils offrent un
cadre d'analyse utile pour
statuer sur le caractère
équitable d'une utilisation
dans des affaires ulté-
rieures » (*CCH*, par. 53).

⁴⁰ L'article 9 (2) de la
Convention de Berne indi-
que ceci : « Est réservée
aux législations des pays
de l'Union la faculté de
permettre la reproduction
desdites œuvres dans cer-
tains cas spéciaux, pourvu
qu'une telle reproduction
ne porte pas atteinte à
l'exploitation normale
de l'œuvre ni ne cause
un préjudice injustifié
aux intérêts légitimes de
l'auteur ».

41 «The language of the statute makes clear that the commercial or nonprofit educational purpose of a work is only one element of the first factor enquiry into its purpose and character» (*Campbell c. Acuff-Rose Music, Inc.* 1994, 584). La traduction est de l'auteur.

42 L'effet sur le marché est étudié dans l'affaire *Blanch c. Koons* alors que le tribunal constate que l'utilisation de Koons n'a pas eu d'effets négatifs sur la carrière ou sur les ventes de reproductions de Blanch.

43 « Le tribunal doit également tenir compte de la nature de l'œuvre pour décider du caractère équitable de son utilisation. Bien qu'il ne s'agisse certainement pas d'un facteur décisif, l'utilisation d'une œuvre non publiée sera davantage susceptible d'être équitable du fait que sa reproduction accompagnée d'une indication de la source pourra mener à une diffusion plus large de l'œuvre en question, ce qui est l'un des objectifs du régime de droit d'auteur. Par contre, si l'œuvre en question était confidentielle, la balance pourra pencher en faveur du caractère inéquitable de l'utilisation » (*CCH*, par. 58).

44 « Pour être 'originale' au sens de la *Loi sur le droit d'auteur*, une œuvre doit être davantage qu'une copie d'une autre œuvre. Point n'est besoin toutefois qu'elle soit créative, c'est-à-dire novatrice ou unique. L'élément essentiel à la protection de l'expression d'une idée par le droit d'auteur est l'exercice du talent et du jugement » (*CCH*, par. 16).

45 «The more transformative the new work, the less will be the significance of other factors, like commercialism, that may weigh against a finding of fair use» (*Campbell c. Acuff-Rose Music, Inc.*).

copies sont diffusées largement, l'utilisation tend à être inéquitable » (*CCH*, par. 55). À cet égard, il faut rappeler qu'aux États-Unis, dans l'affaire *2 Live Crew*, en interprétant l'article 107 du *Copyright Act* (El Khoury 2007, 110-129), la Cour suprême a souligné que la nature commerciale de la parodie ne la disqualifie pas d'emblée du *fair use* (usage loyal): « Le texte de la loi établit clairement que le caractère commercial ou la finalité éducative et non lucrative d'une œuvre n'est qu'un élément parmi les facteurs qu'il faut appliquer dans l'analyse de la finalité »⁴¹. Bien entendu, cette décision américaine se comprend dans un contexte où l'œuvre est qualifiée de parodie; il n'en demeure pas moins que le tribunal démontre que des visées commerciales ne sont pas incompatibles avec l'utilisation équitable. Le critère de l'effet sur le marché de l'œuvre est également une composante de l'empreinte économique de l'utilisation⁴². Dans la mesure où le principe sous-jacent est de ne pas priver les titulaires initiaux de revenus, la nouvelle œuvre doit viser un autre marché. Par conséquent, le genre musical doit être différent, ce qui représente, implicitement, un critère de style musical. Pour un genre qui carbure à la citation, tel le rap, cela signifierait que le bassin des œuvres dans lequel on peut puiser ne comprend pas le rap lui-même, en raison de la possibilité d'interférence économique. Dans ce cas, ce n'est qu'à travers ce paradoxe que l'exigence juridique est pleinement remplie.

Face à cette relative ouverture quant à l'empreinte économique, une certaine prudence est de mise. Alors que *CCH* consacre des droits aux utilisateurs, il est tentant de penser qu'un préjugé favorable devrait aussi conduire à accorder des droits aux « appropriateurs ». Ces derniers sont, en effet, des utilisateurs actifs, c'est-à-dire des créateurs qui contribuent à augmenter l'offre culturelle. De ce point de vue, on pourrait être autant, sinon davantage, clément à leur égard qu'on l'est pour les utilisateurs passifs, c'est-à-dire ceux qui revendiquent une exception pour contourner l'exigence d'autorisation, comme c'est le cas dans *CCH*. Il faut néanmoins garder à l'esprit une donnée décisive: les « appropriateurs » vont, dans la majorité des cas, chercher à diffuser leurs œuvres à une échelle plus importante que les utilisateurs passifs. Dans le cas d'une appropriation musicale, les milliers de reproductions sur disques et la radiodiffusion de l'œuvre excéderont vraisemblablement les quelques exemplaires reproduits dont il est question dans *CCH*.

Le critère de la nature de l'œuvre - lequel concerne les œuvres non publiées et confidentielles⁴³ - est généralement franchi avec succès, dans la mesure où les emprunts se font sur des œuvres qui ont été publiées ou autrement diffusées. Ce critère rejoint d'ailleurs l'argument des « appropriationnistes » quant à la récupération des icônes culturelles. Si, en effet, on admet que les auteurs peuvent puiser dans la culture populaire, la notoriété de l'œuvre d'origine joue un rôle. Par conséquent, le degré de connaissance publique de l'œuvre pourrait exposer plus facilement celle-ci à l'appropriation et, au contraire, une œuvre n'ayant pas bénéficié d'une grande diffusion pourrait mériter une plus grande protection contre l'appropriation.

Enfin, le critère érigé par *CCH* quant aux solutions de rechange ne menace pas la pratique de l'appropriation. Dans la décision, la Cour indique que ces solutions sont envisageables « [l]orsqu'un équivalent non protégé aurait pu être utilisé à la place de l'œuvre » (*CCH*, par. 57). Cela dit, l'existence de sociétés de gestion collective, qui aurait pu influencer la Cour quant à l'application de ce principe, n'a pas été retenue (D'Agostino 2008). On peut aussi penser que, en l'absence d'un mécanisme statutaire de licence obligatoire (Malone 2004), la présence d'entreprises spécialisées dans l'émission de licences musicales ne constitue pas un passage obligé pour les « appropriationnistes ».

Il faut considérer les critères qui précèdent comme des indicateurs dont la combinaison pourrait mener à une éventuelle clémence des tribunaux (Gervais et Judge 2006, 83-89). À ces critères, il faut en ajouter un dernier, lequel doit pointer le plus possible vers le haut. Cette exigence, qui n'est pas spécifiquement isolée dans la décision *CCH*, est celle de la transformation de l'œuvre. Ce critère est dérivé de celui relevant de l'ampleur de l'utilisation et il réfère, dans une perspective plus large, à la notion d'originalité. Bien qu'elle puisse rappeler sous certains aspects celles où sont puisés les extraits, la nouvelle œuvre doit s'en distancier le plus possible. Tel qu'indiqué plus haut, il demeure essentiel que la nouvelle composition ne soit pas une nouvelle version de la première. Pour les musiques qui font usage de citation sans véritable but critique ou parodique, ce critère consiste à exiger beaucoup de transformation. Dans ces cas, les emprunts doivent être anecdotiques et ne pas constituer l'essence de la pièce, tels un refrain, un couplet ou une séquence identifiable qui serait répétée. C'est l'originalité de la nou-

velle pièce qui devient alors l'enjeu⁴⁴ et, en présence d'une appropriation « non critique », l'exigence d'originalité est élevée. Ces compositeurs doivent créer une œuvre radicalement différente de celle d'où ils tirent des extraits, une œuvre qui ne portera pas à confusion. Ce principe est d'ailleurs affirmé dans l'affaire *2 Live Crew*: plus on transforme, moins les autres critères importent⁴⁵, un argument se rattachant à celui, de nature plus générale, qui affirme que le droit d'auteur ne doit pas être un frein à la création.

L'exigence de transformation provient aussi de la leçon à tirer des procès de Jeff Koons. L'affaire *Rogers c. Koons* démontre qu'un créateur qui se déclare critique et que ses pairs reconnaissent comme tel ne bénéficie pas d'office d'une licence générale de création⁴⁶. Bien qu'elle génère une importante exégèse, une « appropriatrice » comme Sherrie Levine nage assurément en eaux troubles. Dans l'affaire *Blanch c. Koons*, c'est le haut degré de transformation qui a disculpé Koons. Un effort de transformation et d'originalité est donc requis et les décisions mettant aux prises Jeff Koons peuvent se réconcilier autour de cette idée. En somme, ce sont les usages considérés comme paresseux ou parasitaires qui seront sanctionnés⁴⁷. Ce critère de transformation reprend, pour l'essentiel, un argument proposé dans l'affaire *Avanti*:

Cela signifie que si un créateur produit une authentique parodie créant ainsi une *œuvre nouvelle* qui pastiche ou ridiculise une autre œuvre ou qui prend appui sur une autre œuvre pour se moquer ou critiquer un événement social ou politique [...] il n'y aura pas lieu à violation des droits d'auteur. À mon sens, deux critères sont rencontrés: la finalité de l'emprunt à l'autre œuvre et l'*originalité* de l'œuvre nouvelle. On peut discuter de la situation du « Target parody » [« parodie cible »] ou celle du « Weapon parody » [« parodie comme arme »] mais la véritable question est et demeure la suivante: Quelle est l'œuvre produite? [...] La parodie ne doit pas être un paravent pour éviter le travail intellectuel et bénéficier de la renommée de l'œuvre parodiée⁴⁸. (*Productions Avanti Ciné Vidéo inc. c. Favreau* 1999, 1954)

De ce qui précède, il faut conclure que l'appropriation d'une œuvre d'autrui ne sera prosaïque qu'après l'application des faits en cause aux multiples critères évoqués ci-haut. Ainsi, l'interdiction d'approprier n'est pas aussi draconienne qu'on pourrait le croire; le droit d'auteur ne manque pas de modernité et il

accompagne un pan important de la redéfinition des pratiques artistiques⁴⁹.

3.3 LA QUESTION DU DROIT MORAL

En plus de sa composante économique, laquelle recouvre le droit d'autoriser les utilisations de l'œuvre, le droit d'auteur comporte également des attributs regroupés sous l'appellation du droit moral. Ce droit est davantage étendu lorsque l'on adopte une conception continentale du droit d'auteur, selon laquelle l'œuvre est une extension de la personne de l'auteur. Au Canada, la loi reprend le minimum de ce que prévoit la Convention de Berne⁵⁰ et ce droit se résume à deux composantes: le droit de revendiquer la création de l'œuvre et le respect de l'intégrité de celle-ci. Ces prérogatives peuvent-elles limiter la pratique de l'appropriation?

Le droit de revendiquer la création de l'œuvre est prévu à l'article 14.1(1) de la *Loi sur le droit d'auteur*⁵¹. Tout auteur a le droit de voir son nom associé à son œuvre. Cette règle s'applique à l'utilisation d'une partie importante d'une œuvre et il est vraisemblable de prétendre que l'utilisation d'une partie non importante d'une œuvre puisse faire l'économie de cette exigence. Un kleptomane devrait par contre être tenu, par souci éthique, d'indiquer la provenance de toutes ses sources. Ce droit de revendiquer la création se trouve affecté par l'appropriation dans les situations où les sources ne sont pas indiquées, hormis les cas où, tel que le prévoit l'article 14.1(1), on ne peut honorer cette obligation « compte tenu des usages raisonnables ». Il semble néanmoins que dans tous les cas de musique sur disque, le livret qui accompagne quasi systématiquement les publications, permet de satisfaire l'exigence. D'ailleurs, celle-ci est d'autant plus réelle que l'article 29.2 de la *Loi sur le droit d'auteur* – lequel prévoit l'exception aux fins de critique – mentionne l'obligation de faire état de la source et de certains renseignements qui y figurent⁵². Ces « renseignements »⁵³ sont des composantes du droit moral d'attribution dont profitent tous les titulaires initiaux de droit, artistes-interprètes, producteurs et radiodiffuseurs inclus. L'exigence juridique se couple à une visée éthique, soit celle de souligner le fait que les matériaux utilisés ne sont pas des textures ordinaires ou des outils traditionnels de création, mais des œuvres créées par d'autres auteurs. De la sorte, le compositeur identifie ses matériaux et met au clair son propre réseau de filiation et d'inspiration. Certes, la divulgation peut attirer l'attention des titulaires sur

⁴⁶ Dans *Rogers c. Koons* le tribunal déclare d'ailleurs ceci: "If an infringement of copyrightable expression could be justified as fair use solely on the basis of the infringer's claim to a higher or different artistic use—without insuring public awareness of the original work—there would be no practicable boundary to the fair use defense. Koons' claim that his infringement of Rogers' work is fair use solely because he is acting within an artistic tradition of commenting upon the commonplace thus cannot be accepted" (*Rogers c. Koons*).

⁴⁷ Il semble qu'un juge de première instance sera influencé par la question de la paresse et du parasitage, même si cela ne transparaît pas dans sa décision. Voir par exemple *Lambert c. Wardair Canada Inc.*, 1990, 877.

⁴⁸ C'est moi qui mets en italique.

⁴⁹ Dans les années 1990, dans la foulée du jugement *Rogers c. Koons*, on a critiqué le droit d'auteur pour sa vision restrictive de la création. Par exemple: "The legal system cannot generate respect for copyright law by simply resisting, redefining or ignoring changes in the function of art. Copyright law must be responsive to the broader context of these challenges" (Bowrey 1994, 287).

⁵⁰ *Convention de Berne*, art. 6^{bis} (1): « Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteur, et même après la cession desdits droits, l'auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre et de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de cette œuvre ou à toute autre atteinte à la même œuvre, préjudiciables à son honneur ou à sa réputation ».

⁵¹ L.D.A., art. 14.1(1): « L'auteur d'une œuvre a le droit, sous réserve de l'article 28.2, à l'intégrité de l'œuvre et, à l'égard de tout acte mentionné à l'article 3, le droit, compte

l'emprunt, mais la transparence de la démarche aide assurément à se disculper.

L'autre composante du droit moral, le droit à l'intégrité de l'œuvre, est nécessairement mise en cause par l'appropriation, puisqu'une portion de l'œuvre d'origine est placée dans une nouvelle œuvre. La portée de ce droit est spécifiée à l'article 28.2(1) : « Il n'y a violation du droit à l'intégrité que si l'œuvre est, d'une manière préjudiciable à l'honneur ou à la réputation de l'auteur, déformée, mutilée ou autrement modifiée, ou utilisée en liaison avec un produit, une cause, un service ou une institution ». L'affaire *Snow* (*Snow c. Eaton Center Ltd.* 1982) constitue une des rares décisions portant sur la notion d'intégrité de l'œuvre. Les faits de cette cause se résument à ceci : Michael Snow se rend compte lors de la période des Fêtes que sa sculpture *Flight Stop*, représentant 60 oies sauvages suspendues au plafond d'un centre commercial, a été transformée. Les propriétaires de l'œuvre ont en effet jugé opportun d'orner chacune des oies d'un ruban rouge. Saisie de l'affaire, la Cour a ordonné le retrait des rubans, estimant que le centre commercial portait atteinte à l'intégrité de l'œuvre ainsi qu'à l'honneur et à la réputation de l'artiste. Dans les cas d'œuvres musicales qui sont modifiées sans le consentement de l'auteur, il faut, suivant l'article 28.2(1), faire la preuve d'un préjudice à l'honneur ou à la réputation de l'auteur et non la preuve d'un préjudice économique (*Prise de parole inc. c. Guérin, éditeur ltée* 1995). Par contre, dans la mesure où le droit reconnaît la parodie - laquelle implique la modification d'une œuvre - on peut déduire que la portion du droit moral liée au respect de l'intégrité de l'œuvre a une portée limitée.

Cela dit, en dépit de décisions ponctuelles favorables, le droit moral ne se pose pas comme un obstacle insurmontable à l'appropriation. Ce droit, théoriquement de nature à tempérer les élans « appropriationnistes », s'avère d'une efficacité relative dans le contexte canadien. Dans l'architecture du droit d'auteur, le droit moral ne fait pas partie des droits dits économiques, comme le droit de reproduction ou le droit de communication. De même, le droit moral ne semble pas constituer un indicateur pour déterminer le caractère équitable d'une utilisation. L'arrêt de principe sur la question, l'affaire *CCH*, ne discute en aucun endroit de cette notion, pourtant inscrite au cœur même de la loi⁵⁴. De plus, dans la décision *Théberge*, la Cour suprême propose une lecture plutôt frileuse du droit moral : concédant que les droits moraux « consacrent une conception

plus noble et moins mercantile du lien entre un artiste et son œuvre » (*Théberge*, par. 15; *Morang and Co. c. LeSueur* 1911), la Cour minimise la portée du droit moral en concluant que selon les faits en cause, « l'intimé tente de faire valoir un droit moral sous le couvert d'un droit économique » (*Théberge*, par. 74). Le raisonnement dans *Théberge*, au terme duquel le droit moral se trouve minorisé face aux droits économiques, découle du constat d'une « compartimentation rigide » entre les deux droits⁵⁵.

L'opinion de certains juristes à l'égard du droit moral est également révélatrice d'une position plutôt hésitante face à ce bénéfice. En commentant la Joconde revisitée par Marcel Duchamp dont il a été fait mention plus haut, le professeur David Vaver souligne que l'intégrité de l'œuvre de Léonard de Vinci tout comme celle de l'artiste demeure intacte malgré l'ajout d'une moustache et d'une barbiçette. Plus encore, Vaver prétend que cette parodie de Duchamp enrichit notre compréhension de l'art (Vaver 1997, 91-92). La prise en compte du droit moral dans l'équation menant à déterminer l'utilisation équitable demeure ultimement une question qui révèle la sensibilité du juge et on peut, en dépit de la tendance observée, concevoir qu'un magistrat, estimant l'importance du droit moral, se montre réticent à avaliser une appropriation.

4. CONCLUSION

L'appropriation représente une pratique bien implantée dans la production d'œuvres musicales et ce fait doit être pris en considération lorsque vient le temps de juger de la légalité d'un emprunt. On peut aussi penser qu'une tolérance à l'appropriation est conforme à l'orientation du droit d'auteur canadien, surtout depuis les affaires *Théberge* et *CCH*. Une réconciliation entre ces pratiques artistiques et le droit d'auteur est donc pensable. Cependant, la souplesse canadienne n'est pas une porte grande ouverte au libre accès et des juges pourraient s'estimer en droit de contenir les « appropriationnistes » intempérants. Pour ce faire, les tribunaux doivent contextualiser les jugements récents de la Cour suprême et donner au droit à l'intégrité de l'œuvre une plus grande consistance. Cela étant, une préoccupation éthique devrait guider les « appropriationnistes » de toutes tendances : que le droit cautionne une forme de kleptomanie créative ne doit pas faire obstacle à l'exigence de nommer la source de ses emprunts et, ce faisant, de respecter le droit moral d'attribution.

tenu des usages raisonnables, d'en revendiquer, même sous pseudonyme, la création, ainsi que le droit à l'anonymat ».

⁵² L'article 29.2 L.D.A. indique ceci : « L'utilisation équitable d'une œuvre ou de tout autre objet du droit d'auteur pour la communication des nouvelles ne constitue pas une violation du droit d'auteur à la condition que soient mentionnés : a) d'une part, la source; b) d'autre part, si ces renseignements figurent dans la source : (i) dans le cas d'une œuvre, le nom de l'auteur, (ii) dans le cas d'une prestation, le nom de l'artiste-interprète, (iii) dans le cas d'un enregistrement sonore, le nom du producteur, (iv) dans le cas d'un signal de communication, le nom du radiodiffuseur ».

⁵³ On peut à juste titre s'étonner du vocable choisi par le législateur, puisqu'il s'agit de droits moraux.

⁵⁴ Même si les faits de cette affaire ne concernent pas le droit moral, il semble que la Cour aurait pu, malgré tout, indiquer comment le droit moral s'insère dans la détermination du caractère équitable d'une utilisation.

⁵⁵ « L'existence dans la Loi de régimes distincts couvrant les droits économiques, d'une part, et les droits moraux, d'autre part, dénote l'intention d'établir une distinction et une séparation claires » (*Théberge* par. 59). La Cour cite ensuite Ysolde Gendreau (Gendreau 2004, 171).

Comme pour tant d'autres questions juridiques, l'appropriation musicale est, en définitive, une question de degrés. Pour citer Paracelse, médecin du XVI^e siècle, « c'est la dose qui fait le poison ». Ainsi, une première catégorie de compositeurs kleptomanes peut avoir la conscience relativement tranquille, dans la mesure où ses adeptes franchissent successivement la porte d'entrée de la critique et celle de la transformation. En revanche, les compositeurs qui font usage de citation et dont les œuvres souffrent d'un manque d'originalité doivent demeurer vigilants, voire cultiver la paranoïa. ◀

RÉFÉRENCES

LOIS :

Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques du 9 septembre 1886. Complétée à Paris le 4 mai 1896, révisée à Berlin le 13 novembre 1908, complétée à Berne le 20 mars 1914 et révisée à Rome le 2 juin 1928, à Bruxelles le 26 juin 1948, à Stockholm le 14 juillet 1967 et à Paris le 24 juillet 1971 et modifiée le 28 septembre 1979. Voir en ligne : http://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/trtdocs_wo001.html, consulté le 1^{er} février 2010.

Loi sur le droit d'auteur, L.R.C. (1985), c. C-42. Voir en ligne : <http://lois.justice.gc.ca/fr/C-42/index.html>, consulté le 1^{er} février 2010.

JURISPRUDENCE :

[La majorité des jugements canadiens cités sont accessibles sur le site <http://www.canlii.org/fr/index.php>, consulté le 1^{er} février 2010]

BCAA c. Office and Professional Employees' Int. (2001), 10 C.P.R. (4th) 423 (C.S.C.-B.).

Bishop c. Stevens, [1990] 2 R.C.S. 467.

Blanch c. Koons, 467 F.3d 244 (2nd Cir. 2006) 253.

Bridgeport Music c. Dimension Films 410 F.3d 792 (6th Cir. 2005).

Campbell c. Acuff-Rose Music, Inc. (1994), 510 U.S. 584.

Canadian Performing Right Society Ltd. c. Canadian National Exhibition Association, [1934] O.R. 610.

Canwest v. Horizon, 2008 BCSC 1609.

CCH Canadienne Ltée c. Barreau du Haut-Canada, 2004 CSC 13.

Commission du droit d'auteur, *Titulaires de droits d'auteur introuvables*, 2003-UO/TI-21, 29 mars 2004, p. 4.

Galerie d'Art du Petit Champlain inc. c. Théberge, 2002 CSC 34, par. 32 [ci-après citée *Théberge*].

Grand Upright Music, Ltd. c. Warner Bros. Records Inc., 780 F.Supp. 182 (S.D.N.Y. 1991).

Hawkes and Son (London), Ltd. c. Paramount Film Service Ltd., [1934] Ch. 593 (C.A.).

Lambert c. Wardair Canada Inc., [1990] R.J.Q. 877.

Michelin & Cie c. TCA-Canada, [1997] 2 C.F. 306.

Morang and Co. c. LeSueur (1911), 45 R.C.S.95.

Moreau c. St. Vincent, [1950] R.C. de l'É. 198, p. 203.

Performing Right Society, Ltd. v. Hammond's Bradford Brewery Co., [1934] 1 Ch. 121, p. 127.

Prise de parole inc. c. Guérin, éditeur ltée (1995), 66 C.P.R. (3d) 257 (C.F.P.I.), confirmé par (1996), 73 C.P.R. (3d) 557 (C.A.F.).

Productions Avanti Ciné Vidéo inc. c. Favreau, [1999] R.J.Q. 1954.

Rogers c. Koons, 960 F.2d 301 (2d Cir. 1992).

Snow c. Eaton Center Ltd. (1982), 70 C.P.R. (2d) 105 (H.C.J. Ont.).

Zamacoïs c. Douville, [1944] R.C. de l'É. 208, par. 101.

OUVRAGES ET ARTICLES :

BÉTHUNE, Christian (2003). *Le Rap. Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.

BOSSEUR, Jean-Yves (1993). *John Cage*, Paris, Minerve.

BOWREY, Kathy (1994). "Copyright, the Paternity of Artistic Works, and the Challenge Posed by Postmodern Artists", *Intellectual Property Journal*, Vol. 8, p. 285-317.

BUSKIRK, Martha (1994). "Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler and Fred Wilson", *October*, Vol. 70, Autumn, p. 98-112.

- BUSKIRK, Martha (1992). "Appropriation Under the Gun", *Art in America*, Vol. 80, N° 6, juin, p. 37-40.
- CAUQUELIN, Anne (2001). *L'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Que sais-je? ».
- CLAIR, Jean (dir.) (1979). *Marcel Duchamp: tradition de la rupture ou rupture de la tradition*, Paris, Union générale d'édition.
- D'AGOSTINO, Giuseppina (2008). "Healing Fair Dealing? A Comparative Copyright Analysis of Canada's Fair Dealing to U.K. Fair Dealing and U.S. Fair Use", *Revue de droit de McGill*, Vol. 53, p. 309-363.
- DEMERS, Joanna (2006). *Steal this Music: How Intellectual Property Law Affects Musical Creativity*, Athens, University of Georgia Press.
- DES ROSIERS, Brigitte (2004). « Les chants de l'oubli. La pratique du chant traditionnel à l'île Rodrigues (République de Maurice). Exemple d'autonomie sociale et culturelle d'une musique créole », thèse de doctorat, Université de Montréal.
- DOMAT, Jean (1828). *Les lois civiles dans leur ordre naturel* in Joseph REMY, *Œuvres complètes de Jean Domat*, tome I, Paris, Firmin Didot Père et Fils.
- DUCHAMP, Marcel (1977). *Ingénieur du temps perdu. Entretien avec Pierre Cabanne*, Paris, Pierre Belfond.
- EDELMAN, Bernard (2004). *Le sacre de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil.
- EL KHOURY, Pierre (2007). *Le Fair Use et le Fair Dealing. Étude de droit comparé*, Montréal, Thémis.
- ESCAL, Françoise (1984). *Le compositeur et ses modèles*, Paris, Presses universitaires de France.
- FOUSNAQUER, Jacques-Emmanuel, Claude GLAYMAN et Christian LEBLÉ (1992). *Musiciens de notre temps: depuis 1945*, Paris, Plume.
- FRANCBLIN, Catherine (1991). « Sherrie Levine: l'âge d'or de la reproduction », *Art Press*, vol. 156, p. 33-37.
- FRUEHWALD, E. Scott (1994). "The Parody Fair Use Defense After Campbell", *Columbia Journal of Law & The Arts*, Vol. 18, p. 103-153.
- GENDREAU, Ysolde (2004). "Moral Rights", Gordon F. HENDERSON (dir.), *Copyright and Confidential Information Law of Canada*, Scarborough, Carswell.
- GERVAIS Daniel et Elizabeth F. JUDGE (2006). *Droit de la propriété intellectuelle*, Cowansville, Éditions Yvon Blais.
- GOEHR, Lydia (2007). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, New York, Oxford University Press. Édition révisée.
- GREENBERG, Lynne A. (1992). "The Art of Appropriation: Puppies, Piracy and Post-Modernism", *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, Vol. 11, N° 1, p. 1-33.
- HEADLAM, Dave (1995). "Does the Song Remain the Same? Questions of Authorship and Identification in the Music of Led Zeppelin", Elizabeth West MARVIN et Richard HERMANN (dir.), *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, Rochester, University of Rochester Press.
- HEBDIGE, Dick (1987). *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, New York, Routledge.
- JANG, Young-Girl (2001). *L'objet duchampien*, Paris, L'Harmattan.
- (1998). *John Cage : Revue d'esthétique*, nos 13-14-15, Paris, Éditions Privat.
- KAPLICER, Brett I. (2000). "Rap Music and De Minimis Copying: Applying the Ringgold and Sandoval Approach to Digital Samples", *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, Vol. 18, p. 227-255.
- LOCKE, John (1690). *Traité du gouvernement civil*, Les classiques des sciences sociales. Disponible en ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/locke_john/traite_du_gouvernement/traite_du_gouv_civil.pdf, par. 27, consulté le 24 février 2009.
- LUCAS André et Henri-Jacques LUCAS (2001). *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Paris, Litec. Deuxième édition.
- LUCAS, André (1999). « L'exception de citation » dans Association littéraire et artistique internationale, *Les frontières du droit d'auteur: ses limites et exception*, Cambridge, Australian Copyright Council.
- MALONE, Julian (2004). « L'échantillonnage numérique d'enregistrements sonores et le

- droit d'auteur au Canada », *Cahiers de propriété intellectuelle*, vol. 16, n° 2, p. 343-361.
- MASSIN Brigitte et Jean MASSIN (1995). *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard.
- MAUREL-INDART, Hélène (1999). *Du plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MAYRAND, Albert (1994). *Dictionnaire de maximes et locutions latines utilisées en droit*, Cowansville, Éditions Yvon Blais. Troisième édition.
- MERRIAM, Allan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- MORRIS, Gay (1981). "When Artists Use Photographs: Is It Fair Use, Legitimate Transformation or Rip-off?", *ARTnews*, Vol. 80, N° 1, p. 102-106.
- MUTHESIUS, Angelika et al. (dir.) (1992). *Jeff Koons*, Cologne, Benedikt Taschen.
- NEGATIVLAND (2000). *Fair Use, The Story of the Letter U and the Numeral 2*, Concord, Seeland.
- NORMAND, Sylvio (2000). « Le droit civil canadien de Pierre-Basile Mignault ou la confection d'un palimpseste », Nicholas KASIRER (dir.), *Le faux en droit privé*, Montréal, Thémis.
- NYMAN, Micheal (2005). *Experimental Music: Cage and beyond*, Paris, Allia.
- OSWALD, John (2000). *Plunderphonics 69/96*, Olympia, Seeland.
- OSWALD, John (1985). "Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative". Disponible en ligne : <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>, consulté le 24 février 2009.
- PARIS, Thomas (2002). *Le droit d'auteur: l'idéologie et le système*, Paris, Presses universitaires de France.
- PATAULT Anne-Marie (2003). « Propriété », Denis ALLAND et Stéphane RIALS (dir.), *Dictionnaire de la culture juridique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- POSTEL, Jacques (1998). *Dictionnaire de psychiatrie et de psychopathologie clinique*, Paris, Larousse.
- ROGOW, Bruce (1996). "The Art of Making Law from Other People's Art", *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, Vol. 14, p. 127-137.
- ROSE, Mark (1993). *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge, Harvard University Press.
- ROSEN, Ronald S. (2008). *Music and copyright*, New York, Oxford University Press.
- SANDERSON, Paul (2008). *Musicians and the Law in Canada*, Scarborough, Carswell. Troisième édition.
- SEARCH, Patricia (1999). "Electronic Art and the Law: Intellectual Property Rights in Cyberspace", *Leonardo*, Vol. 32, N° 3, p. 191-195.
- SHUMACHER, Thomas G. (1995). "This is a sampling sport': Digital Sampling, Rap Music and the Law in Cultural Production", *Media, Culture and Society*, Vol. 17, p. 253-273.
- SHUSTER, Todd H. (1994). « L'affaire Campbell c. Acuff-Rose Music, Inc. et la défense du Fair Use », *Cahiers de propriété intellectuelle*, vol. 7, n° 2, p. 287-301.
- STROWEL, Alain (1993). *Droit d'auteur et Copyright: divergences et convergences*, Bruxelles, Bruylant.
- TAMARO, Normand (2006). *Loi sur le droit d'auteur: texte annoté*, Scarborough, Carswell. Septième édition.
- THÉBERGE, Paul (2004). "Technology, Creative Practice and Copyright", Simon FRITH et Lee MARSHALL (dir.), *Music and Copyright*, New York, Routledge. Deuxième édition.
- TOYNBEE, Jason (2006). "Copyright, the Work and Phonographic Orality in Music", *Social & Legal Studies*, Vol. 15, N° 1, p. 77-97.
- TROPER, Michel (2003). « Interprétation », Denis ALLAND et Stéphane RIALS (dir.), *Dictionnaire de la culture juridique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- VAVER, David (1997). *Intellectual Property Law: Copyright, Patents, Trademarks*, Concord, Irwin Law.
- WATT, Andrew (2002). "Parody and Post-Modernism: The Story of Negativland", *Columbia Journal of Law & The Arts*, Vol. 25, N° 2/3, p. 171-195.

La problématique que j'aborde dans ce texte s'inscrit dans la confluence de deux questionnements ou de deux thématiques, c'est-à-dire là où se croisent les discussions sur la reconnaissance des droits des peuples autochtones et les questionnements sur la propriété intellectuelle des savoirs traditionnels.

Au cours des dernières décennies, la politique du multiculturalisme s'est imposée tant au sein des États démocratiques que sur la scène internationale. Ainsi, en théorie comme en pratique, on tend aujourd'hui à reconnaître la légitimité de certains droits collectifs octroyés à des groupes minoritaires et fondés sur les identités ethnoculturelles de ces groupes. Le multiculturalisme émerge dans un contexte favorable à une critique des rapports asymétriques entre groupes ethnoculturels qui consiste à rejeter les pressions homogénéisantes et assimilationnistes de l'État et de la société moderne. La justification du multiculturalisme se base d'une part sur l'idée que l'identité culturelle et l'appartenance à un groupe culturel constituent une dimension centrale du bien-être des individus, et d'autre part sur l'idée que certains groupes minoritaires sont vulnérables à des menaces telles que la discrimination, l'assimilation involontaire au sein d'une culture majoritaire, la domination politique (l'incapacité d'un groupe à décider de son propre sort), la victimisation due aux stéréotypes, etc.

La politique du multiculturalisme s'inscrit donc dans une mouvance de justice entre les groupes minoritaires et majoritaires qui tient compte de l'appartenance culturelle. Comme Will Kymlicka le souligne, cette politique découle naturellement de la logique libérale des droits de l'homme au sens où le multiculturalisme prescrit un ensemble de mesures visant à protéger les minorités ethnoculturelles qui sont à la fois « guidées et limitées par un engagement fondamental envers les principes de liberté et d'égalité » (Kymlicka 2007, 7)². D'une part, le multiculturalisme est guidé par les principes d'égalité et de liberté en ceci qu'il cherche à protéger les membres des minorités ethnoculturelles contre les forces qui les empêchent de librement préserver leur identité et d'être traités en tant qu'égaux. D'autre part, le multiculturalisme est limité par ces principes car il n'autorise pas les groupes minoritaires à restreindre les libertés fondamentales de leurs membres et à accorder un

La politique de la propriété culturelle et le patrimoine des peuples autochtones¹

François Boucher
(Queen's University)

statut inférieur à certains membres. Enfin, la politique du multiculturalisme se concrétise en général soit par l'octroi de pouvoirs d'autogouvernement à certains groupes, par certaines mesures d'accommodement de la diversité et d'exemptions juridiques, ou encore par des mesures pour favoriser la représentation des minorités au sein des principales institutions sociales. Bref, le multiculturalisme consiste à octroyer certains droits spéciaux sur la base de l'appartenance à un groupe culturel particulier.

La politique de la reconnaissance, ou le multiculturalisme, prend des formes différentes selon les groupes minoritaires reconnus. D'une part, dans plusieurs pays, les communautés ethniques issues de l'immigration et les minorités religieuses ont revendiqué le droit à une intégration selon des termes équitables au sein d'une communauté politique, c'est-à-dire le droit de participer également dans les institutions de base de la société et l'économie sans avoir à se départir de certaines pratiques et symboles culturels ou religieux. D'autre part, certains groupes ont revendiqué le droit d'être reconnus et traités en tant que communautés politiques distinctes, c'est-à-dire en tant que peuples (ou nations) égaux. On reconnaît ainsi que les minorités nationales, c'est-à-dire les nations ayant été incorporées dans un État plus large (telles que le Québec, la Catalogne, l'Écosse, etc.), ont droit à un certain niveau d'autogouvernement ou d'autonomie leur permettant de maintenir leur identité spécifique. De même, on chemine vers une plus grande reconnaissance du statut égal des peuples autochtones en tant que peuples ayant le

¹ Je tiens à remercier Pierre-Luc Dostie-Proulx, Jocelyn Maclure, Lily-Pol Neveu, les participants au colloque « Éthique, droit et musique », ainsi que les participants au colloque "The Dynamics of Recognition: Power and Transformation", tenu à l'University of Victoria le 28 février 2008, pour les précieux commentaires qu'ils ont apportés à des versions antérieures de cet article. Je tiens également à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour le financement qui m'a permis d'effectuer les recherches nécessaires à la rédaction de ce texte.

² C'est moi qui traduis.

droit de s'autogouverner (voir Kymlicka 2007; 1995). Ainsi, au niveau international, la récente adoption de la *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones* reconnaît le droit à l'égalité et à la différence des peuples autochtones, ainsi que « la nécessité urgente de respecter et de promouvoir les droits intrinsèques des peuples autochtones, qui découlent de leurs structures politiques, économiques et sociales et de leur culture, de leurs traditions spirituelles, de leur histoire et de leur philosophie [...] »³.

C'est dans ce contexte favorable au respect de la diversité culturelle que l'idée de protéger le patrimoine culturel des peuples autochtones a émergé dans les discussions touchant à la réglementation de la propriété intellectuelle. Ainsi, tant les revendications de communautés autochtones que les travaux de certains juristes soulignent l'écart entre les savoirs traditionnels (incluant le patrimoine culturel des communautés autochtones⁴) et les régimes occidentaux de propriété intellectuelle. La prise de conscience du caractère problématique de certains actes d'appropriation de savoirs médicaux traditionnels et de variétés de plantes utilisées par les peuples autochtones à des fins médicales ou d'agriculture par des entreprises multinationales (les pratiques dites de « biopiraterie »; voir Mgbeoi 2006), a mis en lumière l'incapacité des formes modernes de propriété intellectuelle à protéger le patrimoine des peuples autochtones.

De même, certaines pratiques de commercialisation et d'appropriation d'expressions artistiques autochtones (par exemple, l'enregistrement de chants ou la reproduction de symboles picturaux) soulèvent des questions similaires. Ainsi, plusieurs ont revendiqué que la reconnaissance et le respect de l'identité des peuples autochtones requièrent la mise en place d'une protection légale spéciale de leur patrimoine culturel. Certains intellectuels (notamment des juristes et des politologues) de même que plusieurs commissions gouvernementales (particulièrement au Canada et en Australie) et organisations internationales (ONU, OMPI) proposent en effet de garantir aux communautés autochtones un droit collectif de propriété d'une durée illimitée sur l'entièreté de leur patrimoine culturel, ce qui inclut par exemple des chants, des mélodies, des rythmes, certaines techniques ou certains instruments musicaux. Une telle politique de la propriété culturelle propose un régime de propriété intellectuelle que je nommerai « propriété communautaire du patrimoine culturel ». Ainsi, au Canada, le *Rapport de la*

Commission royale sur les peuples autochtones recommande que le pays se dote d'un ensemble de politiques spéciales pour aborder les questions de la protection du patrimoine culturel autochtone :

Ces nouvelles politiques reconnaîtraient la propriété culturelle de la société ou de la communauté, et pas seulement la propriété individuelle. Elles engloberaient le savoir traditionnel, qui en vertu du régime de droit actuel, est généralement considéré comme relevant du domaine public. Les autochtones devraient être habilités à préserver l'intégrité de leur savoir culturel en déterminant qui y a accès et de quelle façon on peut l'utiliser⁵.

Sur la scène internationale, le rapport sur la *Protection du patrimoine des populations autochtones* d'Erica-Irène Daes, Rapporteur spécial pour la Sous-commission sur la prévention de la discrimination et la protection des minorités des Nations Unies, va exactement dans la même direction. Le rapport met en effet de l'avant que :

En somme, les communautés autochtones doivent conserver un droit de regard permanent sur tous les éléments de leur patrimoine. Elles peuvent en partager la jouissance et le droit d'en utiliser certains éléments, en vertu de leurs propres lois et procédures, mais se réservent le droit perpétuel de déterminer la manière dont ce savoir est utilisé. Le droit permanent et collectif d'administrer ce patrimoine revêt une importance fondamentale pour l'identité, la survie et le développement de toutes les sociétés autochtones⁶. (Daes 1997, 4)

Plus récemment (en 2006), et dans le même esprit, l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) a émis un document proposant certaines dispositions en matière de protection des expressions culturelles traditionnelles et folkloriques des peuples autochtones. L'OMPI y reconnaît la nature spécifique des formes traditionnelles d'expression culturelle. La spécificité de ces expressions repose sur leur caractère généralement collectif, communautaire et intergénérationnel, ainsi que sur l'importance de leur relation à l'identité culturelle et sociale, l'intégrité, les croyances, les valeurs et la spiritualité des communautés autochtones. L'OMPI affirme ainsi que les politiques de propriété intellectuelle doivent viser (entre autres) à promouvoir le respect et la préservation de l'intégrité des expressions culturelles traditionnelles, à prévenir la mésappropriation, à favoriser le développement de la capacité des peuples autochtones à exercer

³ ONU, 2007. Il faut toutefois admettre que cette déclaration a une portée bien limitée puisque le Canada, les États-Unis, l'Australie et la Nouvelle-Zélande, quatre pays contenant une population autochtone importante, ont refusé d'adopter cette déclaration.

⁴ Le patrimoine culturel est défini d'une manière très large comme étant : « Tout ce qui est propre à l'identité d'un peuple et tout ce qui lui appartient, s'il souhaite partager avec d'autres peuples. Ce terme s'entend aussi de tout ce que le droit international considère comme le fruit de la pensée et de l'ouvrage des hommes - chansons, histoires, savoirs scientifiques et objets d'art - et de ce qu'ont légué le passé et la nature : restes humains, caractéristiques naturelles d'un paysage, espèces végétales et animales naturelles auxquelles un peuple est lié de longue date » (ma traduction de Daes 1997, 3). Voir également l'Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Commission 1998, 11.

⁵ *Commission royale sur les Peuples autochtones*, 1996, recommandation 3.6.6.

⁶ « Each indigenous community must retain permanent control over all elements of its own heritage. It may share the right to enjoy and use certain elements of its heritage, under its own laws and procedures, but always reserves a perpetual right to determine how shared knowledge is used. This continuing collective right to manage heritage is critical to the identity, survival and development of each indigenous society » (Daes 1997, 4).

leurs droits et autorité sur leur propre culture traditionnelle, et à empêcher les parties non autorisées d'obtenir des droits de propriété intellectuelle sur leurs expressions culturelles (OMPI, 2006).

Or, les défenseurs de cette politique de propriété culturelle font l'objet de plusieurs critiques. On leur reproche notamment d'« essentialiser » ou de « réifier » la culture des peuples autochtones. Dans les lignes qui suivent, je chercherai à expliquer cette critique ainsi qu'à évaluer sa portée. J'effectuerai cette tâche en me concentrant sur les aspects musicaux du patrimoine des peuples autochtones et de la propriété intellectuelle. Nous verrons que l'idée d'une protection légale spéciale du patrimoine autochtone passe par une critique du concept moderne de droits d'auteur. Je me pencherai donc sur la question de la protection des musiques traditionnelles en la situant dans le contexte plus large de la protection du patrimoine culturel des populations autochtones.

Je commencerai par exposer les raisons qui conduisent certains à la conclusion que le droit d'auteur moderne est inadéquat pour protéger le patrimoine autochtone des formes néfastes d'appropriation culturelle et qu'une forme communautaire de protection du patrimoine s'impose. J'éluciderai ensuite la critique d'essentialisme qui est adressée à la politique de la propriété culturelle. Bien que j'admette qu'un certain langage de la « préservation du patrimoine » rende cette critique plausible, je tâcherai également de montrer que cette critique est erronée si l'on comprend que l'idée d'une protection légale du patrimoine culturel des peuples autochtones est un outil pour renforcer la capacité des peuples autochtones à se gouverner eux-mêmes et prévenir leur domination par d'autres secteurs des sociétés modernes. Je chercherai à montrer que lorsqu'elle opère à l'intérieur du cadre du multiculturalisme libéral, lequel met de l'avant le principe d'autodétermination des peuples autochtones, la politique de la propriété culturelle peut éviter les travers de l'essentialisme.

Droit d'auteur et patrimoine culturel autochtone

Comme je l'ai souligné plus tôt, le multiculturalisme affirme le droit à l'égalité des groupes culturels minoritaires et de leurs membres. Cela implique de reconnaître que certaines politiques mises de l'avant par l'État qui paraissent tout à fait légitimes aux yeux de la majorité, ont pour effet de désavantager

inéquitablement certains groupes ou individus en raison de leur différence culturelle ou identitaire. Ainsi, plusieurs commentateurs soulignent que dans le domaine de la musique, le régime occidental actuel du droit d'auteur est injuste puisqu'il ne permet pas aux autochtones de protéger leur patrimoine musical traditionnel, lequel se retrouve alors vulnérable à certaines formes d'appropriation culturelle susceptibles de causer un préjudice. Le concept moderne de droit d'auteur est aveugle à ces formes d'appropriation et les autorise. L'idée ici n'est pas simplement que le régime de droit d'auteur soit injuste envers les musiciens autochtones, mais plutôt qu'il contribue à la vulnérabilité des communautés autochtones prises en tant que peuples, c'est-à-dire en tant qu'entités persistant au-delà de la vie de ses membres individuels et à travers les générations. Cela tient au caractère holistique de certaines sociétés autochtones dans lesquelles la musique n'est pas qu'un simple divertissement, mais joue un rôle crucial dans la reproduction de la société par la transmission orale des traditions et savoirs de la communauté. La musique joue ainsi un rôle prépondérant dans la préservation d'une mémoire collective, et parfois même de la langue. Les artistes autochtones sont en effet perçus comme les « dépositaires » ou les « gardiens » du savoir traditionnel qu'ils communiquent de génération en génération (voir Battiste et Henderson 2000, 71-72; Dean 2004).

Le régime de droit d'auteur permet difficilement d'accommoder les aspirations des peuples autochtones et se plie difficilement à la conception qu'ils ont de leurs musiques traditionnelles. Le but du droit d'auteur occidental est d'assurer un équilibre entre les intérêts économiques et moraux des auteurs⁷, et l'intérêt de la société en général en la diffusion des idées et des œuvres. Cet équilibre est atteint par un compromis pragmatique consistant à accorder un droit d'auteur exclusif au créateur d'une œuvre pour une durée limitée, après quoi l'œuvre tombe dans le domaine public et peut être reproduite et distribuée librement. Au Canada par exemple, la protection du droit d'auteur s'étend sur toute la vie de l'auteur et 50 ans après sa mort. D'autre part, les œuvres musicales, pour être protégées, doivent répondre à un critère d'originalité et doivent être fixées sur un support matériel comme un disque ou une partition musicale. Que les œuvres aptes à être protégées doivent être fixées sur un support matériel durable signifie que le droit d'auteur s'applique à l'expression d'une idée et non à l'idée elle-même.

⁷ Intérêt qu'a un artiste en l'intégrité de son œuvre, notamment à pouvoir interdire qu'elle soit modifiée par autrui.

Enfin, le titulaire du droit d'auteur est, naturellement, le créateur de l'œuvre. Ainsi, le critère d'originalité signifie que pour être protégée par le droit d'auteur, une œuvre ne doit pas ne pas copier des œuvres existantes, mais plutôt être le produit d'un travail indépendant effectué par un agent identifiable (l'auteur).

Ces quatre paramètres du droit d'auteur - le but du droit d'auteur, l'exigence de fixation sur un support matériel, l'attribution du droit à un agent identifiable et sa durée limitée - sont tous problématiques lorsqu'il s'agit de protéger les expressions artistiques et culturelles autochtones.

Tout d'abord, le régime de propriété intellectuelle moderne n'arrive pas à rendre compte des aspirations collectives des autochtones (voir Brascoupé et Endemann 1999; Brown 2003; Gaudreault-Desbiens 1996 et 1999). Comme on l'a vu, le droit d'auteur a pour but de réconcilier l'intérêt économique des auteurs et la libre circulation des idées; le droit d'auteur (et en général les autres formes de propriété intellectuelle moderne) ne permet pas aux autochtones de réaliser leur objectif de contrôler et de préserver leur patrimoine culturel. Il ne faut pas oublier que plusieurs artistes autochtones conçoivent que leurs pratiques artistiques ont une signification spirituelle qui a une valeur intrinsèque et participe d'un effort de préservation d'une culture menacée; leurs préoccupations vont donc au-delà des intérêts économiques et moraux reconnus par le droit d'auteur moderne. Bien que le régime actuel de droits d'auteur protège ces intérêts (individus ou groupes de musique) lorsque des artistes autochtones enregistrent des disques et se produisent en spectacle, ce régime n'offre aucune protection pour l'intérêt des communautés à maintenir leur identité culturelle et l'intégrité de leur patrimoine culturel.

D'autre part, plusieurs des éléments du patrimoine culturel d'une communauté autochtone, comme les chants, sont transmis de génération en génération par le biais de traditions orales. Ces éléments ne répondent donc pas à un important critère du droit d'auteur: celui de la fixation de l'œuvre sur un support matériel durable (Brown 2003, 59-60).

Le fait qu'une part importante du patrimoine culturel des communautés autochtones soit transmise oralement de génération en génération rend également difficile sa reconnaissance par le droit d'auteur, puisqu'il est dans bien des cas presque impossible de déterminer un créateur original. Bien des artistes autoch-

tones contemporains affirment réactiver une tradition partagée collectivement dont l'origine remonte à des temps immémoriaux. Par exemple, l'ethnomusicologue Anthony Seeger a montré dans maints travaux que certains chants de la tribu Suyá, vivant dans l'Amazonie brésilienne, ne sont pas considérés comme étant la propriété ou la création d'individus particuliers, mais comme appartenant à la communauté en général⁸. Dans la région du Nord-Ouest du Pacifique, les membres de la nation des Salish de la côte considèrent quant à eux que certaines chansons appartiennent à des familles et qu'à chaque génération, ces chansons ne peuvent être chantées que par un individu qui s'est vu octroyer ce droit (Battiste et Henderson 2000, 167).

De plus, comme je l'ai souligné plus haut, les artistes autochtones se considèrent bien souvent comme les *gardiens* d'un héritage culturel transmis de génération en génération, et non comme les *créateurs* d'œuvres nouvelles. Cela signifie que les autochtones considèrent parfois qu'ils ont des responsabilités par rapport aux œuvres musicales traditionnelles (par exemple, une responsabilité de transmettre un savoir véhiculé par ces œuvres tout en respectant leur intégrité). Il est donc bien difficile pour les autochtones d'utiliser le régime de droit d'auteur pour protéger leur patrimoine: le critère d'identification d'un auteur particulier ne s'accorde pas avec la compréhension qu'ils ont de leurs pratiques musicales et artistiques (Simpson 1997, 76). D'autre part, le droit d'auteur étant foncièrement individualiste, il est inhospitalier à l'idée que des chants appartiennent à une communauté.

Enfin, ajoutons que l'objectif de protéger le patrimoine culturel des communautés autochtones va à l'encontre du droit d'auteur dont la durée est limitée puisque la protection que les autochtones revendiquent sur leur patrimoine culturel est d'une durée illimitée. Elle a pour objet des expressions culturelles et artistiques qui ont été créées il y a parfois plusieurs décennies et qui appartiennent à une communauté qui se perpétue à travers les générations.

Tout cela a pour conséquence que bien des éléments du patrimoine culturel des communautés autochtones ne peuvent être protégés par le droit d'auteur et tombent dans le domaine public. Lorsque des œuvres sont dans le domaine public, elles peuvent être copiées, utilisées, performées et modifiées par n'importe qui. Relevant de cette réalité, ces éléments du patrimoine autochtone sont vulnérables à plusieurs formes d'appropriation culturelle

⁸ Sur le caractère collectif de la propriété des chants de la tribu Suyá ainsi que sur leur origine immémoriale, voir Seeger 1987, 52-53; 1997. Sur le caractère collectif de la conception autochtone de la propriété de leur patrimoine culturel, voir Brascoupé et Endemann (1999), Brown (2003) et Gaudreault-Desbiens (1996 et 1999).

par des artistes non autochtones, par des entreprises ou encore même par l'État. Suivant Jean-François Gaudreault-Desbiens, on peut ici définir l'appropriation culturelle comme : « L'emprunt non autorisé qu'effectue un membre d'une culture donnée, le plus souvent dominante, de modes d'expression, de styles littéraires ou visuels, d'une symbolique, d'une thématique ou d'un savoir-faire quelconque, qui sont généralement associés à une culture autre que la sienne, le plus souvent dominée » (Gaudreault-Desbiens 1999, 404).

Plusieurs raisons sont avancées pour condamner ces formes d'appropriation culturelle. Certains affirment que l'usage de symboles sacrés par des non autochtones en dehors du contexte de rituel qui leur donne leur signification, constitue en soi une offense pour les autochtones et exprime ainsi un non respect envers ces derniers. D'autres affirment que dans la mesure où le patrimoine culturel est constitutif de l'identité autochtone, ces pratiques d'appropriation peuvent être nuisibles aux communautés autochtones. Lorsque des éléments de ce patrimoine sont utilisés par des artistes ou des entreprises non autochtones, les représentations artistiques en découlant peuvent déformer la culture autochtone et véhiculer des stéréotypes ayant un effet néfaste sur les autochtones (voir Gaudreault-Desbiens 1996, 112-113). Ces derniers peuvent ainsi se voir renvoyer une image dégradante d'eux-mêmes par le reste de la société et intérioriser une représentation avilissante qui nuit à leur estime de soi⁹. Les autochtones risquent ainsi de développer un rapport malsain à leur identité collective, de se sentir aliénés par rapport à leur propre communauté et de se retrouver dans une situation où il est extrêmement difficile de maintenir l'intégrité de leur culture. Par exemple, les médias de la culture majoritaire peuvent reprendre et déformer certains éléments du patrimoine musical autochtone dans des publicités ou dans les génériques de certaines émissions de télévision. Cela est souvent fait d'une manière qui tend à réduire les pratiques musicales autochtones à des formes de folklore appartenant à des cultures primitives situées « en dehors de l'histoire ». Une telle représentation du patrimoine musical autochtone véhicule ainsi une image dans laquelle la culture autochtone est vouée à n'être qu'une culture dépassée, associée à un passé enterré.

Par ailleurs, certains commentateurs soulignent que le régime de droit d'auteur est inéquitable puisqu'il peut avoir pour effet d'empêcher les autochtones d'être les diffuseurs de leur propre culture (du moins de restreindre

leur capacité de diffusion) et de bénéficier de leur culture (voir Gaudreault-Desbiens 1996, 113). En laissant la porte ouverte à l'appropriation culturelle, ce régime rend possible, par exemple, que des artistes provenant de la culture dominante de la majorité deviennent la référence en matière de musique autochtone, ce qui fait en sorte que les artistes autochtones sont passés sous silence et perdent pour ainsi dire leur part du marché. Il en découle une situation dans laquelle la culture autochtone n'est plus représentée et exprimée par les autochtones eux-mêmes. Puisqu'il est possible pour des artistes non autochtones de réclamer des droits d'auteur exclusifs protégeant des créations fortement inspirées d'éléments provenant du patrimoine d'une communauté autochtone considérés comme faisant partie du domaine public, le régime de droit d'auteur fait en sorte qu'il est parfois difficile pour les autochtones de profiter équitablement de l'utilisation d'éléments de leur culture.

Le public et les musiciens non autochtones des sociétés occidentales ont un certain goût et un intérêt pour l'exotisme, les musiques à tendance tribale ou encore celles qui véhiculent la spiritualité des peuples autochtones. On constate ainsi qu'il y a une demande pour la consommation d'œuvres inspirées par les traditions musicales que les peuples autochtones se sont efforcés de garder vivantes (et ce, parfois malgré l'énorme pression qu'ils subissaient pour s'assimiler à la culture dominante). Or, les artistes non autochtones ont la possibilité d'enregistrer des éléments du patrimoine musical autochtone ou de copier des mélodies et des styles musicaux de manière à produire des œuvres destinées à un public occidental en quête d'exotisme. Le régime moderne de droit d'auteur permet aux artistes occidentaux de retirer un profit monétaire de ces productions musicales sans qu'ils aient à verser de compensation aux peuples autochtones auxquels ont été empruntés certains éléments de leur patrimoine musical.

Il en va ainsi parce que, comme nous l'avons vu, ce régime de droit d'auteur ne reconnaît pas les communautés autochtones comme étant les auteurs des œuvres faisant partie de leur patrimoine. Micheal Brown (2003) souligne ainsi que des enregistrements de la musique de tribus africaines rattachées aux Pygmées ont été utilisés pour la production de disques très populaires (*Deep Forest* notamment), sans que ces communautés aient touché un quelconque bénéfice. On peut donc dire que le régime moderne de droit d'auteur autorise l'utilisation ou l'appropriation iné-

⁹ Cet argument repose sur une conception hégélienne ou dialogique de l'identité dans laquelle l'identité est intrinsèquement liée à la reconnaissance que l'autre nous témoigne. Ainsi, puisque l'identité se construit par la reconnaissance de l'autre, le renvoi d'une image négative de soi par l'autre entrave le développement d'une identité saine et de l'estime de soi (voir Taylor 1992).

quitable du patrimoine musical des peuples autochtones, puisqu'il ne reconnaît pas la part de travail effectuée par les autochtones pour maintenir et garder vivantes certaines traditions musicales, et qu'il permet à certains artistes d'obtenir l'entièreté des bénéfices dérivés de l'utilisation de ces traditions. Dans un contexte où les peuples autochtones sont touchés par des problèmes de pauvreté importants, cette forme d'appropriation inéquitable du patrimoine musical autochtone contribue à renforcer certaines inégalités économiques et prive les autochtones d'une source de revenu potentielle.

En somme, les défenseurs du régime de propriété intellectuelle communautaire du patrimoine autochtone se basent sur l'idée que le régime actuel de droit d'auteur laisse les autochtones vulnérables à des formes d'appropriation culturelle qui, d'une part, rendent difficile pour les autochtones le maintien d'une identité viable et, d'autre part, les empêchent de tirer des bénéfices équitables de leurs traditions culturelles.

La critique essentialiste de la protection du patrimoine des peuples autochtones

L'idée d'assurer la protection intégrale du patrimoine autochtone par le biais de droits de propriété intellectuelle communautaire rencontre toutefois une vive résistance. La principale critique consiste à dire que cette politique de propriété culturelle est basée sur une essentialisation des identités. Cette critique s'inscrit dans deux volets: le premier s'attaque aux *justifications* d'une telle politique, le second à ses *effets*. D'abord, la critique d'essentialisme s'attaque à la justification normative du projet de propriété culturelle communautaire en avançant que cette justification est erronée puisqu'elle présuppose une conception essentialiste des cultures autochtones. D'autre part, cette critique affirme que l'institutionnalisation d'un régime de propriété communautaire du patrimoine autochtone aurait pour effet néfaste d'essentialiser, ou de figer, les cultures autochtones, brimant ainsi la liberté qu'ont les individus de définir eux-mêmes la façon dont ils affirment leur identité.

Dans son premier volet, la critique essentialiste affirme que les théories de la reconnaissance sont fondées sur une conception erronée de l'identité: « [Elles] postulent que les identités sont fondées sur des noyaux durs, sur des propriétés ou des caractéristiques qui ne sont pas altérées par le passage du temps »

(Maclure 2007, 79). La reconnaissance des groupes minoritaires impliquerait selon cette critique qu'on attribue à ces groupes des identités figées, hermétiques, indépendantes les unes des autres et complètement délimitées. Or, les recherches sur la culture montrent en général que les identités interagissent toujours entre elles, s'influencent mutuellement, sont hétérogènes et se transforment continuellement pour s'adapter aux nouvelles réalités (voir Tully 1995, 10-12). Par ailleurs, plusieurs commentateurs contestent la façon dont la politique de la reconnaissance conçoit le lien entre individu et culture, entre individu et groupe d'appartenance. La critique essentialiste affirme ainsi qu'il est faux de croire que les individus s'identifient uniquement à une culture et que tout ce qu'ils sont dépend de leur appartenance à un groupe identitaire. L'identité individuelle est bien souvent hybride: les individus s'identifient à plusieurs groupes et des éléments provenant de différentes cultures donnent un sens à leur vie (voir Waldron 1995).

Pour ces raisons, les défenseurs de cette position avancent que l'idée qu'il faille chercher à protéger l'intégrité et l'authenticité des cultures contre les changements causés par des interactions interculturelles est erronée. De même, c'est une erreur que de considérer les peuples autochtones comme les auteurs ou les propriétaires de leur culture puisque ces cultures seraient hybrides et auraient été influencées par des forces externes. Le projet d'offrir une protection spéciale pour le patrimoine culturel des peuples autochtones serait erroné puisqu'il réduit l'identité autochtone à ses composantes les plus traditionalistes et ignore le fait que les cultures autochtones sont, comme toute autre culture, dynamiques et en constant changement, et que la plupart des autochtones s'identifient également à des valeurs modernes non traditionalistes. Ainsi, les manifestations culturelles de l'identité autochtone ne se réduisent pas à la reproduction d'un patrimoine traditionnel. L'idée de protection du patrimoine culturel des peuples autochtones présuppose donc, selon cette critique, que les artistes autochtones ne peuvent faire autre chose que reproduire leurs traditions alors qu'en réalité, beaucoup d'artistes autochtones misent sur l'hybridité et incorporent leurs valeurs traditionnelles à des styles nouveaux. Critiquant l'idée d'une politique de la propriété culturelle, Michael Brown (2003, 221-223) donne ainsi plusieurs exemples de musiciens autochtones américains qui combinent des éléments de leur tradition dans des morceaux

de jazz, de blues, de rap et de reggae. L'idée qu'il existe un patrimoine musical autochtone authentique devant être protégé est tout simplement en décalage par rapport au fait que les pratiques musicales autochtones sont tout aussi diversifiées et en mouvement que celles des sociétés occidentales modernes.

Dans son deuxième volet, la critique essentialiste affirme que les politiques de la reconnaissance auraient pour effet d'essentialiser les identités des groupes minoritaires d'une manière qui fait violence à la diversité interne de ces groupes. Les politiques de la reconnaissance donneraient ainsi des instruments à des élites conservatrices pour imposer aux membres de leur groupe leur propre interprétation de leur identité tout en réprimant les minorités internes au sein du groupe minoritaire. Ainsi, certains craignent qu'un régime de propriété communautaire du patrimoine donne aux « gardiens » ou aux « dépositaires » du patrimoine d'une communauté les moyens de réprimer et de marginaliser les artistes dissidents qui cherchent à sortir des sentiers battus, voire à mélanger leur legs traditionnel avec des styles artistiques perçus comme étant étrangers. Par exemple, les dépositaires du patrimoine auraient, selon cette crainte, la responsabilité de s'assurer qu'un chant sacré traditionnel ne soit pas repris par des membres de la communauté sous forme de rap. Au nom de la protection de l'intégrité et de l'authenticité, on en viendrait ainsi à limiter grandement la liberté d'expression des artistes autochtones eux-mêmes.

De plus, un régime communautaire de propriété intellectuelle aurait pour effet de limiter la liberté des artistes non autochtones en déclarant tout emprunt à une culture autochtone comme étant une appropriation culturelle illégale. Un régime de propriété intellectuelle communautaire du patrimoine permettrait aux autochtones d'exercer un droit de censure sur l'utilisation de symboles, de chants, de styles musicaux et de thématiques associés à leur culture. Une telle politique de propriété culturelle axée sur la protection du patrimoine aurait donc pour effet, selon certains, de bloquer tout métissage artistique, de figer et de réifier non seulement l'identité culturelle des autochtones, mais également celle des artistes non-autochtones (voir Brown 2003; Gaudreault-Desbiens 1996).

Or, la création artistique implique bien souvent une bonne dose d'emprunt et d'inspiration provenant de l'extérieur; les cultures se sont toujours influencées et ont toujours

évolué. Comment un régime de propriété intellectuelle qui permettrait de bloquer complètement les flux culturels pourrait-il être légitime, voire simplement réalisable? Peut-on contraindre les artistes autochtones à respecter les limites de leurs traditions? Peut-on légitimement tenter d'empêcher les artistes non autochtones de s'inspirer des cultures autochtones (et vice-versa)? Peut-on vraiment dire que toute forme d'emprunt est une appropriation culturelle illégitime? Et encore, peut-on clairement tracer la ligne entre autochtones et non autochtones dès lors que l'on reconnaît le caractère dynamique et complexe (hybride) des identités?

En bref, la critique essentialiste accuse le projet de propriété communautaire du patrimoine des peuples autochtones de reposer sur une conception erronée de la culture et d'avoir des effets néfastes pour la liberté d'expression tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des communautés autochtones. Dans ses deux volets, la critique essentialiste reproche à l'idée de propriété culturelle communautaire de ne pas reconnaître le caractère dynamique des cultures autochtones.

L'autodétermination et la protection du patrimoine culturel des peuples autochtones

Bien que la critique essentialiste mette en lumière certains risques soulevés par une éventuelle politique de propriété culturelle, les revendications autochtones pour une meilleure protection de leur patrimoine culturel sont fondées sur des préoccupations légitimes. J'aimerais avancer l'hypothèse que les craintes se cachant derrière la critique d'essentialisme peuvent être dissipées (ou du moins grandement diminuées) si l'on aborde la question du patrimoine culturel autochtone par le biais de la norme d'autodétermination des peuples autochtones plutôt que par le biais d'une « éthique de la préservation de la culture » (Appiah 2005, 130-131). Je suggère qu'il faille éviter le langage de la préservation et adopter celui de l'autodétermination pour défendre la nécessité d'un régime communautaire de propriété du patrimoine des peuples autochtones sans tomber dans les apories de l'essentialisme.

Le langage qui est généralement choisi pour défendre l'idée d'un régime de propriété intellectuelle autochtone communautaire fait appel à une éthique préservationniste, qui est d'abord et avant tout préoccupée par la survivance et la préservation de l'intégrité et de l'authenticité des cultures autochtones. L'idée consisterait

¹⁰ Plusieurs théoriciens du multiculturalisme contestent les prémisses libérales de la position multiculturaliste formulée par Will Kymlicka que j'ai esquissée en début de texte. Certains adoptent plutôt une approche communautariste et postcoloniale selon laquelle l'imposition de valeurs libérales (telle que l'autonomie individuelle) à des groupes minoritaires est elle-même une des formes d'injustice que le multiculturalisme doit combattre (voir par exemple Parekh 2000). Bien que ce débat soit fort important, il n'est pas nécessaire de l'engager ici. En effet, lorsque les défenseurs d'une telle forme de multiculturalisme postcolonial se sont penchés sur les questions autochtones, ils ont, à l'instar des multiculturalistes libéraux, mis de l'avant le principe d'autodétermination (voir par exemple Tully 1995).

¹¹ L'idée d'autodétermination a généralement un sens très étroit en droit international. Le droit à l'autodétermination a généralement été limité aux États souverains ou aux colonies d'outremer (C'est ce qui permit de justifier le mouvement d'indépendance des pays du Tiers-monde au tournant de la seconde moitié du ^{xx}e siècle). Toutefois, on assiste actuellement à un élargissement de ce principe. En effet, l'article 3 de la *Déclaration des Nations-Unies sur les droits des peuples autochtones* reconnaît à ces derniers le droit à l'autodétermination : « Les peuples autochtones ont le droit à l'autodétermination. En vertu de ce droit, ils déterminent librement leur statut politique et assurent librement leur développement économique, social et culturel » (ONU 2007, A. 3, 4, 5). Bien que dans ce cas, le droit à l'autodétermination n'implique pas nécessairement le droit à former un État souverain à part entière, les articles 4 et 5 spécifient que ce droit implique que les peuples autochtones ont le droit

en effet à montrer que le régime actuel de droit d'auteur (et en général le régime de propriété intellectuelle, incluant les brevets, les secrets commerciaux, etc.) ne permet pas de protéger l'intégrité et l'authenticité des cultures autochtones. Ce langage est évidemment très vulnérable au premier volet de la critique essentialiste. D'un point de vue conceptuel, l'éthique du préservationisme culturel présuppose en effet qu'il y a une essence culturelle authentique, une pureté de l'identité qu'il faut conserver et dont l'intégrité est menacée par les cultures dominantes : quelque chose de fixé est à protéger. Or, pour les raisons soulevées plus haut par la critique essentialiste, une telle éthique préservationiste peut difficilement servir de fondement normatif à une politique de propriété culturelle. Toutefois, le multiculturalisme ne se base pas sur une telle éthique de la préservation.

Comme je l'ai mentionné au début de ce texte, un des piliers du multiculturalisme est la reconnaissance que les peuples autochtones ont été soumis, depuis l'arrivée des colons au ^{xvi}e siècle, à des pratiques d'assimilation basées sur la croyance que ces peuples étaient voués à cesser d'exister en tant que sociétés distinctes. Les États modernes ont ainsi adopté des politiques consistant à priver les autochtones de leurs terres, à restreindre la pratique de leurs cultures, langues et religions traditionnelles, ainsi qu'à briser les institutions par lesquelles ils s'autogouvernaient (Kymlicka 2007, 66). Pour corriger ces injustices, le multiculturalisme préconise que les peuples autochtones doivent se voir octroyer une constellation de droits spécifiques gravitant autour du principe d'autodétermination¹⁰.

Je chercherai maintenant à montrer que le principe d'autodétermination des peuples autochtones constitue une perspective éclairante pour aborder la question de leur patrimoine culturel en évitant les problèmes de l'essentialisme. Je tâcherai ainsi de soutenir deux affirmations concernant l'autodétermination et la politique de propriété culturelle. D'abord, je défendrai la thèse selon laquelle une politique de la propriété culturelle peut être ancrée dans le principe d'autodétermination, au sens où une telle politique est une des mesures institutionnelles devant nécessairement être adoptée pour permettre aux peuples autochtones de s'autodéterminer. Ensuite, je montrerai que lorsque la politique de la propriété culturelle est comprise à la lumière de son lien avec l'autodétermination, elle ne tombe pas dans les travers de l'essentialisme.

Le principe d'autodétermination est un principe démocratique affirmant que les peuples, ou les nations, ont le droit de disposer eux-mêmes de leur destin, c'est-à-dire de déterminer démocratiquement comment ils vont organiser leur vie en société. Ce principe affirme ainsi le droit des peuples à ne pas être assujettis contre leur gré à un pouvoir étranger. Le principe d'autodétermination implique donc que les peuples aient une capacité à déterminer démocratiquement quels éléments de leur culture ils souhaitent préserver, revigorer, ou même abandonner¹¹.

La norme d'autodétermination fournit donc une ressource normative pour condamner les actes d'appropriation culturelle qui entravent la capacité des peuples autochtones à contrôler leur développement culturel et forcer leur assimilation. Cette norme condamne ainsi certaines pratiques et institutions assimilationnistes comme les écoles résidentielles qui ont été établies au Canada et en Australie durant une grande partie du ^{xx}e siècle. L'arrachement d'enfants autochtones à leurs familles et leur remplacement dans des écoles où tout accès à leur culture et langues natales leur était dénié au profit d'une éducation aux valeurs, coutumes, langues, religion et savoirs occidentaux fut une intervention forcée, qui a eu pour effet de briser le lien intergénérationnel et de court-circuiter la capacité de certains peuples à transmettre leur culture. Il s'agit là bien entendu d'un exemple extrême où il est clair qu'une injustice a été commise. Mais cet exemple nous permet de jeter une lumière sur certaines formes d'injustices moins évidentes.

Je maintiens ainsi que certaines pratiques d'appropriation culturelle peuvent avoir des effets similaires, bien que beaucoup plus subtils, que l'établissement d'écoles pensionnaires. Par exemple, le brevetage par des corporations agroalimentaires de variétés de plantes traditionnellement utilisées par des peuples autochtones peut forcer ces derniers à abandonner des pratiques agraires qu'ils considèrent intimement liées à leur identité. Les redevances exigées par les multinationales sont en effet parfois si élevées qu'il devient difficile pour les agriculteurs autochtones d'acheter les semences (qu'ils utilisaient depuis plusieurs générations). Il s'agit là d'un abandon forcé et non volontaire qui entrave la capacité des peuples autochtones à maintenir certaines pratiques intimement liées à leur culture et à leur mode de vie (en plus de les couper d'un moyen de subsistance).

Comme nous l'avons vu plus tôt, certaines pratiques d'appropriation culturelle mènent à la création d'œuvres qui véhiculent des stéréotypes, banalisent les cultures autochtones et empêchent les peuples autochtones d'être les diffuseurs de leurs propres cultures. Or, ces formes d'appropriation culturelle sont des processus par lesquels le pouvoir de représenter l'identité autochtone passe entre les mains d'une culture dominante, c'est-à-dire que par le biais des pratiques d'appropriation culturelle, certaines minorités autochtones peuvent en venir à se faire imposer de l'extérieur une image dégradante véhiculant des stéréotypes. Les pratiques d'appropriation culturelle peuvent ainsi arriver à entraver la capacité des peuples autochtones à se définir eux-mêmes et à développer leur identité.

Nous avons également vu plus haut que les pratiques d'appropriation culturelle peuvent empêcher les peuples autochtones de tirer des bénéfices équitables de leur patrimoine culturel. L'appropriation culturelle peut alors entraver la capacité des peuples autochtones à se développer économiquement en profitant des traditions artistiques qu'ils se sont efforcés de garder vivantes. Une politique de propriété culturelle doterait les peuples autochtones d'outils pour se prémunir contre les effets pervers de ces pratiques entravant la capacité des peuples autochtones à s'autodéterminer dans les sphères identitaires et économiques liées à leur patrimoine culturel. Puisque ces sphères sont liées au développement d'une identité collective viable et à la prospérité de certaines communautés, les peuples autochtones ont un intérêt vital à exercer un degré significatif d'autodétermination dans ces sphères. C'est donc le respect de la norme d'autodétermination des peuples, et non une éthique préservationniste, qui fournit une raison solide pour adopter une forme de propriété communautaire du patrimoine des peuples autochtones.

En abordant la question du patrimoine culturel des peuples autochtones sous l'angle de l'autodétermination, nous évitons d'adopter une conception essentialiste de l'identité. En effet, cette norme implique que ce qui doit être protégé n'est pas le caractère particulier d'une culture à un moment donné ou son authenticité, mais la capacité d'un peuple à contrôler son développement culturel. La notion d'autodétermination s'applique à des peuples considérés comme des communautés politiques, c'est-à-dire des ensembles d'individus unis par une volonté de faire face en commun aux défis du vivre-ensemble. L'autodétermination n'est pas prédiquée à un groupe rassemblé autour d'une

identité culturelle fixe et ossifiée. L'identité d'une nation ou d'un peuple peut évoluer et les membres d'un peuple sont bien souvent divisés au sujet de l'auto-interprétation de leur identité; mais il y a une communauté politique lorsque des individus délibèrent entre eux au sujet du devenir de leur identité collective.

Ainsi, la reconnaissance du droit à l'autodétermination des peuples autochtones ne repose pas sur la nécessité de protéger à tout prix une identité essentialisée et n'implique pas qu'il faille conserver telle ou telle interprétation identitaire à tout jamais. Comme le souligne Maclure: « Si la reconnaissance a pour but de protéger quelque chose, c'est avant tout la *capacité* d'un groupe se réclamant d'une culture commune à conserver une certaine emprise démocratique sur le devenir de son identité » (Maclure 2007, 90). Les cultures ont toujours eu à s'adapter à leur environnement et font toujours l'objet d'un débat interne quant à la transformation des formes d'expressions culturelles et des repères identitaires. La norme d'autodétermination ne condamne pas ces transformations ou ces dissidences qui viennent de forces internes, mais plutôt les structures institutionnelles et les pratiques des cultures majoritaires qui nuisent à la capacité des peuples autochtones à influencer le développement de leur culture. En appuyant la justification d'une politique de propriété culturelle sur la norme d'autodétermination, on en arrive ainsi à dissiper le premier volet de la critique essentialiste.

Par contre, la critique essentialiste, dans son second volet, affirme qu'une politique visant à protéger le patrimoine culturel des autochtones aurait des effets essentialisant non désirables. J'ai souligné plus tôt que les critiques de la propriété communautaire du patrimoine culturel autochtone craignent qu'un tel régime ne confère à certaines collectivités les moyens de réprimer injustement la diversité interne des expressions de l'identité culturelle au profit d'une conception plus traditionnelle de la culture. Toutefois, la reconnaissance de l'autodétermination des peuples autochtones ne revient pas à forcer ceux-ci à conserver éternellement une identité traditionnelle pas plus qu'elle ne revient à confier à certaines élites autochtones conservatrices le mandat de faire taire les voix dissidentes.

Un des problèmes avec le langage de la préservation culturelle est qu'il semble faire de la protection des cultures traditionnelles un but à poursuivre peu importe la volonté des membres de ces cultures, ce qui place sur

d'administrer eux-mêmes leurs affaires locales et de financer eux-mêmes leurs activités, ainsi que de renforcer leurs institutions politiques, économiques, sociales et culturelles distinctes. C'est dans ce sens large que j'utiliserai le terme d'autodétermination.

ces derniers un fardeau injuste. Or, la norme d'autodétermination, de par son fondement démocratique, permet au contraire de mettre en lumière sous quelles conditions il peut être légitime qu'un peuple prenne des mesures pour protéger sa culture et imposer certaines responsabilités à ses membres. L'idée d'autodétermination ne permet pas seulement de justifier une politique de propriété culturelle, elle fournit également un critère qui permet de déterminer quand et de quelle manière il est permis pour une communauté de baliser les expressions de l'identité culturelle de ses membres¹². Ainsi, l'idée que les membres d'une communauté autochtone sont les dépositaires d'une culture traditionnelle qu'ils doivent préserver est légitime si elle émane d'une volonté véritablement populaire et si elle passe le test de la délibération démocratique à l'intérieur de cette communauté.

Une communauté peut en effet, suite à un choix démocratique de société, en venir à considérer qu'elle a un intérêt commun à préserver certains éléments de son identité culturelle et d'imposer à ses membres certaines responsabilités, par exemple la transmission d'une langue et d'une histoire à travers certains chants et récits. Elle peut ainsi, au nom d'un tel intérêt légitime, imposer certaines limites ou conditions à l'usage du financement qu'elle accorde aux artistes de la communauté¹³. Par contre, il faut admettre que la capacité d'une communauté à maintenir ou développer une identité culturelle distincte n'est pas menacée lorsque certains artistes développent des formes hybrides ou marginales d'expression culturelle. Bien au contraire, ces pratiques font partie du processus de renouvellement culturel par lequel une culture reste viable et intéressante pour ses membres. Invoquer l'intégrité du patrimoine culturel pour censurer les membres d'une communauté risque plus souvent qu'autrement d'outrepasser les limites de ce que l'idée d'autodétermination permet de justifier en termes de protection du patrimoine culturel.

Enfin, la critique essentialiste, toujours dans son second volet, en veut également au projet de protection du patrimoine autochtone parce qu'un tel projet aurait pour effet de limiter fortement la liberté d'expression des artistes non autochtones désireux de s'inspirer de symboliques autochtones. La norme d'autodétermination est-elle vulnérable à cette critique? La reconnaissance de l'autodétermination des peuples autochtones confère-t-elle à ces derniers le droit de proclamer qu'ils détiennent un monopole ou une exclusivité absolue sur

l'expression de leur culture qui leur permettrait d'empêcher, par exemple, les artistes non autochtones d'inclure des symboles autochtones dans leurs œuvres?

La question est complexe. Je crois toutefois qu'il faut chercher un équilibre entre l'intérêt des communautés autochtones à conserver un certain contrôle sur leur patrimoine culturel et la libre circulation des idées entre les cultures. Le dialogue interculturel, la libre circulation des idées, ainsi que le métissage culturel ont certainement une valeur importante, spécialement dans le domaine des arts¹⁴. Toutefois, le principe d'autodétermination nous donne des lignes directrices nous permettant de déterminer quand un acte d'appropriation est illégitime et quand un peuple autochtone est justifié de revendiquer un monopole sur la représentation de certains éléments de sa culture traditionnelle ou une certaine forme de contrôle des flux culturels.

Ainsi, comme je l'ai souligné plus tôt, il me semble légitime de ne pas tolérer les actes d'appropriation culturelle qui nuisent à la capacité d'une communauté autochtone à se développer économiquement. Par exemple, certaines communautés autochtones sont économiquement dépendantes des ventes de produits culturels ou de prestations artistiques (sculptures, disques et spectacles de danse et de musique traditionnelles). Certaines formes d'appropriation culturelle par des étrangers s'emparant des opportunités de diffusion de la culture autochtone pourraient nuire à ces activités et empêcher systématiquement ces communautés de bénéficier d'une source importante de revenu, les dépossédant ainsi de la capacité de financer eux-mêmes leurs propres activités. Il me semble juste, dans de tels cas, de prendre des mesures pour empêcher ces formes d'appropriation culturelle. De la même manière, dans un contexte où les peuples autochtones font déjà l'objet de stéréotypes accablants, il semble justifié de les autoriser à exercer un certain niveau de contrôle sur la manière dont les éléments de leur patrimoine sont utilisés par des artistes, des entreprises ou des gouvernements, pour les représenter dans des œuvres, des publicités, des logos, etc. Cela peut être réalisé par exemple en adoptant des mécanismes par lesquels les communautés autochtones peuvent librement consentir (ou s'opposer) à l'utilisation par des agents non autochtones d'éléments de leur patrimoine culturel.

Par contre, nous devons nous rappeler que le but d'un régime de propriété communautai-

¹² Ce qui ne veut pas dire que d'autres principes, comme la liberté individuelle, ne puissent être également invoqués pour limiter les décisions d'une communauté.

¹³ La politique linguistique du Québec est un bon exemple d'une telle forme d'auto-imposition démocratique de responsabilités qui limitent d'une façon raisonnable les libertés individuelles, et cela afin de préserver une identité nationale menacée au sein d'une Amérique du Nord presque entièrement anglophone (voir Maclure 2005).

¹⁴ Qu'on pense en effet à la manière dont plusieurs artistes modernes se sont inspirés de cultures non occidentales, créant des œuvres d'une grande originalité et d'une importance cruciale pour l'histoire de l'art. Pensons à l'influence de l'art africain sur Picasso ou aux influences orientales de Klimt.

re du patrimoine des peuples autochtones est de favoriser la capacité de ces derniers à avoir une emprise sur leur développement culturel. Il faut admettre que ce ne sont pas toutes les formes d'appropriation culturelle qui entraînent cette capacité, ce qui laisse la porte ouverte pour plusieurs formes légitimes de métissages et d'emprunts artistiques. En effet, il est peu probable que les emprunts culturels réalisés par des artistes indépendants aient le même effet sur la capacité des peuples autochtones à influencer le développement de leur culture que l'usage d'éléments de la culture autochtone à des fins publicitaires par des grandes firmes dotées de moyens financiers considérables. De même, les enregistrements de chants et de récits traditionnels à des fins de recherche par des ethnomusicologues ou anthropologues peuvent être effectués dans le respect en s'assurant du consentement éclairé des autochtones et, dans certains cas, en les impliquant dans ces projets d'enregistrement et de conservation de leur patrimoine.

Conclusion

En somme, bien que le concept d'autodétermination permette de justifier certaines mesures afin de protéger le patrimoine des peuples autochtones, il ne permet pas d'accomplir n'importe quelle forme de restriction de la liberté d'expression au nom de la propriété culturelle. Premièrement, en raison de son fondement démocratique, l'autodétermination ne justifie pas que des élites imposent aux membres de leur communauté une vision conservatrice de la culture qui n'est pas partagée au sein de cette communauté. Deuxièmement, la norme d'autodétermination ne permet pas que toute forme d'emprunt au patrimoine autochtone par des étrangers soit prohibée; elle permet cependant de restreindre certaines pratiques d'appropriation culturelle ayant pour effet de déstabiliser les communautés autochtones au point où elles perdent significativement leur capacité à influencer leur développement culturel (par exemple dans les aspects identitaires et économiques de la culture).

Ainsi, de la même façon que le droit d'auteur propose un compromis pragmatique entre les intérêts de l'auteur et l'intérêt que la société trouve dans la libre circulation des idées, il me semble que l'on peut chercher à atteindre un équilibre satisfaisant entre le droit des peuples autochtones à l'autodétermination et la liberté d'expression artistique. ◀

RÉFÉRENCES

APPIAH, Anthony (2005). *The Ethics of Identity*, Princeton, Princeton University Press.

Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Commission (1998). *Our Culture, Our Future: Report on Australian Indigenous Cultural and Intellectual Property Rights*, Aboriginal and Torres Strait Islander Commission, http://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/folklore/creative_heritage/docs/terry_janke_culture_future.pdf, consulté le 27 janvier 2010.

BATTISTE, Marie et James (Sa'ke'j) Youngblood HENDERSON (2000). *Protecting Indigenous Knowledge and Heritage: A Global Challenge*, Saskatoon, Purich Publishing.

BRASCOUPÉ, Simon et Karin ENDEMANN (1999). *Propriété intellectuelle et autochtones: document de travail*, Ottawa, Direction de la recherche et de l'analyse, Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien.

BROWN, Micheal (2003). *Who Owns Native Culture?*, Cambridge, Harvard University Press.

Commission royale sur les Peuples autochtones (1996). *Rapport de la Commission royale sur les Peuples autochtones*, http://www.ainc-inac.gc.ca/ch/rcap/sg/cg_f.html, consulté le 30 septembre 2007.

DAES, Erica-Irene (1997). *Protection of the Heritage of Indigenous Peoples*, New York, Genève, Nations Unies.

DEAN, Bartholomew (2004). "Digital Vibes and Radio Waves in Indigenous Peru", Mary RILEY (éd.), *Indigenous Intellectual Property Rights. Legal Obstacles and Innovative Solutions*, Walnut Creek, AltaMira Press, p. 27-53.

EISENBERG, Avigail (2007). "Indigenous Identity: The Perils of Essentialism and Domestication". Conférence présentée au colloque « La reconnaissance dans tous ses états », Université de Montréal, septembre 2007.

GAUDREAU-DESBIENS, Jean-François (1996). *La liberté d'expression entre l'art et le droit*, Québec, Presses de l'Université Laval.

_____ (1999). « La critique autochtone de l'appropriation culturelle comme défi à la conception occidentale de la propriété intellectuelle: le cas de l'appropriation artistique »,

Cahiers de propriété intellectuelle, vol.11, n° 2, p. 401-440.

KYMLICKA, Will (1995). *La citoyenneté multiculturelle. Une théorie libérale du droit des minorités*, Montréal, Éditions du Boréal. Traduit de l'anglais par Patrick Savidan.

_____ (2007). *Multicultural Odysseys. Navigating the New International Politics of Diversity*, Oxford, Toronto, Oxford University Press.

MACLURE, Jocelyn (2005). « Politique linguistique ou politique d'intégration? La promotion de la langue dans une communauté politique libérale, démocratique et pluraliste », Michel PAGÉ et Pierre GEORGEAULT (dir.), *Le français, langue de la diversité québécoise*, Montréal, Québec Amérique, p. 153-170.

_____ (2007). « La reconnaissance engage-t-elle à l'essentialisme? », *Philosophiques*, vol. 34, n° 1, p. 77-96.

MGBEOJI, Ikechi (2006). *Global Biopiracy: Patents, Plants and Indigenous Knowledge*, Vancouver, UBC Press.

Organisation des Nations Unies (2007). *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones*, New York, Genève, Nations Unies.

Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (2006). *La protection des expressions culturelles traditionnelles ou expressions du folklore: Objectifs et principes révisés*, Genève, Organisation mondiale de la propriété intellectuelle.

PAREKH, Bhikhu (2000). *Retbinking Muticulturalism: Cultural Diversity and Political Theory*, New York, Palgrave Macmillan. Deuxième édition.

SEEGER, Anthony (1987). *Why Suyá Sing. A musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge, Cambridge University Press.

_____ (1997). "Ethnomusicology and Music Law", Bruce ZIFF et Pratima V. RAO (éd.), *Borrowed Power. Essays on Cultural Appropriation*, New Brunswick, Rutgers University Press.

SIMPSON, Tony (1997). *Indigenous Heritage and Self-Determination*, Copenhagen, International Working Group for Indigenous Affairs.

TAYLOR, Charles (1992). *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Flammarion. Traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal.

TULLY, James (1995). *Strange Multiplicity: Constitutionalism in an Age of Diversity*, Cambridge, Cambridge University Press.

WALDRON, Jeremy (1995). "Minority Cultures and the Cosmopolitan Alternative", Will KYMLICKA (dir.), *The Rights of Minority Cultures*, Oxford, Oxford University Press, p. 93-119.

Les problématiques liées au patrimoine culturel vivant, c'est-à-dire à l'héritage transmis oralement et dont l'expression constitue une forme d'appropriation et d'interprétation liée à la fois au passé, au présent et au futur, représentent des avenues d'investigation fertiles en réflexions et débats. Bien que le sujet ne soit pas nouveau, la conjoncture actuelle, qui date d'environ une dizaine d'années¹, pousse plus précisément les ethnomusicologues à penser des infrastructures et des outils afin de préserver et de valoriser ce patrimoine². D'autant qu'il participe bien souvent à la mise en évidence de la diversité des peuples, tout en contribuant à l'affirmation et à la création, parfois même à la re-création, de leur identité. Dans cette optique, on s'accorde aujourd'hui à reconnaître le patrimoine comme un enjeu socioéconomique, politique et culturel important. La patrimonialisation, quant à elle, implique le processus par lequel un objet, une tradition ou une pratique artistique est reconnu et accepté en tant que patrimoine. Ce processus implique une transformation de la charge symbolique de la pratique musicale en raison notamment d'une mutation de sens. La patrimonialisation n'affecte pas que le musical en tant que tel; elle renvoie aussi à une construction sociale et identitaire, souvent collective et gérée, de surcroît, par des politiques publiques du patrimoine et de développement culturel.

Encore trop souvent, les patrimoines musicaux n'ont que peu d'influence dans l'entendement institutionnel du concept de patrimoine culturel vivant. Pourtant, leur valeur n'est pas moindre que celle de tout autre patrimoine reconnu officiellement. Il faut cependant aller au-delà de la perspective d'une telle reconnaissance sur le plan international et se poser la question de savoir quelle est la place accordée aux patrimoines musicaux au sein d'une société, sur les plans locaux et nationaux, mais aussi dans l'imaginaire et l'émotionnel de la population.

Si l'on admet que le patrimoine ne peut pas ignorer les tendances de la mondialisation, et qu'il est ainsi confronté à de nouveaux contextes et de nouvelles réalités, on ne peut non plus contester qu'il soit introduit dans une certaine territorialité et qu'il génère la tradition à travers l'oralité, ce qui le rattache à des valeurs locales et à une culture de proximité.

La patrimonialisation et l'appropriation des traditions musicales: quelques exemples brésiliens

Marie-Christine Parent
(Université de Montréal)

Ainsi, le concept de patrimoine musical questionne des notions telles que l'origine, l'identité, l'authenticité, la mémoire, la territorialité, etc. Dans cette optique, le patrimoine exprimerait une ressource, personnelle ou collective, une potentialité ou un devenir, plutôt qu'un objet. À l'inverse de l'approche politique du patrimoine, telle que proposée notamment par les programmes de l'UNESCO, notre intention est de montrer ici que cette conception vivante et dynamique du patrimoine culturel vient davantage rejoindre l'individu au sein du collectif, en mettant en avant la singularité du patrimoine plus que sa dimension souvent figée par le collectif. Après un bref survol du concept de patrimoine dans la littérature ethnomusicologique, nous présenterons ici deux approches du patrimoine en nous référant à des études de cas au Brésil.

1. La notion de patrimoine en ethnomusicologie

L'utilisation du terme « patrimoine » pour parler des traditions musicales nous paraît assez récente³, peut-être en raison du fait que les processus patrimoniaux, dont ceux qui sont liés à des actions politiques, restent encore assez rares et nouveaux dans le domaine du patrimoine musical vivant. L'étude du patrimoine culturel vivant, compris dans son sens le plus large, et l'ethnomusicologie présentent de nombreux intérêts et sujets d'études en commun, tels que la tradition, l'oralité, l'esthétique, le changement et l'évolution, la transmission, la construction de l'image sociale, l'identité, la valorisation, les politiques publiques, etc. Ainsi, l'ethnomusicologie nous

¹ La notion de patrimoine a fait l'objet de réflexions en musique durant les dernières années. Au Québec, les *Cahiers de la SQRM* consacraient, en 2004, un numéro au sujet (vol. 8, n° 1, « Patrimoine et modernité »). De plus, le colloque international « Patrimoines musicaux: circulations et contacts » s'est tenu du 29 octobre au 1^{er} novembre 2009 à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

² Qu'il soit question de sauvegarde, de préservation ou de valorisation du patrimoine culturel vivant, ces notions sont très problématiques puisque nous sommes en droit de nous demander en quoi et pourquoi un patrimoine doit-il en faire l'objet, ainsi que la manière dont cette action est développée. La sauvegarde et la préservation insinuent des entreprises de sauvetage et de pérennisation d'une pratique ou d'une musique. La logique de la conservation remplit une fonction sociale et politique de protection du symbolique et vient combler ce que Henri-Pierre Jeudy nomme

mène inévitablement à certaines thématiques étudiées par plusieurs disciplines des sciences sociales et des arts.

1.1 LA CULTURE ET LA MUSIQUE: UN PROCESSUS DE CONSTRUCTION

Le terme de culture pose souvent un problème dans sa définition. Longtemps comprise comme possédant des attributs particuliers, souvent déterminés par des recherches scientifiques, la culture apparaissait ainsi statique dans le temps et dans l'espace. Nous sommes d'accord avec Oscar Salemink lorsqu'il déplore l'idée que: « Une fois qu'une culture traditionnelle a été décrite et authentifiée par les recherches ethnographiques, tout changement social et culturel est alors considéré comme un amoindrissement de son authenticité et de sa tradition » (2004, 197). Selon cette conception, peu de place est laissée à l'être humain, bien que ce dernier soit omniprésent dans toute élaboration et manifestation culturelle. En ethnomusicologie, les hommes, les sujets « musiquants » et « écoutants », sont au cœur du processus musical. La culture, comme tout phénomène musical, est une construction humaine et ne possède donc pas d'attributs permanents. Elle est une reconstruction constante, dans une volonté dynamique de continuité et de changement en interférence avec l'environnement. Ainsi, la culture est le fruit d'une expérience particulière, d'un passé commun et d'une mémoire commune; elle se développe à la fois de manière collective et individuelle. Bien qu'un certain nombre d'ethnomusicologues contemporains soient toujours critiques vis-à-vis de la notion de culture, cette conception de la culture reste partagée par la majorité d'entre eux.

En ce qui a trait au patrimoine proprement dit, il est encore trop souvent associé à une idée passéiste. Les pratiques patrimoniales s'inscrivent dans un contexte de transformation du champ culturel et de notre modèle de consommation. Selon Alain Babadzan, la patrimonialisation des cultures populaires « traduit fondamentalement l'instauration d'un rapport à la culture qui n'est que moderne, sans équivalent dans les sociétés traditionnelles » (2001, 45). Autrement dit, la patrimonialisation serait née d'un besoin de certaines sociétés modernes⁴ et se caractériserait par un processus de réflexivité⁵. Toutefois, les individus et groupes non touchés par la patrimonialisation, sous ses diverses formes, sont de plus en plus rares.

1.2 LE PATRIMOINE MUSICAL: ENTRE LE LOCAL ET LE GLOBAL

Le terme « patrimoine » est fréquemment associé aux enjeux d'une identité collective et concerne donc l'opinion publique. Toutefois, il ne doit pas se lire uniquement en fonction du passé. Mais comment une pratique devient-elle patrimoine? La sélection dépend-elle de la durée de la pratique dans le temps, de l'étendue (géographique) de sa pratique, de critères esthétiques, de la signification pour un collectif, d'une certaine reconnaissance? La liste pourrait ainsi s'allonger... Bien que le patrimoine soit porté par une propension à la globalisation, il coïncide aussi avec une promotion des valeurs locales. En effet, en faisant appel à la tradition, particulièrement sous l'angle de son expression locale, et en favorisant une « marchandisation » du patrimoine, on fournit une légitimité aux pratiques qui récupèrent le passé sous diverses formes pour le traiter avant tout comme une commodité et un bien de consommation (voir Hamel et Poitras 1994, 11).

1.3 LA PATRIMONIALISATION

L'acte de patrimonialisation nous paraît hasardeux, au sens où il risque fortement de figer une pratique culturelle dans le temps ainsi que dans l'espace. Le processus par lequel un objet devient patrimonial implique une transformation de la charge symbolique de la pratique musicale, en raison notamment d'une mutation de sens.

Le patrimoine est généralement indissociable de la notion de préservation, et plus exactement de la crainte d'une éventuelle disparition de ce dernier. Ces préoccupations ne datent pas d'hier. Déjà au début du ^{xx}e siècle, l'ethnomusicologue Erich Moritz von Hornbostel (1905) exprimait, en ce sens, une crainte de la disparition rapide des musiques du peuple (*folk*) et recommandait qu'elles soient enregistrées et étudiées avant qu'elles ne disparaissent. Un siècle plus tard, ces musiques se sont certes modifiées, mais elles existent toujours, du moins pour la plupart. On n'a qu'à penser aux jeux de gorge (*Katajjaat*) des Inuits du Canada que l'on croyait disparus au début des années 1970 et au regain de popularité qu'a connu cette pratique, après que le disque ait fait connaître ses interprètes dans le monde occidental et les aient présentés un peu partout en Amérique du Nord et en Europe (Beaudry 2005, 700). Nous ne pouvons faire abstraction de la mobilité des idées et des pratiques, que ce soit à l'intérieur même d'une

le déficit de sens induit (2008, 27). Quant à la valorisation, nous souhaitons qu'elle soit entendue comme une meilleure connaissance et compréhension d'un phénomène par la population.

³ La discipline ethnomusicologique s'est intéressée à la notion de patrimoine à partir des années 1980. La fin des années 1990 et les années 2000 ont toutefois vu cet intérêt s'accroître, parallèlement aux stratégies de sauvegarde développées par l'UNESCO.

⁴ Nous employons ici l'expression « sociétés modernes » en opposition aux « sociétés traditionnelles », terme employé ici par Salemink (2004) et Babadzan (2001). Pour plus de détails concernant notre distinction entre les sociétés traditionnelle et moderne, lire également Léon Dion, *Société et politique: la vie des groupes, Tome 1. Fondements de la société libérale* (1972).

⁵ L'expression est d'Henri-Pierre Jeudy (2008).

culture ou lorsque celle-ci est en contact avec d'autres.

Dans ce transfert ou cette adaptation aux conditions contemporaines, la tradition implique parfois un système d'écriture, commande un procédé de classification ou l'élaboration précise de répertoires. Ces opérations favorisent toutefois fréquemment une sorte de statisme des genres traditionnels-populaires⁶. Pour Nestor Canclini (1995), ce processus traduit le changement d'une tradition en patrimoine. Il devient alors possible de voir apparaître une évolution parallèle à la pratique reconnue et préservée, par des praticiens qui refusent d'adhérer, faute d'identification, aux valeurs accordées par le processus de patrimonialisation.

1.4 UNE MÉMOIRE TOURNÉE VERS LE FUTUR : UN PATRIMOINE EN DEVENIR ?

Dans le sens de ce que nous venons d'évoquer, nous sommes d'accord avec François Ost lorsqu'il affirme que le patrimoine devient alors « moins une propriété qu'une promesse, moins une vérité qu'une question, moins un trésor en arrière qu'une quête en avant » (2000, 206). Le patrimoine est une forme d'héritage sans testament, qui continue toujours à signifier « une action, un événement, un chef-d'œuvre, un objet, mais, surtout, la mémoire de tout cela ou plutôt – puisque son sens est en avant plutôt qu'en arrière – la reformulation, la réécriture d'un héritage toujours en attente d'être signifié » (Ost 2000, 207). Bref, l'objet patrimonial devient une potentialité. Concrètement, tout individu ou toute communauté puise, consciemment ou non, dans ce patrimoine pour s'exprimer et affirmer son individualité et/ou son identité. Le patrimoine doit alors être compris comme une mémoire, un processus dynamique. Ainsi que le souligne Monique Desroches, la mémoire humaine est sélective, active et créative : elle est un espace de construction symbolique (Desroches 2005, 387).

1.5 À PROPOS DE L'AUTHENTICITÉ

Pour plusieurs ethnomusicologues, tels que Luciana Prass (2004) ou Kwabena N'Ketia (1974), l'apprentissage des musiques de tradition orale se fait à travers l'expérience sociale. Ainsi, pour John Blacking (1973), c'est seulement dans un contexte spécifique qu'une musique est créée et qu'elle acquiert un (ou plutôt des) sens.

Les changements dans les rapports entre les cultures, les flux migratoires, le dévelop-

pement touristique, les fusions culturelles et artistiques et les nouvelles technologies nous obligent aujourd'hui à repenser l'authenticité, qui « ne peut se déployer que dans le mouvement, et celui-ci est apport et métamorphose » (Kattan 1996, 42). La question de l'authenticité se pose inévitablement lorsque vient le temps de choisir, notamment, ce qui sera sauvegardé en tant que culture significative d'un peuple. Qui peut décider de l'authenticité et pour qui ? Cette question de l'authenticité liée à la sauvegarde de ce qui est significatif ou représentatif d'une culture prête à débat. L'authenticité relève d'un jugement de valeurs et se veut ainsi une construction. Elle peut être singulière, soit par rapport à soi-même, ou encore collective, et renvoie alors aux traditions transmises de génération en génération et à une forme de consensus. L'authenticité a un caractère temporel, mais aussi contextuel. Ainsi, elle n'implique pas l'absence de changement, mais au contraire, s'ancre dans le moment présent.

Tandis que le concept de changement était perçu négativement par les ethnomusicologues au début du XX^e siècle, puisque, de façon générale, on estimait que les musiques traditionnelles étaient plus ou moins statiques et que le rôle du chercheur était de les préserver, l'étude des variations et des transmutations réalisées de diverses manières est devenue graduellement le principal sujet de recherche en ethnomusicologie. Pour Nettl, « la stabilité et les changements musicaux constituent des valeurs esthétiques et peut-être éthiques » (2002, 10). Les valeurs éthiques soulevées par Nettl valent la peine d'être soulignées dans ce débat autour de la patrimonialisation. L'éthique pose la question de la finalité de la musique, des valeurs et des principes moraux qui s'y rattachent. Toutefois, elle concerne également le contexte social et culturel dans lequel cette musique évolue, incluant ainsi la recherche, les politiques culturelles, les mécanismes de production et de diffusion, etc. Dans le processus de patrimonialisation, chacun de ces aspects influence l'évolution des pratiques musicales et, conséquemment, les valeurs éthiques qu'elles défendent. Il faut donc étudier non seulement le caractère du changement, mais également le niveau de désir qui y est rattaché et les raisons qui le sous-tendent. Ce sont ces facteurs qui garantissent la continuité, au-delà des changements. Cette continuité, quant à elle, peut être fortement liée à la tradition. En effet, une des bases de l'ethnographie musicale se trouve dans l'intervalle entre la tradition et les transformations culturelles.

⁶ L'expression « traditionnel-populaire » apparaît régulièrement dans la littérature hispano-américaine et brésilienne. La culture « traditionnelle-populaire » se veut une culture hybride et actuelle, issue des métissages entre les diverses composantes d'une société ou d'une communauté et s'appropriant des caractéristiques propres à différents réseaux sociaux. Au Brésil, la culture « traditionnelle-populaire » n'est généralement pas reconnue par les instances politiques ou éducationnelles et s'inscrit en opposition à la culture dominante.

Dans les pratiques ludiques et esthétiques, il arrive souvent que l'on soit confronté à un « système dynamique modifié »⁷, c'est-à-dire à la perpétuation d'une tradition dans un environnement favorable, mais non initial. Il peut donc s'agir de traditions qui se réinventent, se reconstruisent ou encore, après avoir été mises de côté pendant un certain temps, connaissent de nouveau une popularité. C'est ce phénomène que nous appellerions, en termes d'ethnomusicologie, le revivalisme musical.

Selon Desroches (Benoist et al. 1998; 2004), les traditions musicales sont le résultat d'un aspect dynamique de la mémoire face aux phénomènes de mondialisation, d'un côté, et de régionalisation, de l'autre. L'identité culturelle se créerait et se recréerait ainsi dans la rencontre, voire dans la négociation, avec l'altérité et l'affirmation d'une singularité. Vue sous l'angle de l'ethnologie, la tradition doit être comprise dans sa mise en réseaux ou dans sa mise en relations (voir Amselle, 2001) avec d'autres cultures.

Un patrimoine authentique serait ainsi la conjugaison de l'histoire et de la contextualisation, il impliquerait une sélection de paramètres et non la reproduction intégrale des éléments ancestraux. Cette sélection de traits expressifs liée à la tradition représente « un point de vue que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, un recours au passé conduit en fonction de critères contemporains » (Bonnio 2004, 150). Enfin, les symboles choisis font référence à une valeur émotionnelle à l'objet. Toutefois, apparaissent parfois des éléments « fabriqués », un passé réinventé qui ne correspond pas à ce qui est préservé dans la mémoire populaire.

1.6 DE LA REPRÉSENTATION DE LA TRADITION

On recourt fréquemment à la tradition en tant qu'objet d'idéalisation ou de stratégie, en adoptant une attitude réfractaire aux changements. C'est ce que Hobsbawm et Ranger (1983) qualifient d'usage social du passé. Ce passé peut alors être réinventé, c'est-à-dire qu'on ne retient qu'une vision romancée d'une époque passée, souvent par et/ou pour le politique. Alors que certains parlent d'une invention de la tradition, Saleminck voit plutôt une construction de la tradition (2001, 197-98), dans le sens où les cultures et les traditions sont constamment reconstruites à partir de situations changeantes. Il n'y aurait donc pas de point zéro pour une tradition originale peu à peu remplacée par une culture

mondiale. Lortat-Jacob abonde dans le même sens lorsqu'il affirme: « Pour pouvoir être dénommée comme telle, une tradition se (re) construit chaque jour; elle est donc fondamentalement active et, productrice de sens, elle mobilise ses acteurs » (1999, 165).

1.7 IDENTITÉ ET ACCULTURATION : QUESTION DE CHOIX

Nous ne pourrions parler de patrimoine sans aborder, quoique brièvement, les questions d'identité et d'acculturation. Selon Katia de Queiros Mattoso (2003, 7), l'identité est plurielle, donc relative, et elle peut avoir plusieurs sens. Cependant, l'option identitaire n'est pas purement individuelle, car il n'y a que certaines identités possibles dans chaque contexte particulier. Nous croyons, tout comme le suggère Serge Gruzinski (1999), que les cultures sont inclusives. Ainsi, elles seraient le résultat d'une certaine acculturation. Jacques Lombard parle d'« un 'filtrage' de la culture réceptrice, une sélection parmi les apports culturels extérieurs, sélection qui entraîne une réinterprétation, concept fondamental dans l'étude de l'acculturation » (2004, 77).

2. Deux approches du patrimoine à partir d'études de cas au Brésil

1. L'APPROCHE POLITIQUE : PATRIMONIALISATION DE LA CULTURE POPULAIRE

2.1.1 Reconnaissance nationale et internationale

Les années 2000 ont vu naître au Brésil des initiatives concrètes visant la sauvegarde et la valorisation de la culture traditionnelle-populaire sur les plans étatique, national-fédéral et international. S'inspirant des modèles proposés par l'UNESCO, l'*Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN), organisme fédéral relevant du Ministère de la Culture, crée en 2000 le *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*, ayant pour objectif de mettre en place une politique d'inventaire, d'inscription et de sauvegarde du patrimoine culturel vivant dans tout le Brésil. Les instruments de base de ce programme sont les *Planos de Salvaguarda*, que nous pouvons définir comme des actions qui contribuent à l'amélioration des conditions sociales du milieu de production, de reproduction et de transmission de patrimoines immatériels. À ce jour, l'IPHAN a enregistré quinze « biens culturels immatériels », dont trois sont encore

⁷ L'expression est empruntée au Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec (site du MCCC, 2006).

en processus d'inventaire et de recherche. Les douze autres reçoivent l'appui nécessaire pour la sauvegarde, qui varie en fonction des besoins identifiés. Cet appui se concrétise par des moyens tels qu'une aide financière aux détenteurs de savoirs et savoir-faire spécifiques dans le but de favoriser la transmission, ou encore par des mesures d'accès et d'organisation communautaire. En tant qu'instrument de reconnaissance de la diversité culturelle du Brésil, ce programme souligne les problématiques liées à l'inclusion culturelle et aux effets sociaux de cette inclusion, de même que les questions d'identité et de représentation du Brésil sur le plan international. C'est ce que nous avons pu observer lors du choix de la manifestation culturelle brésilienne qui a été présentée à la III^e Déclaration du patrimoine immatériel de l'humanité de l'UNESCO.

Au moment de choisir cette manifestation culturelle représentative du Brésil entier, Gilberto Gil, alors ministre de la Culture, prévoyait de présenter le « samba brésilien », reconnu en tant que symbole de la société brésilienne, rassembleur des diverses classes sociales et formé à partir des héritages des principales composantes culturelles à l'origine de la société brésilienne, soit la culture autochtone (amérindienne), la culture européenne (portugaise) et la culture africaine (Côte Ouest et Golfe de Guinée). Toutefois, ce choix ne cadrerait pas tout à fait avec les éléments de la politique de l'UNESCO, dont le désir était de sauvegarder des éléments culturels en risque de disparition. C'est ainsi que les politiciens brésiliens se sont tournés vers l'une des manifestations d'origine du samba urbain actuel, dont les pratiquants étaient victimes d'une forme de dévalorisation sociale et à laquelle les jeunes accordaient de moins en moins d'intérêt : le *samba de roda do Reconcavo Baiano*. Reconnu en 2004 en tant que patrimoine culturel du Brésil par l'IPHAN, le *samba de roda do Reconcavo Baiano* fut nommé chef-d'œuvre de l'humanité par l'UNESCO en 2005. Depuis, quelques études ont été menées afin d'évaluer l'impact de cette reconnaissance internationale sur la pratique sélectionnée et reconnue.

D'emblée, la nomination du *samba de roda* en tant que patrimoine de l'UNESCO a inévitablement permis une plus grande visibilité à ses pratiquants, que ce soit par les articles parus dans les journaux, les reportages télévisés, la présence de chercheurs sur le terrain, ou encore les invitations de plus en plus nombreuses à offrir des prestations dans des localités voisines, puis dans tout le pays et même à

l'étranger. Aussi, la création d'une *Associação de Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia* aurait contribué au processus d'« auto-nomisation » des pratiquants, en ce sens que ces derniers ont assuré un certain développement des ressources humaines et matérielles afin d'améliorer les conditions de « durabilité » de la pratique. Inévitablement, l'acquisition et la distribution des ressources ont généré des situations conflictuelles et des stratégies de négociation avec et entre les organismes représentants de l'État et les *sambadores*. Certains chercheurs (Leal do Carmo, 2008) ont découvert, lors d'entretiens avec les porteurs de la tradition, que la formation de groupes de *samba de roda* est un fait récent dans le Reconcavo, à quelques exceptions près. Tandis que les *sambadores* se réunissaient surtout, il y a de cela quelques années, pour produire ce que nous appelons les *samba de caruru* (suivant le service de ce plat afro-brésilien lors des fêtes de São Cosme et Damião en septembre), les manifestations répondent aujourd'hui à des logiques plus commerciales et à une volonté de valorisation du patrimoine. Avant la proclamation du *samba de roda* par l'UNESCO, la formation de groupes était déjà devenue une manière d'occuper l'espace parmi les autres groupes sur le marché culturel. Après cette reconnaissance, de nouveaux groupes se sont formés, l'un des motifs majeurs à cette récente organisation étant le besoin de recevoir les incitatifs (notamment financiers) fournis principalement à travers l'Association.

La formation de nouveaux groupes suscite des débats parmi les pratiquants, à savoir ce qui peut ou ne peut pas être considéré comme propre au *samba de roda*, ou encore de quelle manière les ressources peuvent être distribuées entre les groupes qui sont dans le processus de sauvegarde depuis le début, en plus des nouveaux groupes qui se forment. Depuis la proclamation auprès de l'UNESCO, le nombre de groupes aurait augmenté de façon significative (Leal do Carmo 2008). Une bonne partie des groupes observés, principalement parmi ceux constitués récemment, n'ont pas de *mestre*, ce porteur de tradition normalement présent dans la culture populaire. Ce sont plutôt des coordonnateurs ou présidents qui deviennent des agents culturels, responsables de l'organisation des groupes et de leur financement. Enfin, l'objectif de nombreux groupes aujourd'hui est celui de la « professionnalisation ». Ainsi, on souhaite présenter un spectacle en échange d'un cachet, posséder des moyens et des outils de divulgation (CD, DVD, etc.), ainsi que faire connaître son travail

à l'extérieur de sa communauté. De plus, ces groupes voient dans la possibilité de recevoir un appui financier une manière de survie, d'acquérir de nouveaux instruments, de nouveaux costumes et du matériel audio pour les répétitions et les représentations. Bien que cette reconnaissance du *samba de roda* en tant que patrimoine immatériel par l'UNESCO, et par l'IPHAN au Brésil, contribue grandement à sa valorisation, plusieurs pratiquants n'en sont pas totalement satisfaits, ni convaincus de sa capacité de sauvegarde.

2.1.2 Reconnaissance étatique

Au-delà du programme national, certains États se sont munis d'une politique en faveur du patrimoine culturel vivant ayant pour objectif de faire reconnaître certaines spécificités culturelles régionales. L'État du Pernambuco, dont la culture traditionnelle populaire est très riche et diversifiée, a adopté la « Loi du patrimoine vivant » en 2002 (entrée en vigueur en 2005). Cette loi s'inspire également de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine immatériel de l'UNESCO, à la différence qu'elle considère davantage l'individu ou le groupe de personnes au centre de ces pratiques. Par patrimoine vivant, elle entend « une personne ou un groupe de personnes qui détiennent les connaissances ou les techniques nécessaires à la production ou à la préservation d'aspects de la culture populaire et traditionnelle des communautés localisées dans l'État du Pernambuco » (Acselrad 2008, 447). La priorité est donnée aux artistes, aux créateurs, aux personnages et aux symboles dont l'expression est menacée de disparition ou d'extinction, faute d'appui matériel ou d'incitatifs financiers de la part des pouvoirs publics ou du secteur privé.

L'État du Pernambuco reconnaît à ce jour 18 patrimoines vivants. Ce sont des céramistes, poètes, musiciens, danseurs, artistes du cirque, groupes musicaux, etc. Pour poser sa candidature en tant que « patrimoine vivant » à sauvegarder, l'individu ou le groupe doit être en activité depuis au moins 20 ans, avoir sa résidence et exercer son activité dans l'État du Pernambuco depuis au moins le même nombre d'années, avoir la capacité de transmettre ses connaissances et les techniques utilisées, et être recommandé par un organisme à caractère culturel juridiquement constitué ou un organisme gouvernemental. Ces critères d'admissibilité ont pour conséquence la reconnaissance de personnes plutôt âgées et qui n'ont pas voyagé dans d'autres États ou pays pour de longues durées en tant que patrimoines vivants.

Aux critères précédemment cités s'ajoutent la contribution à la culture *pernambucana*, ce qui est évalué à partir de la réalisation d'activités de production et d'engagement à transmettre la mémoire populaire, ainsi que le besoin financier, qui cette fois-ci ne peut être réellement vérifié puisque aucune forme de preuve de précarité n'est demandée au candidat.

Nous pouvons observer ici un désir de « réparation » du passé qui vise à accorder à ces personnes ou groupes de personnes reconnus en tant que patrimoines vivants – souvent à la fin de leur vie – une forme de compensation financière et de reconnaissance pour leur apport à la communauté, un peu comme une « retraite » avec engagement de poursuivre la transmission tant qu'il sera possible de le faire. Malheureusement, ces incitatifs ont souvent pour effet de stimuler une certaine compétition parmi les candidats, tout particulièrement à démontrer les conditions précaires dans lesquelles ils vivent. Le danger réside ici dans le fait de reconnaître un patrimoine vivant non plus seulement pour le potentiel culturel et patrimonial qu'il possède, mais pour remédier tout simplement à la situation misérable dans laquelle la plupart des artisans et artistes des traditions populaires se trouvent par l'apport d'un soutien financier. Aussi, l'imprécision du critère de contribution à la culture *pernambucana* suscite des questions véhémentes de la part des candidats, des entités qui les proposent et de la société en général. Par exemple, un important cinéaste *pernambucano* a été reconnu patrimoine vivant. Les opinions varient, mais plusieurs s'entendent pour dire qu'il ne s'agit pas d'une question de mérite artistique, mais bien de la reconnaissance de la culture traditionnelle du peuple. Ainsi, nous avons perçu une tendance à valoriser les candidatures qui provenaient de personnes ou de groupes qui ne participent pas à l'industrie du divertissement, dans laquelle une partie des expressions de la culture populaire s'insère.

Bien d'autres programmes de sauvegarde des patrimoines culturels vivants existent au Brésil, qu'ils soient l'initiative d'organismes gouvernementaux, non-gouvernementaux ou d'entreprises privées. Les modèles brièvement présentés ici nous portent à croire que l'application du concept de culture populaire dans la gestion publique présente un risque de perdre l'objectif initial d'une politique d'abord établie pour un champ spécifique de la culture populaire. De plus, les programmes politiques liés à la patrimonialisation de la culture populaire et traditionnelle dans la société contemporaine demeurent toujours, particulièrement pour

le cas du Brésil, un lieu de dénonciation des inégalités sociales. Enfin, l'un des objectifs des politiques ici discutées est de rétablir un certain équilibre face aux lois du marché afin de préserver la diversité culturelle du pays. Bien que ces programmes soient basés sur des valeurs tout à fait défendables, ils suscitent inévitablement de nombreuses questions, notamment sur le plan éthique.

2. DE L'INTERVENTION À LA (RÉ) APPROPRIATION

Les deux exemples que nous présentons sont plutôt des initiatives visant la valorisation et une meilleure connaissance du patrimoine culturel vivant dans l'espoir d'une appropriation potentielle. Il s'agit d'actions menées par des organismes à but non lucratif ou des chercheurs, et non de démarches individuelles visant l'appropriation d'un patrimoine culturel vivant. À ce titre, ces interventions relèvent d'un médiateur externe qui vient proposer et favoriser la recherche, la création et la diffusion en lien avec les patrimoines artistiques vivants (dont la musique, la danse, les arts du cirque, le conte, etc.).

Les projets visent d'abord l'inclusion et la conscientisation sociale de jeunes issus des milieux populaires et défavorisés de Rio de Janeiro par une certaine forme d'appropriation du patrimoine culturel vivant de la part des jeunes participants. Ces initiatives visent une certaine autonomie au sein des groupes et suscitent une participation active, autant dans la prise de décisions que dans le travail quotidien et l'initiative personnelle des membres des groupes en question. Dans les deux cas, nous assistons à un transfert de rôle des pratiques culturelles partant d'un contexte social, fonctionnel et/ou rassembleur et allant vers une pratique artistique, une démarche davantage individuelle et politique.

2.2.1 La Compagnie des jeunes Griôs de São João de Meriti: une approche artistique multidisciplinaire

Selon Cesar, le *leader* communautaire et instigateur du projet, il est nécessaire de valoriser le patrimoine présent dans la région périphérique afin qu'il ne soit pas délaissé au profit des valeurs globales de la ville. Le programme, qui s'adresse à des jeunes issus de familles à revenu modeste et souvent marginalisées, permet une certaine prise de conscience et une meilleure affirmation de soi en tant que citoyen brésilien.

Inspirée des griots africains, la Compagnie des jeunes Griôs recherche des contes et

légendes issus de la diaspora africaine au Brésil et « recueillent » ces histoires chez les personnes âgées au sein de la communauté à laquelle ils appartiennent. Leur travail s'élargit rapidement à la musique. L'objectif est de partager ces histoires et ce patrimoine avec les enfants et les adolescents brésiliens (toutes classes sociales confondues) afin de renforcer l'imaginaire, l'identité et le respect des différences. En plus des histoires racontées de « mémoire affective »⁸, comme dans la tradition orale, la Compagnie fait la lecture de livres et présente des spectacles dans lesquels sont intégrées les techniques de cirque, la musique, la danse créative et les danses traditionnelles afro-brésiliennes.

Le travail des jeunes Griôs se répartit en quatre volets. Tout d'abord, ils reçoivent une formation historique (Brésil-Afrique) et technique (cirque, l'art de conter, musique, danse). Ensuite, ils apprennent à écouter, à valoriser et à recueillir des histoires auprès des personnes âgées de leur communauté. C'est alors qu'ils partagent le fruit de leur recherche par le biais d'ateliers d'art et de littérature avec des enfants et des jeunes des écoles et de la communauté. Enfin, le travail des Griôs culmine dans la production de spectacles et la participation à des forums, comités et mouvements liés aux droits des enfants et des populations afro-descendantes.

Les recherches et lectures que font les Griôs complètent leur formation artistique. Elles sont principalement liées au patrimoine afro-brésilien. Les Griôs sont ensuite amenés à en discuter à partir de leur expérience personnelle. Par exemple, lors de la préparation du spectacle *Igbadu*⁹, qui portait sur la mythologie des *Orixás*, les jeunes ont lu des textes propres à la culture du *candomblé*, ont rencontré un *pai-de-santo* avec qui ils ont analysé les caractéristiques physiques et psychologiques de chacun des personnages représentant un *Orixá*, ainsi qu'étudié les danses de chacun des *Orixás*. Éventuellement, Cesar voudrait bien élargir les recherches sur le patrimoine vers les cultures indigènes¹⁰, également peu valorisées et peu connues des Brésiliens. Comme la plupart des Brésiliens, plusieurs membres du groupe ont des origines indigènes plus ou moins connues. Que ce soit une démarche touchant le patrimoine culturel vivant afro-brésilien ou indigène, il s'agit habituellement d'une réappropriation du patrimoine, puisque les jeunes Griôs ne vivaient pas les pratiques qui y sont liées au quotidien, ou du moins, n'avaient pas conscience de leur présence.

⁸ L'expression est utilisée par Cesar dans le dépliant explicatif de la Compagnie des jeunes Griôs. Pour lui, la mémoire affective réfère à une mémoire personnelle, pourtant héritée d'un lien avec une communauté, qui se transmet dans un contexte propice à l'expression et au partage des sentiments et expériences affectives.

⁹ La pièce est inspirée de l'ouvrage *Igbadu. A cabaça da existência: mitos nagôs revelados* (1998). Cet écrit traite des mythes de la création de l'univers religieux nagô dont sont originaires les cultes des *Orixás*.

¹⁰ Le terme indigène provient de la traduction littérale des propos de notre informateur. Le terme *indígena* est d'emploi officiel dans plusieurs pays d'Amérique latine, dont le Brésil. Au Québec, nous parlerions plutôt des cultures autochtones ou des Premières Nations.

Le travail des Griôs pourrait se résumer à une transmission ayant pour but de perpétuer la tradition. Toutefois, bien au-delà de la tradition, les Griôs apprennent à se connaître, à comprendre d'où ils viennent, de même qu'à accepter et à aimer cette culture. Ils en sont fiers, alors que la plupart d'entre eux la dénigraient auparavant. Leurs spectacles et leurs musiques servent ainsi très souvent à rehausser leur image sociale au sein de la société globale brésilienne.

2.2.2 Musicultura: un projet de recherche-action

Le groupe *Musicultura* est né d'une collaboration entre le CEASM (*Centro de Estudo e de Ações Sociais da Maré*) et l'Université fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ). Il s'agit non seulement d'un projet social, mais également d'un projet de recherche dirigé par le professeur Samuel Araújo et lié au Laboratoire d'ethnomusicologie de l'UFRJ. La méthodologie appliquée ici est donc à la fois rattachée au travail social, mais également à la recherche ethnomusicologique.

La collaboration entre les chercheurs du Laboratoire d'ethnomusicologie de l'UFRJ et le CEASM a donné naissance au projet *Samba e coexistência na Maré*, qui a pour but la formation de chercheurs parmi les jeunes étudiants de 16 à 20 ans résidant dans la communauté grâce à des rencontres avec des chercheurs universitaires, qui tiennent alors un rôle de provocateurs et de médiateurs dans les discussions. Le modèle de recherche s'inspire de projets de recherche participative en ethnomusicologie, tels que ceux élaborés par Catherine J. Ellis (1994) avec des aborigènes d'Australie, et Angela Impey (2002) au Kwazulu-Natal, en Afrique du Sud. On cherche, par cette méthode, à « promouvoir le regard critique sur le quotidien et la mémoire et contribuer à la consolidation d'une conscience réflexive sur le rôle des pratiques musicales dans sa sociabilité et dans l'élaboration, la définition et la négociation d'identités particulières et des frontières qui les séparent » (Cambria 2004, 6). Le projet permet la création d'une documentation sur la diversité musicale et la mémoire des communautés de Maré, ainsi que la création d'une banque de données et l'organisation de ce matériel, qui restera dans les locaux du CEASM et sera donc accessible à la population.

Musicultura se distingue par l'importance que revêtent la recherche et l'autogestion au détriment de la pratique musicale. Celle-ci n'est toutefois pas écartée des projets du groupe et plusieurs membres font déjà partie

de l'école de samba du *Gato de Bomsucesso* et/ou ont une pratique musicale en dehors du groupe. Toutefois, le but premier du projet n'étant pas de former des musiciens, ni des ethnomusicologues, il n'est pas apparu prioritaire, selon le responsable du groupe, le professeur Samuel Araújo, d'intégrer l'apprentissage d'instruments ou de la théorie musicale dès le début du projet. Cette option n'est cependant pas écartée et ce sont les jeunes eux-mêmes qui manifestent le désir de mieux connaître la théorie musicale afin d'enrichir leurs recherches.

Les jeunes sont donc initiés à la recherche à partir de lectures de textes académiques qui sont ensuite discutés en groupe, de travail sur le terrain, de même que de la collecte de matériel afin de créer des collections documentées de vinyles, d'articles de journaux, ainsi que de vidéos qu'ils enregistrent eux-mêmes lors d'événements musicaux qui ont lieu dans les communautés de Maré. *Musicultura* travaille avec un patrimoine musical parfois récemment intégré ou ré-intégré à la communauté et tente de voir de quelle manière la population s'y rattache. Il s'agit donc de découvrir divers styles musicaux présents dans leur communauté et de discuter de leur socialisation¹¹. En plus de la recherche, le groupe mise sur le principe d'autogestion, tel que proposé par Paulo Freire, afin d'acquérir des compétences et une meilleure compréhension de leur rôle dans le groupe. Pour Freire, il n'existe pas de connaissance sans autonomie ou dialogue. Comme le répète souvent Samuel Araújo, l'expérience d'autogestion dure pour la vie entière et ce projet permet aux jeunes d'appréhender Maré à partir de son patrimoine musical, et non plus seulement à partir d'éléments généralement négatifs véhiculés à l'intérieur et à l'extérieur de la communauté, entre autres par les médias. La notion de dialogue (voir notamment Bakhtin 1981 ; Freire 1996 et 2002 ; Marcus & Fisher 1986) demeure au centre de la méthodologie utilisée.

Les derniers cas relatés, ceux des Griôs et du groupe *Musicultura*, démontrent bien une certaine volonté, d'abord initiée par une personne externe à la communauté, de valoriser, de mieux connaître et de faire connaître, ainsi que de s'appropriier le patrimoine culturel vivant pour mieux se positionner en tant qu'individu et/ou groupe dans une société globale. Cette démarche se veut donc, comme nous le disions précédemment, davantage individuelle et revendicatrice.

¹¹ Au sujet des styles musicaux, Araújo fait remarquer qu'« en travaillant dans un tel contexte [celui du groupe *Musicultura*] avec des catégories pré-élaborées lors de formations discursives qui ignorent la perspective microscopique des opérations et interactions concrètes du quotidien, les chercheurs universitaires ont constaté que quelques catégories apparemment consensuelles enregistrées dans la littérature portant sur la musique brésilienne – comme, par exemple, la catégorie « samba » –, paraissent interprétées dans la perception communautaire comme surprenantes ou encore insignifiantes, alors que la communauté est stimulée à confronter la violence symbolique des catégories académiques au moyen de stratégies participatives » (2005, 202). Traduction de l'auteur.

CONCLUSION

Au cours de ce texte, nous avons tenté de définir la musique ou la pratique musicale en tant que patrimoine culturel vivant. Celle-ci va, en effet, beaucoup plus loin que l'objet musical en soi. L'interaction sociale entre êtres humains est indispensable à la production d'un patrimoine musical.

La musique est également un comportement appris. Elle implique donc un certain savoir-faire acquis par divers moyens, tels que l'imitation ou un enseignement plus formel. Cet apprentissage varie selon les différents contextes et modes de vie, prenant tantôt un sens sacré et rigoureux, tantôt l'allure d'un pur divertissement. Chose certaine, la transmission des musiques de tradition orale s'effectue généralement à l'intérieur de pratiques musicales et sociales qui regroupe souvent musiciens, danseurs et parfois même observateurs. La conjoncture actuelle propose cependant de nouvelles approches de ces musiques, entre autres grâce aux enregistrements et aux technologies audiovisuelles et informatiques. Les musiques sont devenues omniprésentes dans notre quotidien et la société actuelle nous offre le pouvoir de choisir quelle musique entendre, où et comment. Les musiques de tradition orale et issues de notre patrimoine musical deviennent une alternative parmi d'autres. Il s'agit d'un choix identitaire, d'un style de vie que l'on revendique et d'un goût que l'on a développé.

Un autre enjeu apparaît d'importance : celui du choix qui préside à la conservation ainsi que la sélection des acteurs autorisés à poser ce choix. Dans l'étude de la question du patrimoine culturel vivant, il importe en effet de se positionner sur ce qui doit être sauvegardé à l'intérieur de celui-ci et de quelle manière. Il s'agit là d'un enjeu éthique fort important, puisque, comme nous l'avons évoqué précédemment, les choix faits quant aux musiques, aux pratiques musicales, ainsi qu'aux valeurs et émotions qui les sous-tendent ne sont pas anodins. Ils constituent, tant des points de vue du producteur de patrimoine, du médiateur qui souhaite mieux le faire connaître et le diffuser ou encore du consommateur de patrimoine¹², un moyen de s'exprimer ou de se comprendre, en plus de représenter des avenues de développement durable et d'échanges culturels fructueux s'ils sont faits en bonne connaissance de cause.

Le problème principal auquel nous sommes confrontés concerne le statut ontologique de la culture. Celle-ci est en réalité une abstraction,

une construction dans le processus de patrimonialisation. Comme le souligne Clifford Geertz (1973, 363-64), les systèmes symboliques sont historiquement construits, socialement maintenus et appliqués individuellement. C'est cette application qui est au cœur du sentiment d'appartenance et d'identité et qui laisse entrevoir les possibilités futures qui s'offrent à chaque individu en fonction de son parcours. De façon paradoxale, le patrimoine fait encore trop souvent référence à des sociétés mortes ou en voie de disparition, dans son entendement populaire mais aussi dans l'entreprise patrimoniale de l'UNESCO, alors qu'il devrait peut-être être perçu en tant que point de départ pour se projeter vers l'avenir. Ce point de départ est fonction d'une mémoire collective, dont les divergences dans la manière d'établir cette dernière seraient souvent dues, selon Jean-Luc Bonniol (2004), à l'absence d'un métadiscours communautaire, trait de base des sociétés créoles, mais fort probablement aussi de la société québécoise.

Beaucoup d'efforts ont été faits, notamment du côté de l'UNESCO, afin de reconnaître non seulement les « œuvres » associées au patrimoine, mais surtout les individus qui les génèrent. Une réelle reconnaissance et le soutien d'initiatives sur le plan local valent, à notre avis, plus qu'une simple inscription sur une liste du patrimoine de l'humanité. Puisque la culture vivante traditionnelle est associée aux individus et aux communautés, les actions prises dans un dessein de sauvegarde devraient toucher tout d'abord ceux-ci afin qu'ils aient la possibilité de connaître, d'apprécier, de découvrir divers aspects de ce patrimoine, voire de s'exprimer à partir de celui-ci. ◀

RÉFÉRENCES

ACSELRAD, Maria (2008). « Registro do Patrimônio Vivo - limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública - políticas de reconhecimento e transmissão », *Anais do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Maceió-AL, 11 au 14 novembre 2008, p. 445-451.

AMSELLE, Jean-Loup (2001). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.

ARAUJO, Samuel (2005). « Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo - Repensando a agenda de pesquisa etnomusicológica », Martha ULHÔA et Ana Maria OCHOA (org.), *Música Popular na América*

¹² Nous avons peu abordé le pôle de la réception dans cet article, puisque le patrimoine est ici défini en tant que mémoire dans laquelle nous puisons. Toutefois, de nombreuses entreprises de patrimonialisation visent à éduquer, émouvoir ou simplement divertir un certain public. Ce sont ceux et celles qui constituent ce « public » que nous appelons ici « consommateurs de patrimoine ».

Latina- Pontos de Escuta, Porto Alegre, Editora da UFRGS.

BAKHTIN, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Michael HOLQUIST (ed.), Austin/London, University of Texas Press. Traduction de Caryl Emerson et Michael Holquist.

BABADZAN, Alain (2001). « Les usages sociaux du patrimoine », *Ethnologies comparées. Revue électronique du Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie*, n° 2, Université de Montpellier, <http://alor.univ-montp3.fr/cerce/revue.htm>, consulté le 30 janvier 2010.

BEAUDRY, Nicole (2005). « Musique et jeu : l'exemple des Autochtones d'Amérique du Nord », Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, tome 3 « Musiques et cultures », p. 700-716.

BENOIST, Jean et al. (2004). *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique*, Matoury, Ibis rouge éditeur.

BLACKING, John (1973). *How Musical is Man?*, Seattle/London, University of Washington Press.

BONNIOL, Jean-Luc (2004). « La tradition dans tous ses états : illustrations guadeloupéennes », Dejan DIMITRIJEVIC (dir.), *Fabrication des traditions. Invention de modernité*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, p. 149-161.

(2004). *Cahiers de la SQRM*, vol. 8, n° 1, « Patrimoine et modernité ».

CAMBRIA, Vincenzo (2004). « Etnomusicologia aplicada e pesquisa ação participativa », *Anais V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, IASPM-LM, Rio de Janeiro, du 21 au 25 juin 2004, <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasriprt.html>, consulté le 30 janvier 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia (1995). *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

DESROCHES, Monique (1998). « Music and the Quests for Cultural Identity. Contemporary Trends Cultural Identity », Bruno NETTL et Ruth M. STONE (éd.), *Garland Encyclopedia*

of World Music, New York, Garland Publishing, Vol. 2, p. 914-921.

_____ (2005). « Indo-créolité, mémoire et construction identitaire », *Visions identitaires, diasporas, configurations culturelles*, Actes du colloque international « Le Monde Caraïbe. Défis et dynamique », Bordeaux, 3 et 7 juin 2003, Éditions C. Lerat, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, tome 1, p. 385-392.

DION, Léon (1972). *Société et politique: la vie des groupes 1. « Fondements de la société libérale »*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, collection « Droit et science politique », n° 3.

ELLIS, Catherine J. (1994). « Introduction. Powerful Songs: Their Placement in Aboriginal Thought », *The World of Music*, Vol. 36, N° 1, p. 3-20.

FREIRE, Paulo (1996). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*, São Paulo, Paz e Terra, collection « Leitura ». 33^e édition.

_____ (2002). *Pedagogia do oprimido*, São Paulo, Paz e Terra. 32^e édition.

GEERTZ, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books.

GRUZINSKI, Serge (1999). *La pensée métisse*, Paris, Librairie Arthème Fayard.

HAMEL, Pierre et Claire POITRAS (1994). *Patrimoine, culture et aménagement (éléments de problématique)*, Montréal, Université de Montréal, collection « Cahiers du GRETSÉ », n° 15.

HOSBAWN, Eric (1983). « Introduction », Eric HOSBAWN et Terence RANGER (éd.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, « Past and Present Publications ».

HORNBOSTEL, Erich Moritz von (1905). « Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft », *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, N° 7, p. 85-97.

IMPEY, Angela (2002). « Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Participatory Action Research and Advocacy Ethnomusicology in the Dukuduku Forests, Northern KwaZulu Natal (South Africa) », *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 34, p. 9-24.

- JEUDY, Henri-Pierre (2008). *La Machinerie patrimoniale*, Belval, Circé, collection « Circé/Poche ».
- KATTAN, Naïm (1996). *Culture: alibi ou liberté?*, Lasalle (Québec), Hurtubise HMH, collection « Constantes ».
- LEAL DO CARMO, Raiana Alves Maciel (2008). « Etnomusicologia e Patrimônio Cultural: considerações sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano », *Anais do IV Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Maceió-AL, 11 au 14 novembre 2008, p. 525-531.
- LOMBARD, Jacques (2004). *Introduction à l'ethnologie*, Paris, Armand Colin, collection « Cursus ». Deuxième édition.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1999). « Derrière la scène », *Les musiques du monde en question*, Internationale de l'Imaginaire, nouvelle série, n° 11, Babel, Maison des cultures du monde, p. 156-171.
- MARCUS, George E. et Michael M. J. FISHER (1986). *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, University of Chicago Press.
- MATTOSO, Katia de Queiros (2003). *Le Noir et la culture africaine au Brésil*, Paris, L'Harmattan.
- NETTL, Bruno (2002). *O Estudo Comparativo da Mudança Musical: Estudos de Caso de Quatro Culturas*, Conferência de abertura do I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Recife, novembro 2002. Tradução por Luiz Fernando Nascimento de Lima, com revisão e notas de rodapé de Samuel Araujo.
- NKETIA, J.H. Kwabena (1974). *The Music of Africa*, New York, W.W. Norton.
- OST, François (2000). « Générations futures et patrimoine », Jérôme BINDÉ (dir.), *Les clés du XXI^e siècle*, Paris, UNESCO/Seuil, p. 206-212.
- OXALA, Adilson de (1998). *Igbadu. A cabaça da existência: mitos nagôs revelados*, Pallas (Rio de Janeiro).
- PRASS, Luciana (2004). *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*, Porto Alegre, UFRGS.
- SALEMINK, Oscar (2001). « La sauvegarde et la représentation culturelles : qui décide qui doit en être chargé et ce qui doit être sauvegardé? », Oscar SALEMINK (dir.), *Diversité culturelle au Viet Nam: enjeux multiples, approches plurielles*, Éditions UNESCO, collection « Mémoire des peuples », p. 197-205.
- UNESCO (2003). *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, le 17 octobre 2003, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540f.pdf>, consulté le 30 janvier 2010.

Du « bon usage » des musiques du monde. Questions sur une éthique de la diversité culturelle

Laurent Aubert

(Musée d'ethnographie de Genève)

L'ethnomusicologie a longtemps abordé les musiques du monde selon une perspective essentialiste dont on trouve les prémisses chez Platon. Mais force est de constater que les musiques de l'oralité font actuellement l'objet de transformations aussi rapides et radicales que les sociétés dont elles émanent. Certaines sont en train de disparaître, tandis que d'autres sont confrontées aux défis de la mondialisation et en particulier aux divers processus de métropolisation, d'interculturalité et de mise en spectacle qu'elle implique. Face à cette situation, un courant de patrimonialisation visant à la sauvegarde de pratiques musicales menacées se développe, notamment sous l'égide d'organisations comme l'UNESCO. Entre les deux pôles que représentent aujourd'hui l'« ethnomusicologie d'urgence » et l'*ethnomusicology of change*, cet article propose quelques réflexions sur les nouveaux enjeux auxquels est soumise la discipline et les questions déontologiques qui en résultent pour le chercheur.

Écouter l'inexprimé, entendre l'inexprimable: l'impact de l'identité sexuelle dans la carrière musicienne des femmes improvisatrices

Tracey Nicholls

(Lewis University/CRÉUM)

Cet article explore dans quelle mesure quelqu'un peut participer à une communauté sans avoir à sacrifier les aspects de son identité, et cela à travers l'étude des relations que les femmes musiciennes des ensembles musicaux d'improvisation entretiennent avec leur identité sexuelle. Je me concentre sur les visions exprimées lors d'entrevues réalisées dans un cadre particulier, soit une table ronde organisée en tant que partie d'une conférence sur les communautés d'improvisation. Cet événement mérite une attention particulière puisqu'il a précisément été organisé dans le but de discuter dans quelle mesure l'identité sexuelle est un obstacle, un sujet que les panélistes ont décidé de ne pas traiter publiquement. Je regarde leur résistance à l'identification

Résumés

sexuelle et formule des questions à propos des conséquences existantes ou non à obtenir du succès dans ce monde de la musique improvisée lorsqu'elles s'identifient comme femmes, voire comme féministes. Aussi, dans quelle mesure peut-on comprendre leurs refus en tant que peur ou en tant que résistance de principe à une différence qui leur importe finalement peu.

Musique, écriture et éthique. L'écriture littéraire comme exploration des relations troubles du sujet à la musique

Jean Fisette

(UQÀM)

La musique est un objet difficilement saisissable d'un point de vue philosophique. D'où le choix fait par l'auteur d'analyser les traces d'une réflexion de quelques écrivains sur la pratique de la musique durant le xx^e siècle. L'événement de la Shoah fut historiquement au centre de la réflexion sur l'éthique, s'il n'en constitua pas l'origine. L'auteur s'intéresse à des œuvres qui ont été élaborées sur la place centrale qu'occupait la musique dans la vie quotidienne au camp: de Pascal Quignard, *La haine de la musique* et quelques autres œuvres connexes, puis d'Anthony Burgess, *A Clockwork Orange* et la version filmique qu'en tira Stanley Kubrick. Enfin, quelques références sont faites à des témoignages de la Shoah et à des ouvrages de pensée critique sur l'espace public qu'occupe la musique dans la société actuelle.

Allégorie et éthique dans le *Fidelio* de Beethoven

Stephen Rumph
(University of Washington)

Peu d'opéras priorisent aussi clairement l'éthique que le *Fidelio* de Beethoven. Pourtant, le récit héroïque de la libération de l'oppression politique résiste difficilement aux interprétations historiques, utilisant lui aussi les interprétations de types révolutionnaire et réactionnaire. La théorie de l'allégorie offre une nouvelle approche des significations éthiques de *Fidelio*. L'allégorie, à travers laquelle les personnages incarnent des qualités morales, conserve une vision hiérarchique et théocentrique de la société, en opposition à la perspective humaniste de la mimésis des Lumières. L'allégorie et la mimésis cohabitent néanmoins dans *Fidelio*, dont le protagoniste à la base du titre trace une origine avec le jeu moral chrétien. Cet article compare la version originale de 1805 de l'opéra de Beethoven (*Leonore*) avec la version de 1814 (*Fidelio*) tout en se concentrant sur la scène finale et le personnage de Marzelline. Je défends l'idée que la version de 1814 rehausse la dimension allégorique, simplifiant ainsi les personnages et réduisant les complexités morales. *Fidelio* se moule au modèle du traditionnel « consensus social » de l'Europe pré-révolutionnaire, offrant ainsi une vision coextensive du public du congrès de Vienne.

Valeurs morales et controverses autour de l'avant-garde musicale : Heinrich Schenker contre le chromatisme

Esteban Buch
(CRAL/EHESS)

Dans les contextes d'affrontement suscités par les avant-gardes, les acteurs font face à des incertitudes récurrentes quant à comment construire ce qu'on appelle un syllogisme pratique, c'est-à-dire un syllogisme dont la conclusion est non pas une vérité mais une action. Que ce soit pour défendre la validité de ces œuvres ou pour la mettre en cause, les uns et les autres doivent répondre, face à l'expérience d'une musique véritablement inouïe, à la question pratique par excellence : que faire pour bien agir ? Cette problématique est explorée ici à partir de l'analyse d'un unique passage de l'*Harmonielehre* d'Heinrich Schenker, un livre paru à Vienne en 1906. Peu avant la création des premières œuvres atonales d'Arnold Schoenberg, l'auteur y condamne comme un « dol » toute tentative d'affaiblir la tonalité, en

prônant comme un devoir moral la « stigmatisation » (*brandmarken*) d'une telle attitude. Le texte soulève ainsi des questions centrales à propos des rapports entre art, morale, droit et violence.

Une violence minimale : sept thèses sur le style classique

Naomi Waltham-Smith
(City University)

Cet article propose une série de thèses spéculatives et probablement controversées à propos des possibilités et des dangers éthiques du style classique. Partant d'un concept éthique qui est à la fois heideggérien et soustractif dans le courant de la pensée française récente, l'article commence en défendant l'idée que la musique en soi – dans ses structures et ses caractéristiques stylistiques plus que dans les circonstances conjoncturelles de sa genèse et de sa réception – a la possibilité d'être une éthique. Le prochain point crucial est que, dans la mesure où l'éthique est une question de proximité avec l'existence de quelqu'un, le style classique est minimalement violent dans le sens derridien, à la fois en raison de la place qu'il occupe dans l'émergence d'une disposition esthétique et, plus que tout, dans la mesure où sa construction repose sur un processus d'articulation, à savoir la séparation entre forme et contenu, entre convention et expression. Enfin, l'article évalue comment le style classique répond au principe fondamental de la division qui se trouve au cœur de son fonctionnement.

L'éthique au-delà du protocole déontologique. À chaque terrain, son éthique ?

Monique Desroches
(Université de Montréal)

La recherche ethnomusicologique interpelle l'éthique dans une optique à la fois vaste et ciblée à laquelle le protocole déontologique universitaire, du moins tel qu'il est conçu actuellement, ne répond que partiellement. S'il existe un consensus autour des conditions d'enquête dans la communauté scientifique, ces conditions sont-elles suffisantes pour mener une recherche qui serait éthiquement correcte ? Telle est la question centrale à laquelle l'auteure tente de répondre. Après avoir livré sa conception du terme éthique, l'auteure montre à travers une série d'exemples issus du terrain que ce qui prime en matière d'éthique est d'abord et avant tout la mise en place d'une qualité relationnelle, ce

qui place forcément les acteurs de la recherche dans une démarche qui va *au-delà d'un protocole*. En conclusion, l'article aborde de manière critique la « déontologisation » des pratiques de recherche.

Éthique, droits et devoirs dans les cultures musicales orientales

Jean During
(CNRS, Paris)

La problématique de l'éthique et du droit dans le domaine musical s'articule sur les notions d'œuvre, d'auteur, de propriété et d'exploitation qui sont loin de rendre compte du champ éthique de bien des traditions musicales. Cet article explore ce champ au fil du discours classique de différentes cultures d'Asie et l'éclaire par des anecdotes significatives sur les comportements, les attitudes, et la mentalité des dépositaires du savoir musical. Les dispositions morales et personnelles, ou *éthos*, apparaissent comme fondement de l'*éthos* et donc de l'éthique idéalement requis par la Tradition comme garantie de la bonne transmission de la culture musicale. Ce dispositif est cependant remis en question à l'ère moderne, d'une part avec le glissement de l'authenticité depuis l'objet vers le sujet, d'autre part avec le mode de transmission impersonnel assuré par les médias.

L'impact et l'éthique du savoir musical

Kay Kaufman Shelemy
(Harvard University)

Cet article discute l'impact potentiel du savoir musical dans le vaste monde en dehors de l'université. En retraçant l'impact en cours d'un seul cas d'étude ethnomusicologique, l'article éclaire les questions politiques et éthiques qui resteraient amorphes si elles étaient uniquement approchées à un niveau théorique. L'article invite les universitaires en musique à considérer les façons à travers lesquelles leurs travaux ont le potentiel de transcender le monde du chercheur et d'adresser ainsi les dilemmes qui surgissent à la frontière entre les valeurs universitaires et les critères locaux. La réflexion suggère que les questions épineuses de l'évaluation, de l'arrangement et de l'interprétation vont continuer d'être posées et que les solutions à ces dilemmes éthiques ont besoin d'être locales et contingentes tout en restant conséquentes avec les critères universitaires.

Les compositeurs kleptomanes face au droit d'auteur

Georges Azzaria
(Université Laval)

Ce texte confronte les finalités de la *Loi sur le droit d'auteur* avec la pratique des compositeurs qui incorporent de la musique préexistante à leurs propres œuvres. Bien que le droit d'auteur permette certaines exceptions aux droits exclusifs de l'auteur, les tribunaux canadiens n'ont pas encore défini avec netteté les paramètres de l'appropriation artistique. En étudiant le phénomène de l'appropriation, puis en regardant la spécificité de celle-ci dans l'univers musical, nous chercherons à soupeser la souplesse du droit d'auteur canadien, lorsqu'il se confronte avec l'un des modes de création les plus anciens. Il sera démontré que, pour juger de la portée juridique de l'appropriation, l'un des critères déterminants demeure, outre ceux avancés dans l'affaire *CCH*, celui de la transformation apportée et de l'originalité qui en résulte.

La politique de la propriété culturelle et le patrimoine des peuples autochtones

François Boucher
(Queen's University)

J'examine dans ce texte le débat autour de la protection du patrimoine des peuples autochtones. Dans un premier temps, je retrace les arguments de certains commentateurs qui sont d'avis que le droit d'auteur moderne ne permet pas de protéger les communautés autochtones de formes néfastes d'appropriation culturelle. Ces derniers proposent de mettre en place une politique de la propriété culturelle reconnaissant les peuples autochtones comme les propriétaires légitimes de l'ensemble de leur patrimoine. Or, ce projet fait face à une importante critique selon laquelle une politique de la propriété culturelle fige ou essentialise la culture autochtone. Après avoir expliqué cette critique, je tâcherai de montrer que celle-ci est erronée si l'on comprend que l'idée d'une protection légale du patrimoine culturel des peuples autochtones est un outil pour renforcer la capacité des peuples autochtones à s'autogouverner qui s'inscrit dans le contexte plus large de la lutte pour l'autodétermination.

La patrimonialisation et l'appropriation des traditions musicales: quelques exemples brésiliens

Marie-Christine Parent
(Université de Montréal)

Dans cet article, l'auteur propose une réflexion sur la patrimonialisation des traditions musicales ainsi que sur certaines notions qui y sont liées, dont l'authenticité, l'identité et la tradition. Elle démontre que la patrimonialisation ne concerne et n'affecte pas que le musical, mais qu'elle renvoie à une construction sociale et identitaire. Elle illustre certaines formes de patrimonialisation par le politique et présente des modèles d'appropriation du patrimoine musical et culturel par certains groupes communautaires à l'aide d'exemples brésiliens, tout en tentant d'évaluer certains impacts de ces démarches et de soulever certaines questions éthiques qui en découlent. ◀

On the “Proper Use” of World Musics. Reflections on the Ethics of Cultural Diversity

Laurent Aubert

(Musée d’ethnographie de Genève)

For a long time ethnomusicology has approached musics of the world from an essentializing perspective with roots that can be traced back to Plato. But one cannot escape the conclusion that oral traditions are now subject to changes that are just as rapid and abrupt as those of the societies from which they emerge. Some traditions are on the verge of disappearance, whereas others are confronted by the challenges of globalization, and in particular the various processes of urbanization, intercultural mixture, and exhibition-as-spectacle that have ensued. In light of this situation, a movement to protect musical patrimonies whose existence is threatened has arisen, especially under the auspices of an organization such as UNESCO. Between two extremes—“emergency ethnomusicology” and an ethnomusicology of change—this article offers some thoughts on what is newly at stake in the discipline as well as on the resulting deontological issues confronting the researcher.

Listening to the Unspoken, Listening for the Unspeakable: Gender’s Impact on the Musicianship of Female Improvisers

Tracey Nicholls

(Lewis University/CRÉUM)

This paper explores the extent to which one can participate in community without having to sacrifice aspects of one’s identity, through examination of the relation that female musicians in improvising musical ensembles have to their gender identity. I concentrate on the views expressed within a particular interview setting—a roundtable event organized as part of an academic conference on improvisatory communities. This event merits attention because it was organized specifically to discuss the extent to which gender is an obstacle, a topic the invited speakers decided they did not want to address publicly. I look at their resistance to gender identification and pose questions about whether identifying as female—or as feminist—has implications for their ability to succeed in the world of impro-

Abstracts

vised music, and about the extent to which we might see their refusals as fear-based or as principled resistance to a difference that ought not to matter.

Music, Writing, and Ethics. Literary Writing as an Exploration of Disturbing Relationships of the Subject with Music

Jean Fiset

(UQÀM)

From a philosophical point of view, music is an object difficult to grasp. Hence, the author’s choice to analyse the traces of what some writers have thought about twentieth-century musical practice. The Holocaust has historically been situated at the centre of reflections on ethics, if not even seen as the origin of these. The author focuses on works that describe the central place that music occupied in the life of the concentration camp: Pascal Quignard’s *La Haine de la musique*, and some related works, and then Anthony Burgess’s *A Clockwork Orange*, and its film adaptation by Stanley Kubrick. The article concludes with discussion of Holocaust testimonies and of some critical studies on the public space occupied by today’s music.

Allegory and Ethics in Beethoven's *Fidelio*

Stephen Rumph
(University of Washington)

Few operas foreground ethics as clearly as Beethoven's *Fidelio*. Yet the heroic tale of liberation from political oppression resists narrowly historical interpretations, availing itself equally to revolutionary and reactionary interpretations. Allegory theory offers a new approach to the ethical meanings of *Fidelio*. Allegory, in which characters embody moral qualities, preserved a hierarchical and theocentric view of society, in opposition to the humanistic outlook of Enlightenment mimesis. Allegory and mimesis coexist in *Fidelio*, whose title character traces a lineage to the Christian morality play. This essay compares the 1805 original of Beethoven's opera (*Leonore*) with the 1814 version (*Fidelio*), concentrating on the final scene and the character of Marzelline. I argue that the 1814 version enhances the allegorical dimension, simplifying the characters and reducing moral complexities. *Fidelio* models the traditional "consensus society" of pre-Revolutionary Europe, offering a vision congenial to Congress of Vienna audiences.

Moral Values and Controversies around the Musical Avant- Garde: Heinrich Schenker *contra* Chromaticism

Esteban Buch
(CRAL/EHESS)

In the context of polemics unleashed by various avant-garde movements, the players have confronted recurring uncertainties about how to construct what one might call a practical syllogism, that is, a syllogism whose conclusion is not some truth but an action. Whether it be to argue in favour of the validity of these works or to question it, faced with the experience of the truly unprecedented it behooves both sides to answer the practical question *par excellence*: what to do in order to act well? This problem is explored here through an analysis of a single passage in Heinrich Schenker's *Harmonielehre*, which appeared in Vienna in 1906. Shortly before the premieres of Arnold Schoenberg's first atonal works, Schenker condemns any attempt to weaken tonality as "fraudulent" and argues for the moral duty to "stigmatize" (*brandmarken*) such approaches. The essay also addresses central questions related to the links between art, morality, law, and violence.

A Minimal Violence: Seven Theses on the Classical Style

Naomi Waltham-Smith
(City University)

This article proposes a series of speculative and likely controversial theses about the ethical possibilities and dangers of the Classical style. Taking a concept of ethics that is both Heideggerian and subtractive in the mode of recent French thought, it begins by arguing that music itself—in its structures and stylistic features and not merely in the contingent circumstances of its genesis or reception—is capable of being an ethics. The next crucial claim is that, insofar as ethics is a question of proximity to one's Being, the Classical style is minimally violent in Derrida's sense both on account of the place it occupies in the emergence of an aesthetic disposition and, moreover, insofar as its construction hinges on a process of articulation, that is on the separation of form and content, of convention and expression. Finally, the article assesses how the Classical style responds to the fundamental principle of division at its heart.

Ethics Beyond Deontological Protocol: To Each Area, Its Own Ethics?

Monique Desroches
(Université de Montréal)

Ethnomusicological research implicates ethics in both large and restricted senses, to which academic deontological protocol, at least in the way it is currently conceived, only partially responds. If there is consensus about the proper conditions for inquiry in the academic community, are these conditions sufficient to conduct research deemed ethically acceptable? This is the main issue that the author addresses. After outlining her understanding of the term ethical, she demonstrates by means of a number of examples from the field that what really matters in ethics is, above all else, the institution of a relationship, which necessarily places researchers in a process beyond any protocol. To conclude, the article critically considers the "deontologisation" of research practices.

Ethics, Rights and Obligations in Eastern Musical Cultures

Jean During
(CNRS, Paris)

The problematics of ethics and law as they relate to music revolve around concepts such as work, author, property, and use that seem distant from the ethical parameters of many musical traditions. This article explores these parameters by examining classical discourses associated with different Asian cultures and sheds light on them by means of telling anecdotes on the behaviours, attitudes, and ways of thinking of those who preserve musical knowledge. Moral and personal dispositions, or *èthos*, function as the foundation of *ethos*, that is, of an ethics ideally required by Tradition to guarantee the successful transmission of musical culture. This model, however, has been challenged in the modern era, on the one hand because of a slippage of authenticity from object towards the subject, and on the other hand because of the impersonal mode of transmission in mass media.

The Impact and Ethics of Musical Scholarship

Kay Kaufman Shelemay
(Harvard University)

This article discusses the potential impact of music scholarship in the broader world outside of academia. Through tracing the on-going impact of a single ethnomusicological case study, the essay highlights political and ethical issues that may otherwise remain amorphous if approached on a theoretical level alone. The article challenges music scholars to consider the ways in which their work has the potential to transcend the world of the researcher and to give rise to dilemmas that occur at the boundaries between scholarly values and local standards. The discussion suggests that vexing questions of access, disposition and interpretation will continue to arise and that solutions to these ethical dilemmas need to be local and contingent while remaining congruent with scholarly standards.

Kleptomaniacal Composers and Authors' Rights

Georges Azzaria
(Université Laval)

This essay situates the goals of the *Loi sur le droit d'auteur* (Canadian Copyright Act) against the practice of composers who incorporate pre-existing music into their own works. Although the law does take into account certain exceptions to the exclusive rights of the author, Canadian courts have still not clearly defined the parameters of artistic appropriation. In considering the phenomenon of appropriation, and looking more closely at its specificity in the musical world, this essay seeks to measure the flexibility of Canadian copyright law as it has addressed some of the oldest approaches to creation. It shows that in assessments of the juridical implications of appropriation one of the main criteria remains the nature of the change introduced and its originality, in addition to issues raised by the CCH Canadian Ltd. affair.

Public Policy, Cultural Property and the Patrimony of Indigenous Peoples

François Boucher
(Queen's University)

In this article I consider the debate on protecting the patrimony of indigenous peoples. I begin by reviewing arguments made by those who feel that modern copyright law does not protect indigenous communities from the nefarious impact of cultural appropriation. These commentators suggest an approach to the public policy of cultural property that recognizes indigenous peoples as the legitimate owners of their entire patrimony. But this approach has come up against an important critique arguing that such policy for cultural property reifies or essentializes indigenous culture. After considering this critique, I suggest that it is erroneous if one understands the idea of legal protection for the cultural patrimony of indigenous peoples as a tool to re-enforce their capacity to govern themselves within the larger context of a struggle for self-determination.

The Patrimonialisation and Appropriation of Music Traditions: Some Brazilian Examples

Marie-Christine Parent
(Université de Montréal)

In this article the author reflects on the links of musical traditions to their patrimonies, and on certain associated concepts such as authenticity, identity, and tradition. She shows that these links do not only touch upon and affect music, but that they also have much to do with social construction and identity. She illustrates certain kinds of patrimonial claims in politics and, using Brazilian examples, describes models of the appropriation of musical and cultural patrimonies by certain community groups while also attempting to evaluate the impact of such actions and raising related ethical questions. ◀

Laurent Aubert

(Musée d'ethnographie de Genève)

Laurent Aubert, docteur en anthropologie, est conservateur au Musée d'ethnographie de Genève et directeur des Ateliers d'ethnomusicologie, un institut dédié à la diffusion des musiques du monde qu'il a fondé en 1983. Parallèlement à des recherches de terrain, notamment en Inde et en Roumanie, il travaille aussi sur diverses questions liées à l'archivage et aux nouveaux enjeux de l'ethnomusicologie. Secrétaire général des Archives internationales de musique populaire (AIMP), dont il dirige la collection de disques compacts, il est aussi le fondateur des *Cahiers d'ethnomusicologie* et l'auteur de plusieurs livres, parmi lesquels *La musique de l'autre* (2001), *Les feux de la déesse* (2004), *Musiques migrantes* (2005) et *Mémoire vive* (2009).

Georges Azzaria

(Université Laval)

Professeur à la Faculté de droit de l'Université Laval, Georges Azzaria enseigne la propriété intellectuelle et la sociologie du droit. Il est détenteur d'une maîtrise en philosophie et d'un doctorat en droit.

François Boucher

(Queen's University)

François Boucher est un étudiant de doctorat au département de philosophie de l'université Queen's. Il est boursier du CRSH et ses travaux de recherche portent sur le multiculturalisme et la politique de la reconnaissance. Il rédige présentement une thèse sur la liberté de conscience et l'accommodement des minorités religieuses.

Esteban Buch

(CRAL/EHESS)

Esteban Buch (Buenos Aires, 1963) est directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, où il dirige l'équipe Musique du Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL, EHESS/CNRS). Spécialiste des rapports entre musique et politique, il a publié notamment *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique* (Gallimard, 1999; The University of Chicago Press, 2003) et *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale* (Gallimard, 2006).

Les auteurs

Monique Desroches

(Université de Montréal)

Monique Desroches est *professeure titulaire en Ethnomusicologie* à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, directrice du Laboratoire de recherche sur les musiques du monde (LRMM) et responsable du Secteur Ethnomusicologie. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les musiques créoles et indo-créoles, dont *Tambours des Dieux* (1996), *Construire le savoir musical* en 2003 (avec Ghyslaine Guertin) et un ouvrage collectif *L'Inde dans les arts de la Guadeloupe et de la Martinique* (2004) sous la direction de Jean Benoist. Elle assume également la direction de la Collection d'instruments de musique du monde de l'UdeM depuis 1989.

Jean During

(CNRS, Paris)

Jean During est directeur de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique, Paris. Spécialiste des cultures du Moyen-Orient et de l'Asie Centrale, pays où il a séjourné longtemps, il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages sur les musiques de cette aire, en particulier dans ses rapports avec la société, la pensée et la mystique musulmanes. En plus de ses nombreuses publications scientifiques, il a produit une quarantaine de disques compact de traditions musicales allant de la Turquie jusqu'au XinJiang.

Jean Fisette

(UQÀM)

Jean Fisette a été durant 29 ans au service de l'Université du Québec à Montréal, au département d'Études littéraires et au programme de doctorat en sémiologie. Il s'est spécialisé dans les travaux reliés à la sémiotique du logicien américain Charles S. Peirce. Dans cette foulée, il a publié deux ouvrages, de nombreux articles dans des revues nationales et internationales; et il a participé à de nombreux colloques de sémiotique. Dans les dernières années de sa carrière, il a développé une recherche sur les rapports musique-littérature dans une perspective sémiotique. Il est maintenant retraité, reconnu comme professeur associé à l'UQÀM.

Tracey Nicholls

(Lewis University/CRÉUM)

Tracey Nicholls is Assistant Professor of Philosophy and co-director of the Women's Studies Program at Lewis University. In 2009–2010, she is on leave from Lewis to take up a postdoctoral fellowship with the Improvisation, Community, and Social Practice (ICASP) Project, based at the Centre de Recherche en Éthique de l'Université de Montréal (CRÉUM). Her fellowship project brings together aesthetics and decolonization theory to explore ways that improvisatory musical practices can help to liberate and empower political communities deformed by imperialism. In addition to aesthetics and decolonization theory, she also publishes and presents in peace studies, and critical race theory.

Marie-Christine Parent

(Université de Montréal)

Marie-Christine Parent a complété une maîtrise en ethnomusicologie (Université de Montréal, 2006). Elle a travaillé sur la notion de patrimoine culturel vivant dans la littérature ethnomusicologique et a effectué un travail de terrain sur la question auprès d'organismes et musiciens au Québec. Elle a aussi effectué un stage de recherche à l'Université fédérale de Rio de Janeiro, ayant comme thème l'utilisation du patrimoine musical par des organismes non gouvernementaux en tant qu'outil de conscientisation sociale dans les milieux populaires de Rio de Janeiro.

Jessica Roda

(Université de Montréal/Paris-Sorbonne)

Après avoir effectué des études de musicologie et de piano classique, Jessica Roda décide de se spécialiser en ethnomusicologie. À ce jour, elle poursuit un doctorat dans cette discipline aux universités de Montréal et de Paris Sorbonne. Sa thèse porte sur les pratiques musicales judéo-espagnoles en France à travers un regard porté tant sur l'objet musical, les discours que sur les comportements qui l'englobent. Membre active de diverses sociétés savantes, elle a écrit plusieurs articles sur les musiques juives et réalise des conférences tant au sein des milieux académiques que pour vulgariser ses recherches.

Stephen Rumph

(University of Washington)

Stephen Rumph is Associate Professor of music history at the University of Washington. He is the author of *Beethoven After Napoleon: Political Romanticism in the Late Works* (University of California Press, 2004), and is completing a second book, *Mozart and Enlightenment Semiotics*. Professor Rumph has published articles in the *Journal of the Royal Music Association*, *Music and Letters*, *Beethoven Forum*, *19th-Century Music*, *Eighteenth-Century Music*, and *The Journal of Musicology*, and has served as Reviews Editor for *Beethoven Forum*. He also sings professionally as a lyric tenor, appearing regularly in oratorio, concert, and opera.

Kay Kaufman Shelemay

(Harvard University)

Kay Kaufman Shelemay, the G. Gordon Watts Professor of Music and Professor of African and African American Studies at Harvard University, has carried out fieldwork in Ethiopia, Israel, and multiple sites in North America. Her most recent books include *Soundscapes. Exploring Music in a Changing World*, now in a revised second edition (2006), and an interdisciplinary co-edited volume, *Pain and its Transformations: The Interface of Biology and Culture* (2007, with Sarah Coakley). The recipient of many prizes and fellowships, Shelemay is a past-president of the Society for Ethnomusicology and a fellow of the American Academy of Arts and Sciences.

Danick Trottier

(Harvard University)

Danick Trottier est chercheur postdoctoral à l'université Harvard. Ce stage d'une durée de deux ans est subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). À l'hiver 2008, il a obtenu un doctorat en musicologie (Université de Montréal/EHESS) avec une thèse consacrée à la querelle Schoenberg/Stravinski. Il est aussi affilié à l'OICCM et responsable des recensions francophones à la revue *Intersections*.

Naomi Waltham-Smith

(City University)

Naomi Waltham-Smith currently holds a Research Fellowship at City University in London. A graduate of Selwyn College, Cambridge, she spent a year as a DAAD Kurt Hahn scholar before pursuing postgraduate study at King's College London, supported by the Arts and Humanities Research Council. Her research interests lie at the intersection of music analysis and philosophy: her doctoral thesis explored the ethical potential of Beethoven's late works through the concept of *Augenblick*, while her present project grapples with the twin notions of creation and creativity. She has also published on the philosophy of recordings and is writing a book on music and belonging. ◀

Mon monde, ma musique, mes droits

La SOCAN s'assure que les droits d'exécution musicale de ses 90 000 membres et ceux de ses affiliées internationales soient respectés et leur livre des services à la fine pointe de la technologie. www.socan.ca



La recherche... de l'excellence !



En réseau avec les institutions internationales, la Faculté de musique de l'Université de Montréal ne cesse de s'affirmer comme un lieu de création et de recherche de pointe.

Au cœur de cette activité intense : une importante unité de recherche comprenant l'Observatoire international de la création et des cultures musicales (OICCM).

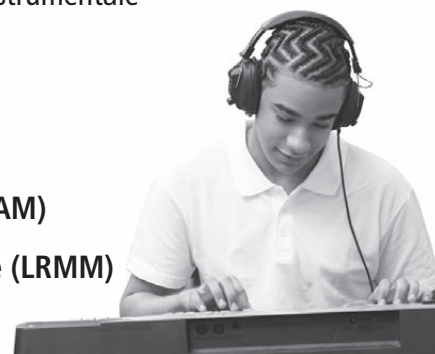
L'OICCM est conçu pour permettre le développement de la recherche en musicologie, en ethnomusicologie, en interprétation, en composition instrumentale et électroacoustique.

Il regroupe trois laboratoires :

Laboratoire musique, histoire et société (LMHS)

Laboratoire informatique, acoustique et musique (LIAM)

Laboratoire de recherche sur les musiques du monde (LRMM)



La Faculté de musique de l'Université de Montréal, c'est...

...un milieu d'apprentissage, de recherche et de diffusion unique

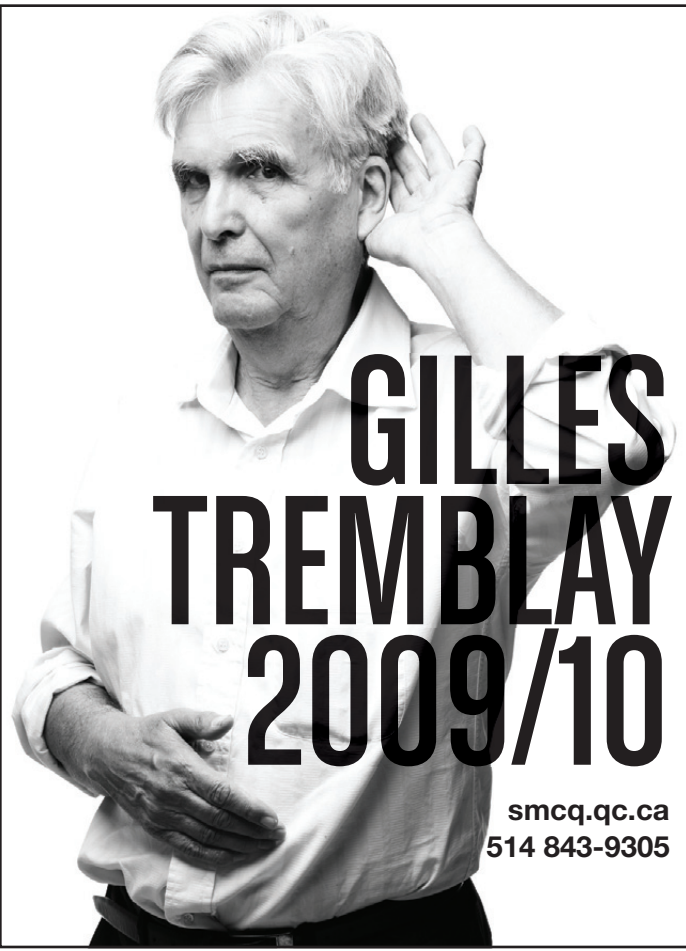
*...des conférences de prestige, des journées d'étude
et des concerts-causeries à chaque session*

*...des enseignants et des chercheurs réputés
qui intègrent les étudiants aux projets de recherche
et aux activités de rayonnement*

Avec ses quelque 60 ans d'histoire, la Faculté de musique de l'Université de Montréal est la plus grande institution francophone d'enseignement supérieur de la musique en Amérique du Nord.

200, avenue Vincent-d'Indy, Montréal
514 343-6427

www.musique.umontreal.ca



GILLES TREMBLAY 2009/10

smcq.qc.ca
514 843-9305

SMCQ | Série Hommage

Solstices

Une soirée pour (re)découvrir le piano chez Tremblay

18 mars 2010, 20h

Salle Pierre-Mercure

Ensemble de la SMCQ

Walter Boudreau, chef | Louise Bessette, piano

Œuvres de: Gilles Tremblay, Michel Gonneville, David Adamcyk

Les Vêpres de la Vierge

Une œuvre maîtresse de Tremblay

15 avril 2010, 18h

Église de l'Immaculée-Conception

Ensemble de la SMCQ

Chœur du Studio de musique ancienne de Montréal (SMAM)

Walter Boudreau & Christopher Jackson, direction

Les Vêpres de la Vierge de Tremblay aux côtés d'œuvres polyphoniques sacrées du XVI^e siècle.

Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Patrimoine
canadien Canadian
Heritage



le NEM
saison 2009 2010

Nouvel Ensemble Moderne
sous la direction de Lorraine Vaillancourt

MERCREDI
21 AVRIL 20 H
GRAND CONCERT
ANNUEL

* KURTÂG * GARANT * STOCKHAUSEN
* NATALIA ZAGORINSKAYA, soprano

RÉGULIER 20 \$ / ÉTUDIANTS ET AÎNÉS 10 \$
BILLETTERIE SUR PLACE
OU SUR LE RÉSEAU ADMISSION 514-790-1245

SALLE CLAUDE-CHAMPAGNE
220, AV. VINCENT-D'INDY, MONTREAL
(MÉTRO : ÉDOUARD-MONTPETIT)

INFO www.lenem.ca
514-343-5636

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Conseil des Arts de Montréal
Université de Montréal
LE DEVOIR
La Scena Musicale



Ensemble pour l'éducation musicale dans toutes les écoles du Québec

Plus de 2000 musiciens éducateurs
partagent leur passion de la musique avec les jeunes
à travers le réseau scolaire québécois.



**Fédération
des Associations de
Musiciens Éducateurs
du Québec**

Prochain congrès FAMEQ
Québec — 25 au 27 novembre 2010

fameq.org

Journée d'études sur Gilles Tremblay

Dans le cadre de la **Série HOMMAGE à Gilles Tremblay**
de la **Société de musique contemporaine du Québec**

Une production de la SQRM

Responsables : Marie-Thérèse Lefebvre et Sylvain Caron

Le Mercredi 26 mai 2010

B-484 | Faculté de musique de

l'Université de Montréal – Horaire à confirmer

Entrée libre

La SQRM fait le point sur différents aspects de la contribution de Gilles Tremblay à la modernité musicale au Québec dans le cadre d'une journée d'études ouverte à tous. Composition, pédagogie, pensée et écrits : Gilles Tremblay est ici observé sous de multiples facettes.



Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

VOLUME 11 – NUMÉROS 1-2

Au sommaire de ce numéro :

Éditorial

Danick Trottier

INTRODUCTION GÉNÉRALE • GENERAL INTRODUCTION

Plaider en faveur d'un jugement éthique chez les chercheurs en musique
Danick Trottier

Music and Ethics: A Plea

Danick Trottier

ENJEUX ÉTHIQUES DANS L'USAGE ET LA REPRÉSENTATION DES MUSIQUES ETHICAL STAKES IN THE USE AND REPRESENTATION OF MUSIC

Du « bon usage » des musiques du monde.

Questions sur une éthique de la diversité culturelle

Laurent Aubert

Listening to the Unspoken, Listening for the Unspeakable:

Gender's Impact on the Musicianship of Female Improvisers

Tracey Nicholls

Musique, écriture et éthique. L'écriture littéraire comme exploration
des relations troubles du sujet à la musique

Jean Fisette

ENJEUX ÉTHIQUES ET VALEURS MORALES EN HISTOIRE DE LA MUSIQUE ETHICAL STAKES AND MORAL VALUES IN MUSIC HISTORY

Allegory and Ethics in Beethoven's *Fidelio*

Stephen Rumph

Valeurs morales et controverses autour de l'avant-garde musicale:

Heinrich Schenker contre le chromatisme

Esteban Buch

A Minimal Violence: Seven Theses on the Classical Style

Naomi Waltham-Smith

ENJEUX ÉTHIQUES ET ÉPISTÉMOLOGIQUES DU TRAVAIL DE L'ETHNOMUSICOLOGUE ETHICAL AND EPISTEMOLOGICAL STAKES IN THE WORK OF THE ETHNOMUSICOLOGIST

L'éthique au-delà du protocole déontologique. À chaque terrain, son éthique ?

Monique Desroches

Éthique, droits et devoirs dans les cultures musicales orientales

Jean During

L'impact et l'éthique du savoir musical

Kay Kaufman Shelemay

ENJEUX ÉTHIQUES ET LÉGAUX DANS L'UTILISATION ET LA PRÉSERVATION DES MUSIQUES ETHICAL AND LEGAL RAMIFICATIONS IN THE USE AND PRESERVATION OF MUSIC

Les compositeurs kleptomanes face au droit d'auteur

Georges Azzaria

La politique de la propriété culturelle et le patrimoine des peuples autochtones

François Boucher

La patrimonialisation et l'appropriation des traditions musicales :

quelques exemples brésiliens

Marie-Christine Parent

Société québécoise de recherche en musique

Faculté de musique de l'Université de Montréal

Case postale 6128, succursale Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Téléphone : 514 343-6111 poste 31761 • Télécopieur : 514 343-5727

Courriel : info@sqrm.qc.ca

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE
RECHERCHE EN
MUSIQUE