

Vers une nouvelle anthropologie de l'art et de la musique
À propos d'un ouvrage de Steven Feld : *Sound and Sentiment*

Jean Molino

Numéro 5, 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013943ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013943ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités
canadiennes

ISSN

0710-0353 (imprimé)

2291-2436 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Molino, J. (1984). Vers une nouvelle anthropologie de l'art et de la musique : à propos d'un ouvrage de Steven Feld : *Sound and Sentiment*. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (5), 269–313. <https://doi.org/10.7202/1013943ar>

VERS UNE NOUVELLE ANTHROPOLOGIE DE L'ART ET DE LA MUSIQUE

À propos d'un ouvrage de Steven Feld : *Sound and Sentiment*

Jean Molino

Le livre de Steven Feld, *Sound and Sentiment* (1982), est un livre merveilleux et fascinant : après ce livre, il n'est plus possible de comprendre la musique et la poésie des civilisations traditionnelles comme on les comprenait auparavant. Comme toute œuvre réellement novatrice, l'ouvrage de Feld est si riche, pose tellement de problèmes, qu'il est difficile de faire un sort à tout ce qui le mériterait. Nous allons essayer de suivre le livre dans son développement en soulignant les points essentiels de son analyse en même temps que ceux qui nous semblent prêter à discussion.

Au premier abord, l'ouvrage de Feld a de quoi surprendre le lecteur qui, ethnomusicologue ou non, s'attendrait à trouver dès les premières pages la description du système musical Kaluli. Or c'est à la suite d'un long et savant cheminement que l'auteur nous fait pénétrer dans la musique Kaluli : il commence par l'analyse d'un mythe, dont les thèmes vont servir de fil directeur à l'œuvre ; il s'intéresse ensuite à la façon dont les Kaluli classent les diverses espèces d'oiseaux ; puis il analyse un chant de deuil ; il en arrive enfin, dans deux chapitres qui se répondent, à l'analyse du système poétique et du système musical avant de conclure par une réflexion générale sur l'esthétique Kaluli. Pourquoi ce que certains verraient peut-être comme un inutile détour ? C'est que Steven Feld veut replacer la musique dans son contexte culturel. Mais ici aussi la surprise est grande ; il ne s'agit pas, comme le fait le plus souvent l'ethnomusicologue, de décrire le contexte socio-culturel en général — fonctions et

ancrage social de la musique —, mais de considérer la musique comme une pratique en même temps artistique et cognitive : les Kaluli pensent leur musique et leur musique les fait penser. Comprendre leur musique, c'est donc la plonger dans le système cognitif qui lui donne tout son sens. Aussi le livre de Feld aborde-t-il avec profondeur des sujets qu'une monographie d'ethnomusicologie n'a pas coutume de traiter et le lecteur doit faire l'effort de le suivre sur son terrain. Non seulement il ne perdra pas son temps, mais il aura, grâce à ce cheminement, changé sa conception de l'art et de la musique. Le lecteur et le critique sont en même temps obligés de s'arrêter sur l'analyse des mythes, sur l'étude des *folk-taxonomies*, sur l'emploi du concept de métaphore, à cause de l'intérêt propre de ces développements et des problèmes qu'ils posent. Disons une fois pour toutes que le livre est écrit dans une langue à la fois claire et élégante, mais ce sont les idées de Steven Feld que nous brûlons maintenant de développer et de discuter. Elles le méritent ; suivons le guide ...

* * * *

Le chapitre I, *The Boy who Became a Muni Bird*, présente un mythe Kaluli : un enfant auquel sa sœur refuse à plusieurs reprises de donner une écrevisse est transformé en oiseau (*muni*) et s'envole en pleurant et chantant à la façon du *muni*. Pourquoi Steven Feld, parti pour étudier la musique d'une société de Nouvelle-Guinée, commence-t-il son étude par l'analyse d'un mythe ?

(...) le chapitre I (...) repose sur le structuralisme et l'analyse des mythes, présentant le mythe dont les thèmes constitutifs forment le sujet des chapitres essentiels de l'étude. L'analyse repose sur l'idée que le mythe est logiquement structuré selon trois paradigmes : la provocation, la médiation et la métaphore, dans lesquels s'incarnent les sentiments sociaux, les oiseaux et les sons. Devenir un oiseau constitue la médiation des expressions du sentiment dans des formes sonores¹ (p. 16).

On pourrait concevoir la place centrale qu'occupe le mythe dans l'ouvrage de deux façons différentes : d'un côté, il s'agirait seulement d'accorder au mythe une fonction heuristique, le mythe analysé faisant apparaître des traits spécifiques de la culture étudiée, et fournissant une intuition à partir de

laquelle peuvent être facilement et commodément regroupés les thèmes envisagés par l'analyste. Mais d'un autre côté, le mythe peut être considéré comme dévoilant et fournissant le secret de la culture, offrant ainsi la clé qui ouvre un domaine essentiel de la culture, si ce n'est la culture dans sa totalité. Il nous semble que l'auteur hésite et ne choisit pas entre les deux attitudes ou plutôt suggère la seconde sans nous fournir assez d'arguments et de preuves, de sorte que le mythe finit par avoir une fonction plus rhétorique qu'analytique et démonstrative.

Une première question se pose : quelle est la place de ce mythe dans l'ensemble de la mythologie Kaluli ? Et l'on sait combien il est difficile de séparer le mythe de tous les autres récits diffusés dans une culture. L'auteur distingue deux espèces de mythes, les mythes étiologiques — « une façon d'expliquer le comportement sur lequel je m'interrogeais² » (p. 22) —, connus de toute la population, racontés dans des circonstances quelconques, et dont les héros sont des animaux ; et les mythes dont le héros est Nervelesu, cycle d'histoires centrées autour d'un personnage de « trickster », racontées par des spécialistes dans des circonstances particulières — la nuit, dans la maison commune. Le mythe de référence appartient à la première catégorie et fait partie d'un groupe de douze mythes concernant les oiseaux ; plusieurs de ces mythes traitent aussi de sons et de musique — « et plusieurs parmi les autres mythes portent aussi sur les sons³ » (p. 22). Rien n'est plus difficile, avons-nous dit, que de distinguer les mythes et de les définir par rapport aux autres récits transmis par une culture (cf. par exemple Kirk 1970). Le récit de référence est-il un mythe, un mythe étiologique, un récit (l'auteur emploie indifféremment les mots « myth » et « story ») ? Nous retrouvons l'ambiguïté que nous avons soulignée tout à l'heure et nous n'arrivons pas à comprendre clairement s'il s'agit d'un mythe étiologique, qui nous « expliquerait » la genèse de la musique — comme le mythe d'Orphée dans la culture grecque — ou d'un récit dans lequel se trouverait illustrée une configuration symbolique caractéristique de la culture Kaluli, selon laquelle s'associent les oiseaux muni, la tristesse de l'abandon et la musique. Et cette question nous ramène aux autres mythes qui traitent d'oiseaux et de musique : sons et musique y sont-ils présentés de la même façon, y sont-ils associés aux mêmes circonstances et aux mêmes sentiments ? Notre insatisfaction n'est pas l'expression d'un purisme qui aurait beau jeu d'opposer au détail significatif une totalité

impossible à atteindre ; elle naît d'une méfiance à l'égard de cette pratique si courante en anthropologie que l'on pourrait appeler la réduction au simple et à l'unité : pourquoi et comment un mythe parmi d'autres nous donnerait-il la clé unique qui permettrait de comprendre toute la musique d'une culture ?

L'utilisation d'un mythe comme guide dans l'analyse de la musique Kaluli pose un second problème de méthode : quel rapport y a-t-il entre mythe et religion Kaluli ? ou, plus exactement, peut-on analyser un mythe sans faire intervenir la religion dans laquelle il s'inscrit ? Il est remarquable en effet que la religion — mots ou choses — ne fasse jamais l'objet d'une analyse systématique et indépendante : que l'auteur commente le mythe de référence, décrive le rituel funéraire auquel il consacre son troisième chapitre, ou étudie longuement la cérémonie du *Gisalo*, il ne se réfère qu'indirectement aux conceptions religieuses Kaluli. La seule chose que nous saurons de la religion Kaluli est résumée dans les phrases qui suivent :

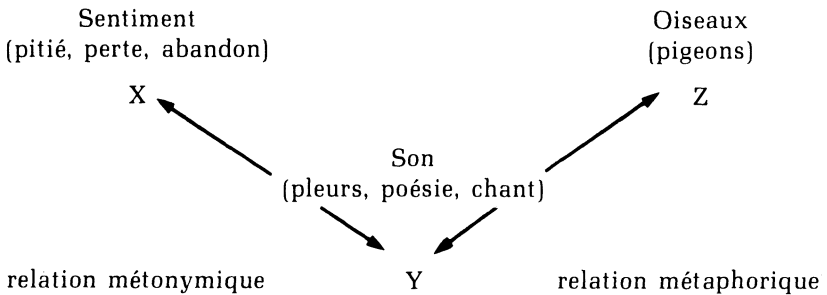
La clef de ce genre de perception se trouve dans les conceptions Kaluli, selon lesquelles il y a deux réalités coextensives qui constituent le monde, l'une visible et l'autre qui est un reflet. Dans le monde invisible, les hommes et les femmes sont respectivement reflétés par des cochons sauvages et par des casoars qui vivent sur les pentes du Mont Bosani. Si quelque chose arrive au double d'une personne — cochon sauvage ou casoar —, la personne réelle en est affectée. Après la mort, le « reflet » personnel (*mama*) — cochon sauvage et casoar — disparaît du monde *mama* de la montagne. Un *ane mama*, littéralement « reflet parti », c'est-à-dire un reflet-esprit, apparaît dans le monde visible sous la forme d'un animal ; très fréquemment, la forme est celle d'un oiseau. Ainsi les oiseaux sont des hommes les uns pour les autres, et, pour les Kaluli, leurs cris sont des communications vocales venant de *ane mama*⁴ (pp. 30-31).

Ces indications sont reprises plus brièvement encore page 66. Ces maigres informations nous laissent un peu sur notre faim : si tous les morts ne réapparaissent pas sous forme d'oiseaux — ce qui ne se produit que « very frequently » —, sous quelle autre forme apparaissent-ils ? Quand il ne s'agit pas d'oiseaux, comment alors interpréter les chants de deuil ou les cérémonies de *gisalo* ? Mais surtout, d'une façon générale, est-il légitime d'interpréter des cérémonies et des rites comme le deuil ou le *gisalo* sans les replacer dans le cadre d'une religion

qui leur donne seule tout leur sens ? Toute une série de questions viennent à l'esprit : quel est exactement le statut de ces *ane mama*, quelle est leur attitude à l'égard des hommes, quelle est l'attitude des hommes à leur égard ? Quel rôle jouent-ils dans l'existence des Kaluli ? Il est certain que les Kaluli ont un système complexe de croyances religieuses : même chez les Kapauku, que leur ethnologue Pospisil (1978) présente comme des rationalistes et des empiristes attachés au réel, existe une vision du monde riche et complexe (cf. aussi Lawrence et Meggitt 1965). On dira peut-être : mais est-ce que la connaissance de la religion des Kaluli est bien nécessaire pour comprendre leur musique ? Oui, si l'on prend au sérieux l'affirmation de l'auteur, pour lequel le mythe de référence donne la clef de l'ethos Kaluli et, en même temps, de leur conception de la musique. Lorsque Steven Feld étudie les sept thèmes qui en constituent les composantes ethnographiques essentielles, aucun de ces thèmes ne concerne la conception religieuse des Kaluli, si l'on excepte le bref passage que nous venons de citer. Le jeune garçon auquel est refusée la nourriture et qui se transforme en oiseau *muni*, est-il par ce fait même devenu un mort dont l'esprit s'incarne dans un oiseau ? On comprend que la question se pose naturellement si les oiseaux sont considérés comme l'incarnation habituelle de l'esprit des morts. Or le thème de la mort n'apparaît nulle part en tant que tel dans l'analyse du mythe et l'auteur se contente de dire qu'il y a « équivalence » entre la mort, l'abandon et la transformation en oiseau.

Il nous semble que cet oubli à peu près total du religieux a des conséquences importantes sur l'interprétation générale de la musique Kaluli proposée par l'auteur : celui-ci réduit le religieux à du sentimental sans tenir compte de la dimension proprement cognitive du religieux. Tout de suite après les lignes que nous avons citées tout à l'heure, Steven Feld écrit : « Dans ce contexte, les oiseaux deviennent une société humaine métaphorique, et leurs sons en viennent à représenter des formes particulières de sentiment et d'ethos⁵ » (p. 31). L'aplatissement du religieux se fait en deux étapes : les oiseaux sont une société humaine métaphorique et les chants des oiseaux sont des symboles ou des métaphores de sentiments humains. En premier lieu, la notion de métaphore permet de se débarrasser de la réalité des croyances Kaluli. Que veut dire en effet la formule selon laquelle les oiseaux sont une société humaine métaphorique ? Selon le sens habituel du mot métaphore aujourd'hui,

cela veut dire que les oiseaux ne sont qu'une société humaine imaginaire et irréaliste, comme les oiseaux dans la comédie d'Aristophane. Or on peut douter que, pour les Kaluli, les oiseaux soient une métaphore de l'humanité : l'esprit des morts, *ane mama*, est pour eux une réalité au même titre que le monde extérieur, mais d'une autre sorte, monde invisible qui s'oppose au monde visible mais qui n'en existe pas moins pour cela. La métaphore permet ainsi de passer directement des sentiments à la musique et aux oiseaux, comme le montre clairement le schéma de la page 41⁶ :



Signalons au passage le caractère gratuit et peu éclairant de ce schéma, échantillon d'analyse structurale sur laquelle nous allons revenir, et en particulier l'arbitraire avec lequel est défini le terme Y, qui ne devrait pas être seulement le son dans le domaine des pleurs, de la poésie et du chant mais aussi le chant réel des oiseaux ; ce qui, bien sûr, ferait disparaître le schéma lévi-straussien (qui, dans ce cas, est plus exactement emprunté à Leach ...). Le problème théorique intéressant que pose la conception du monde Kaluli est celui-là même auquel s'était heurté Lévy-Bruhl lorsqu'il essayait de définir la mentalité pré-logique, le problème dans lequel se débat l'anthropologie contemporaine : comment des oiseaux « réels » peuvent-ils être en même temps des esprits ? Le recours au vocabulaire de la métaphore ou du symbolique ne fait qu'obscurcir le problème, et sur ce point la position de Lévy-Bruhl avait l'avantage de mettre l'accent sur un aspect essentiel, que les interprétations actuelles ne prennent plus au sérieux : les oiseaux sont réellement des esprits et pas seulement des métaphores. Ou alors il faut entendre métaphore dans un tout autre sens, le sens d'une correspondance plus ou moins systématique entre deux domaines, correspondance qui n'implique aucun « plus » de réalité pour

l'un quelconque des termes de correspondance ; dans ce cas, nous préférons parler d'application plutôt que de métaphore.

Revenons maintenant à la deuxième partie de la phrase que nous avons citée : « (...) et leurs sons en viennent à représenter des formes particulières de sentiment et d'ethos » et rapprochons-la d'une phrase par laquelle l'auteur résume le propos de son premier chapitre : « Devenir un oiseau constitue la médiation des expressions du sentiment dans des formes sonores » (p. 16). Et l'on voit ainsi comment, après les esprits des morts, les oiseaux eux-mêmes disparaissent : il ne reste plus que le son et le sentiment. Déjà, pour comprendre le mythe Kaluli, c'est-à-dire pour en réduire l'étrangeté, l'auteur le rapproche d'expériences personnelles :

En associant un oiseau de nuit avec des hauteurs mineures ou descendantes, des sons tristes, les noirs, le Sud, et les débuts du blues instrumental, le texte [il s'agit du blues « Birth of the Blues »] présente une sorte de condensation symbolique qui n'est pas rare dans le folklore et la musique. Par analogie, j'ai eu le sentiment que la condensation symbolique dans des mythes Kaluli comme « l'enfant qui devint un oiseau *muni* » constituait une clef importante pour comprendre la vie sociale des sons dans l'expression Kaluli⁷ (pp. 23-24).

Il n'est pas question de récuser une recherche de la participation par analogie avec des expériences que l'on peut soi-même saisir, mais de voir dans cette recherche le témoignage d'une attitude générale : qu'est-ce que la musique Kaluli ? Ce sont des sentiments esthétiquement codés⁸ (p. 217). Nous reviendrons, à propos du dernier chapitre, sur les problèmes que pose cette conception de l'esthétique et de l'art ; il suffit pour l'instant de souligner un des « biais » qui vont se manifester tout au long du livre : la musique est la forme où s'incarne un sentiment et qui le provoque. Ne pourrait-on voir là l'effet d'un préalable culturel typique ? Un de nos contemporains qui ne peut ou ne veut participer, même par analogie, à la *conception du monde* qui oriente une autre culture — ici l'existence de deux mondes, l'un visible et l'autre invisible ; l'existence d'esprits des morts, etc. —, transpose et interprète cette culture à partir de ce qui lui semble commun aux autres et à lui-même, le sentiment. L'ethnomusicologue ne peut pas croire aux esprits comme les Kaluli, mais il peut pleurer comme eux ; est-ce une raison pour dire que la musique Kaluli n'est que le codage de la tristesse et des larmes ? Nous ne le croyons pas. Ce qui est perdu alors, c'est

la dimension cognitive et de la musique et des sentiments. Car, pour retenir le plus superficiel d'une analyse phénoménologique des émotions et des sentiments, il est certain qu'il n'y a pas seulement de la tristesse ou le sentiment d'être abandonné devant la mort, mais cette tristesse et cette solitude prennent une figure particulière précisément dans la mesure où elles s'inscrivent dans un système de représentations et de croyances qui les organise. La tristesse et le deuil du chrétien sont-ils les mêmes que ceux d'un bouddhiste ou d'un athée ? Le sentiment des Kaluli ressemble ici à ce qui reste quand on ne croit plus à rien.

Laissant de côté maintenant ces questions préliminaires portant sur le mythe et la religion, venons-en à l'analyse du mythe telle que nous la présente l'auteur. Cette analyse se fait en deux étapes que l'on pourrait appeler analyse thématique et analyse structurale. Dans la première étape, l'auteur analyse la signification du mythe de référence en développant les sept thèmes suivants : les relations mâle-femelle-ade ; la nourriture, la faim et la réciprocité ; la tristesse, la perte et l'abandon ; les oiseaux ; les pleurs ; la poésie ; le chant. Ce qui permet de présenter les données ethnographiques fondamentales qui permettent d'éclairer le sens du mythe. Il s'agit d'une classique explication de textes dans laquelle l'ethnologue tente de nous expliquer des usages et des conceptions qui seuls permettent d'interpréter les mots du texte. Deux remarques seulement sur ces thèmes. À propos du thème de la poésie, l'auteur remarque que la poésie est exclusivement liée au chant : « À côté des histoires, il n'y a pas à Bosavi de formes d'art oral telles que énigmes, poésie, limericks ou poèmes épiques, qui soient exécutées verbalement⁹ » (p. 34). Il s'agit là d'une situation très fréquente — la poésie ne s'est séparée de la musique et du chant qu'à une époque relativement récente —, et il est bien difficile d'affirmer sans longues enquêtes qu'il n'existe pas d'autres formes d'art verbal (n'y aurait-il pas par exemple l'équivalent d'une rhétorique, comme cela vient à l'esprit à la lecture des pages consacrées aux figures utilisées en poésie ?). En ce qui concerne le chant, il est permis de ne pas être tout à fait convaincu par le raisonnement suivant (pp. 35-36) : des six formes de chant attestées chez les Kaluli, le *gisalo* est la seule dont les Kaluli affirment qu'ils ont été les inventeurs ; les autres ont été empruntées aux peuples voisins. Comme le *gisalo* est la forme la plus complexe et correspond à la cérémonie essentielle qui est

aussi appelée *gisalo*, c'est le *gisalo* qui va être considéré comme la clef qui révèle le sens de la musique Kaluli. Il est clair qu'il y a là une conséquence qui n'est pas supportée par les prémisses : l'affirmation des Kaluli quant à l'origine des diverses espèces de musique est un témoignage significatif, et non une preuve ; par ailleurs il est difficile d'accepter une généralisation abusive qui tire de l'étude d'une forme de chant des conséquences étendues sans justification à l'ensemble des productions musicales de la culture. L'auteur lui-même se rend bien compte des problèmes que pose son interprétation, puisqu'il se fait à lui-même une objection toute rhétorique dans son chapitre de conclusion :

À ce point, il faut répondre à une objection évidente à ma présentation des sons et des sentiments Kaluli. N'est-il pas vrai que la variété des sons et des sentiments discutés ici sont en fait en nombre limité ? Qu'en est-il d'autres domaines sonores ? Qu'en est-il des sentiments d'affirmation, de violence, d'énergie, de colère ? (...) Est-ce que les oiseaux et les mythes des oiseaux opèrent comme médiateurs d'autres modalités de sentiment dans l'expression sonore¹⁰ ? (p. 223).

La réponse à ces objections n'est pas convaincante (« D'un point de vue Kaluli, "le garçon qui devint un oiseau *muni*" est le plus important de leurs mythes d'oiseaux¹¹ »), d'abord en ce que, précisément, il n'est plus question du tout des autres formes de chant : imaginons que, dans l'étude d'une langue, on décide de ne tenir compte ni des emprunts ni des calques, ou plutôt de ce que les autochtones considèrent comme des emprunts ou des calques. Dès le début, l'enquête se limite à un aspect, partiel, de la musique Kaluli, sans que l'on puisse se faire une idée de la place que ce fragment occupe dans l'ensemble.

Après cette première étape d'analyse thématique, l'auteur passe à une analyse structurale du même mythe (pp. 38-43) : les sept thèmes sont mis en correspondance, dans le même ordre, avec les divers épisodes du mythe, et ces épisodes-thèmes sont ensuite regroupés en trois « séquences structurales », dont l'organisation en « paradigme structural » est présentée de la façon suivante¹² (p. 40) :

(A) = Provocation

Rupture de
l'ordre social

=

Abandon

(B) = Médiation

Le garçon est changé
en oiseau

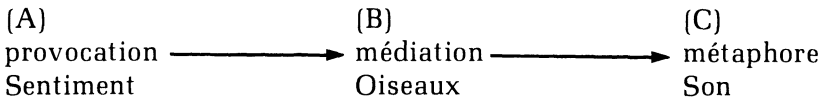
(C) = Métaphorisation

Pleurs et poésie

=

Chant

Il serait trop long de discuter les glissements, les à peu près et les opérations mal définies par lesquels l'auteur passe du mythe à son paradigme structural. Nous nous bornerons à nous interroger sur l'utilisation ici des termes métaphore et métaphorisation, tels qu'ils apparaissent dans le schéma reproduit ci-dessus et dans le schéma suivant (« Structural Summary ») :



Si en outre nous rapprochons ces deux schémas du schéma déjà cité plus haut, nous constatons qu'il est à peu près impossible de savoir avec clarté où il y a métaphore et quels sont les termes en relation métaphorique : le son est-il métaphorique par rapport aux oiseaux, ou l'inverse ? est-il métaphorique par rapport aux sentiments ? Les oiseaux sont-ils la métaphore des sentiments, etc. ? Il est d'autant plus étonnant de voir l'auteur souligner, au début de son livre, le caractère « formel » de l'analyse structurale à la Lévi-Strauss : « Je suis la tradition instaurée par Lévi-Strauss afin de montrer comment les symboles sont reliés logiquement d'une manière relativement formelle¹³ » (p. 14). Il est clair que l'analyse structurale — sous la forme des schémas empruntés à Lévi-Strauss ou Leach — n'a rien de formel, ni même de précis : ni les concepts ni les opérations, ni les relations ne sont suffisamment définis pour cela. Il ne s'agit guère que d'un bricolage, si l'on veut, qui a l'inconvénient d'obscurcir les relations réelles et de faire obstacle à leur analyse sans

a priori. Il nous semblerait plus intéressant de nous poser des questions du genre : y a-t-il, dans les mythes Kaluli, d'autres transformations d'hommes en animaux ou en oiseaux et dans quelles circonstances ? Et sur ce point l'ouvrage nous fournit une précision qui montre l'intérêt que présenterait cette comparaison ; en effet, à propos de l'oiseau *bolo*, l'auteur cite un mythe dans lequel deux enfants, tués par des ennemis, ont leur « voix » prise par l'oiseau (p. 76). Ce mythe nous donne une idée de la variété des situations et des relations possibles entre le monde des hommes et le monde des oiseaux. Seule l'étude systématique de textes apparentés, la mise en série, permettrait de dégager des régularités, de faire apparaître des relations pertinentes. C'est qu'il n'y a pas, croyons-nous, de structure une et systématique qui nous donnerait le sens d'un mythe, d'un texte ou d'une institution. Le mythe de référence ne nous livre ici aucun secret que nous ne puissions savoir par ailleurs : il nous dit qu'il y a un lien privilégié entre les hommes et les oiseaux, mais ce lien complexe et multiforme n'est pas mieux compris si nous nous bornons à dire qu'il est métaphorique ; ce qui importe, ce sont les modalités complexes qui constituent cette liaison. Et c'est pourquoi nous ne pouvons voir dans cet échantillon d'analyse « structurale » qu'une élégance rhétorique, ou, si l'on nous permet la métaphore, un coup de chapeau à l'air du temps ; ce n'est pas là que gît l'intérêt du livre.

* * * *

Dans le chapitre II, *To You They Are Birds, to Me They Are Voices in the Forest*, l'auteur se propose d'étudier la perception, la classification des oiseaux et les significations symboliques dont ils sont investis. Il présente d'abord, selon le modèle devenu classique d'analyse des taxinomies populaires (*folk-taxonomies*), les niveaux fondamentaux de l'ornithologie des Kaluli. Celle-ci est fondée sur divers critères : division terrestre/arboricole, taille, formes du bec et des pieds. Nous n'insisterons pas sur les particularités formelles de cette classification, car l'intérêt et l'originalité du chapitre commencent au moment où Steven Feld abandonne le modèle traditionnel d'analyse des *folk-taxonomies* pour développer et illustrer deux points théoriques capitaux, que nous allons envisager successivement (dans l'ordre inverse de celui qui est adopté par l'auteur).

Le premier point est le suivant : il n'existe pas dans la culture Kaluli une seule classification des oiseaux, mais au

moins deux. La première, fondée sur des caractères en gros morphologiques, est le privilège d'un groupe particulier, les chasseurs expérimentés adultes que leurs occupations mettent en contact direct avec les oiseaux comme gibier. Il s'agit donc d'une classification qu'ignore une partie importante de la population — les femmes par exemple — d'un savoir de spécialistes : « La connaissance taxinomique, comme toute connaissance, est clairement stratifiée à Bosavi¹⁴ » (p. 60). À côté de cette classification valable pour les chasseurs existe une autre classification, fondée non plus sur des traits morphologiques, mais sur les sons différents que produisent les oiseaux. Les Kaluli distinguent sept classes d'oiseaux selon leurs cris : les oiseaux qui disent leur nom ; les oiseaux qui font du bruit ; les oiseaux qui ne parlent pas ; les oiseaux qui parlent Bosavi (la langue des Kaluli) ; les oiseaux qui sifflent ; les oiseaux qui pleurent ; les oiseaux qui chantent le *gisalo*, cérémonie et chant Kaluli. Mentionnons deux problèmes d'interprétation avant de souligner l'importance et l'originalité de l'analyse. Le premier est que la classification semble bien approximative (cf. par exemple p. 81 : « En fait ces deux-ci ne sont pas nommés de façon explicite aussi fréquemment que les autres » ; p. 82 : « un ensemble plus spécifique vient généralement à l'esprit¹⁵ ») : il y a des prototypes qui servent à définir la catégorie et d'autres espèces qui lui appartiennent de façon moins claire et assurée. Par ailleurs certaines espèces peuvent appartenir à plusieurs catégories. Tout cela pour indiquer qu'il ne faut pas exagérer la rigueur des taxinomies populaires, souvent plus lacunaires et moins systématiques qu'une présentation trop précise le laisserait croire. En second lieu, la diversité de ces chants, rapprochée du mythe que nous avons cité à propos du *bclo*, montre que tout ne saurait se réduire au *muni* et au *gisalo* : le chant des oiseaux aussi est un monde divers et complexe. Cette seconde classification s'explique en partie par les conditions dans lesquelles vivent les Kaluli : pour eux, vivant dans la forêt où ils sont sensibles aux sons plus qu'aux choses visibles, les oiseaux sont d'abord des chants et des bruits, des voix. Aussi cette classification est-elle beaucoup plus largement répandue dans la société que la première. Le point essentiel ici est l'existence concurrente de deux classifications fondées sur des critères totalement distincts ; ce qui pourrait apparaître aux yeux d'un spécialiste rigide des « folk-taxinomies » comme une contradiction ou une analyse insuffisante est au contraire un des apports théoriques les plus

importants du livre de Feld :

Devant de telles variations dans la connaissance taxinomique et de l'histoire naturelle, peut-on prétendre qu'un ensemble solide de significations partagées sont typiques de la façon dont les Kaluli pensent à propos des oiseaux ? Si la sophistication, l'intérêt et la curiosité taxinomiques ne sont pas également partagés par les différents secteurs de la société Kaluli, quels traits du monde des oiseaux ressortent plus largement¹⁶ ? (p. 60).

Il peut donc y avoir deux — et pourquoi, théoriquement, s'arrêter à deux ? — ou plusieurs classifications indépendantes d'un même domaine culturel, et ces classifications sont plus ou moins maîtrisées par les divers secteurs de la société, par tel ou tel individu. Voilà qui met en question et fait éclater les conceptions rigides de la « cognitive anthropology » classique en lui donnant l'occasion de progresser comme progresse la linguistique quand elle passe du système à la parole, des lois historiques sans exception à la géographie linguistique et à la dialectologie, de la structure à la sociolinguistique : grâce à Steven Feld sont mises en évidence la variabilité synchronique et l'hétérogénéité des structures cognitives dans une culture ; il fonde et annonce le développement d'une dialectologie cognitive dont le but serait de décrire la diversité des stratégies cognitives d'une même culture, aussi « primitive » soit-elle.

Mais la nouveauté du chapitre ne s'arrête pas là, et Feld développe un deuxième point, capital lui aussi : les classifications « empiriques » ou « objectives » ne sont qu'un aspect, limité et sans doute artificiellement isolé, du savoir d'une certaine culture, car les classifications sont prises dans des réseaux complexes de significations symboliques qui les informent, viennent interférer avec elles, les complètent et leur donnent leur véritable signification. Ce principe théorique essentiel est le résultat de l'expérience même de l'auteur ; il s'aperçoit peu à peu de la nécessité dans laquelle il se trouve de comprendre l'histoire naturelle des Kaluli comme un domaine inséparable du système culturel plus vaste dans lequel elle s'inscrit :

En modifiant mon approche pour comprendre les oiseaux Kaluli, je décidai d'approfondir l'unité essentielle de l'histoire naturelle et du symbolisme, d'approcher les sentiments des Kaluli sur les oiseaux comme une configuration culturelle complexe et à plusieurs niveaux, qui est en relation d'intersection avec d'autres domaines de la pensée et de l'action.

Au lieu d'essayer de séparer la zoologie et le mythe comme des modes distincts et nettement délimités d'observation et de déduction, je n'ai eu qu'à regarder comment les Kaluli les mettent ensemble dans une organisation où ils se supportent mutuellement et qui est construite à partir de certaines hypothèses fondamentales concernant le monde¹⁷ (p. 45).

Car le savoir taxinomique est plus et autre chose qu'une simple capacité de mettre des objets dans des cases, c'est un élément d'une stratégie « tous azimuths » dont le but est à la fois de comprendre le monde et d'agir sur lui : « La connaissance est quelque chose de plus : une méthode pour appliquer une construction au perçu, un moyen pour échafauder des systèmes de croyance, un guide pour l'action et le sentiment¹⁸ » (p. 45). On n'a donc pas le droit d'isoler dans une culture quelque chose qui serait une classification pure, car c'est là appliquer sur les autres cultures la grille que nous fournit notre système de classification linnéen, classification abstraite séparée en principe et par une décision absolue de tout ce qui ne serait pas description objective et désintéressée. Si l'on veut analyser la place et la signification des oiseaux dans une culture, il faut les étudier partout où ils apparaissent et sous toutes les formes sous lesquelles les conçoit cette culture et l'on ne saurait sans danger essayer de séparer l'« empirique » du symbolique. La démarche de Feld est ici exemplaire ; il essaie de rendre compte avec le plus de précision possible de chacune des deux classifications qui coexistent dans la culture mais il montre aussi comment les oiseaux apparaissent partout dans la vie quotidienne des Kaluli et sous les formes les plus diverses : ils interviennent pour délimiter et signaler les changements de saisons, pour rythmer le cycle de l'existence quotidienne, pour définir l'espace social du village ; ils sont l'objet de tabous alimentaires qui sont mis en relation avec leurs caractères morphologiques et avec les sons qu'ils produisent ; ils jouent un rôle dans les malédictions et les formules magiques ; ils servent comme noms ; leurs plumes servent à parer les hommes dans les cérémonies, etc. Les classifications techniques sont peut-être ce qu'il y a de moins important et de moins significatif dans le savoir des Kaluli : les oiseaux sont d'abord l'objet d'un savoir symbolique partout présent.

S'il apparaît ainsi que l'on ne peut séparer histoire naturelle et symbolisme, ne faut-il pas aller plus loin et en tirer les conséquences méthodologiques qui s'imposent ? De quel droit alors

peut-on continuer à se servir, comme outils analytiques, de notions comme « symbolisme », et « histoire naturelle » ? Peut-on encore penser qu'il y a deux types de stratégies intellectuelles et pratiques irréductibles, les unes empiriques et tournées vers le réel, les autres symboliques et tournées vers le sujet et la société ? Steven Feld nous montre, de façon exemplaire, qu'il n'en est pas ainsi. Il faut donc se débarrasser d'une conception restrictive du symbolisme pour reconnaître à l'œuvre, dans les classifications dites empiriques comme dans les croyances les plus éloignées de notre conception du réel, un seul type de stratégies cognitives auxquelles on donnera le nom de stratégies symboliques. Leur structuration interne doit être modelée sur les conceptions mêmes de la culture que l'on étudie et non être transposée à partir de nos propres conceptions du monde : reconstruire la vision du monde des Kaluli signifierait que l'on part — dans une perspective « emic » — par exemple de l'existence de deux réalités, de deux types d'existence, le visible et l'invisible. Ce qui interdirait alors d'écrire :

Les sons des oiseaux métaphorisent les sentiments Kaluli en raison de leur connexion intime avec la transition entre le visible et l'invisible dans la mort, et de l'invisible au visible dans le reflet-esprit¹⁹ (p. 85).

Car il n'y a là nulle métaphore pour les Kaluli. Quand un jeune Kaluli demande à un autre : « Avez-vous rêvé que vous chassez un casoar ? », il peut, par figure, parler de sexe et de mariage, et c'est une métaphore (p. 65). Mais quand un oiseau pleure ou chante le *gisalo*, ce n'est pas la métaphore d'un sentiment : il s'agit bien d'un oiseau dont le chant a un sens et peut servir de modèle et de répondant au chant humain ou dont la voix est celle d'un esprit mort ; ce n'est pas une métaphore, c'est une construction symbolique aussi réelle que tout le réel tangible et fondée sur des relations réelles entre objets réels. Une des caractéristiques les plus importantes d'une culture est fournie par son ontologie, c'est-à-dire ce qui existe et les modes divers d'existence qu'elle reconnaît.

* * * *

Le chapitre III, *Weeping That Moves Women to Song*, s'intéresse aux cérémonies funéraires pendant lesquelles les femmes se livrent à un chant funèbre qui est en même temps chant et pleurs, ou si l'on veut, des pleurs chantés ou mélodiques.

Plutôt que de s'interroger avec l'auteur sur l'origine et la fonction des larmes en général (« Pourquoi les êtres humains versent-ils des larmes pour accompagner leur détresse émotionnelle²⁰ ? » (p. 87), il est sans doute plus intéressant, du point de vue d'une anthropologie musicale, de s'intéresser aux relations qui existent dès le début, chez l'enfant entre les pleurs, le chant et la parole : il semble bien exister chez l'enfant plusieurs espèces de pleurs nettement différenciés (douleur, faim, plaisir, etc.) et les pleurs, en même temps qu'ils fonctionnent comme un signal social, constituent une conduite que l'on peut qualifier de pré-linguistique, puisque des vocalisations accompagnent les pleurs ; par ailleurs, les pleurs présentent des aspects sonores récurrents et organisés (cf. par exemple Crystal et Quirk 1964). Associés dès l'origine au chant et à la parole, on comprend ainsi que les pleurs fassent partie de ces éléments para- ou péri-linguistiques qui peuvent être l'objet d'une élaboration artistique au même titre que le chant ou la parole. Steven Feld cite plusieurs autres cultures dans lesquelles les pleurs sont musicalement codés, et il y a de grandes chances qu'une recherche plus large en ferait apparaître d'autres. Le phénomène qui est en jeu est tout à fait comparable à ce que J.-J. Nattiez et son équipe ont étudié chez les Inuit : leurs jeux de gorge (*katajjaq*) sont aussi une utilisation artistement construite d'aspects normalement marginaux du langage.

Steven Feld présente d'abord, avec toute la précision possible, le vocabulaire qu'utilisent les Kaluli pour décrire les pleurs et en distinguer les différentes espèces. Il compare et oppose ainsi les pleurs des hommes dans les cérémonies (*gisalo*) et les pleurs des femmes pendant les funérailles, nous présentant alors une magnifique opposition binaire à la Lévi-Strauss : les pleurs des hommes, provoqués par le chant cérémoniel, sans texte, spontanés, s'opposent aux pleurs des femmes, provoqués par le deuil, accompagnés de textes et composés, comme la nature s'oppose à la culture. Avouons que nous nous méfions de ces belles constructions qui sont un peu simplistes et qui, surtout, ne décrivent ni n'expliquent rien. Montrons-le ici sur un point précis : les pleurs des hommes sont considérés comme naturels, dénués de texte, etc. avec les traits suivants : « peu de texte, falsetto, cri perçant, court, manque de contrôle²¹ » (p. 95). Or, reportons-nous maintenant à la séance d'évocation d'esprit et de *gisalo* longuement analysée dans le chapitre V :

Les pleurs : La réponse *gana-yelab* dans cette histoire est hautement musicale dans son allure générale et le contrôle mélodique. Même si le pleureur verse des larmes et suffoque, les hauteurs de la lamentation, précisément celles du cri symbolique de l'oiseau *muni* sont maintenues constantes au cours des vingt-trois phrases pleurées (...) ²² (p. 191).

Il est donc facile de mettre l'auteur en contradiction avec lui-même : absence de contrôle d'un côté, contrôle mélodique et rythmique hautement musical de l'autre ... C'est tout simplement qu'il est dangereux de vouloir retrouver partout l'inusable binôme nature-culture !

Après cette étude de vocabulaire, l'auteur décrit l'organisation d'une cérémonie funèbre et reproduit un chant pleuré qu'il analyse longuement. Il s'agit là d'un travail exemplaire, dans lequel on ne sait ce qu'il faut admirer le plus : la précision de la transcription ou la finesse du commentaire, de « l'explication de texte » comme il l'appelle. Et l'on devine le long travail d'exploration qu'il a fallu pour décrypter ainsi les plus subtiles allusions, ou pour reconstituer le sens précis de ces noms de lieu qui rythment le chant et lui donnent la valeur d'un itinéraire précis qui éclaire peu à peu la signification que la pleureuse veut lui donner.

Indiquons seulement deux points qui mériteraient peut-être des éclaircissements. Nous apprenons au détour d'une page que, pour les Kaluli, la mort est toujours considérée comme le résultat d'un acte de sorcellerie (p. 106) ; l'auteur n'insiste pas plus sur cet aspect qu'il n'insiste sur la religion Kaluli : mais ne croit-on pas que cette conception de la mort est pour quelque chose dans les sentiments qu'éprouvent la pleureuse ou les parents devant la mort ? Il ne faut pas séparer les sentiments de la conception du monde qui les accompagne et les nourrit. En second lieu, Steven Feld termine le chapitre en écrivant :

Le passage des pleurs spontanés et improvisés à des pleurs organisés sous forme de composition musicale crée une tension esthétique demandant en réponse que, comme le défunt, la pleureuse soit devenue un oiseau ²³ (p. 129).

Cette phrase pose un problème théorique intéressant : est-il pensable que, pour les Kaluli, ce soit la même chose de dire « cet oiseau est l'esprit d'un mort » et « cette pleureuse a si bien chanté qu'elle est comme un oiseau » ? C'est toujours le problème de la métaphore qui reparaît : la première phrase

ne peut être métaphorique alors que la seconde l'est certainement. Voir à l'œuvre dans les deux phrases un même processus métaphorique revient à réduire le monde qui n'est pas notre monde scientifiquement défini à des figures et à des sentiments.

* * * *

Disons-le tout de suite, puisque notre analyse détaillée pourrait laisser croire à un lecteur peu attentif que nous faisons beaucoup de critiques et peu de compliments — rançon d'un livre qui donne beaucoup à penser — : le chapitre IV est un chapitre extraordinaire, sans doute le meilleur et le plus riche du livre. Ce chapitre — *The Poetics of Loss and Abandonment* — est un véritable Art Poétique Kaluli, dans lequel les remises en question, les perspectives nouvelles et les suggestions profondes abondent. Déjà les deux premières pages du chapitre (pp. 130-131) posent et résolvent de façon décisive le problème de la langue littéraire et de ses rapports avec la langue courante. Les Kaluli distinguent bien entre une langue courante (*to habaido* = « hard words ») et une langue poétique (*ɔbe gɔnoto* = « bird sound words ») : l'une est assertive et utilitaire, l'autre réflexive et affective. Mais Steven Feld corrige aussitôt ce que cette opposition paraît avoir de tranchant et d'assuré :

Si ces deux principales constructions métalinguistiques impliquent certains moyens linguistiques spécifiques et certaines façons de parler, on ne peut pas dire que l'une soit simplement référentielle et l'autre simplement expressive. Les « mots-sons d'oiseau » ne sont pas seulement un ensemble spécial d'altérations superficielles de « mots durs » ; jamais les dénominations métalinguistiques des Kaluli ni la façon de les utiliser n'indiquent que l'une peut être approchée comme langage « ordinaire » et l'autre comme langage « littéraire »²⁴ (p. 131).

Ce point est essentiel : il n'est pas seulement valable pour la culture Kaluli, mais aussi pour toutes les cultures qui connaissent des formes d'art verbal. Feld se débarrasse ainsi de l'obstacle que constitue une conception de la littérature héritée à la fois d'un néo-classicisme mal interprété — la littérature est un code particulier qui vient se superposer aux règles de la langue courante —, des positivismes ou néopositivismes à la Carnap ou Ogden et Richards — la langue référentielle de la science s'oppose à la langue émotive-expressive de l'art —, des théories de la littérarité à la façon de Jakobson et des théoriciens de la

linguistique pragoise — il y a deux langues, une langue courante et une langue littéraire-poétique. Et sans doute Steven Feld est presque honteux de son audace, car il continue à se placer sous le patronage de Mukařovský, Jakobson et autres. Il convient de tirer jusqu'au bout les conséquences de son analyse qui permettent précisément de se débarrasser des dichotomies étriquées de la tradition rhétorique et littéraire. Car les mêmes formes linguistiques, les mêmes contenus peuvent apparaître aussi bien dans la langue de tous les jours que dans la langue de la poésie et il ne suffit plus de dire que la littérarité ou l'effet propre du poétique reposent sur « un usage linguistique qui amplifie, multiplie ou intensifie la relation du mot à son référent » (p. 131), formule qui ne satisferait certainement ni Empson ni Jakobson! L'auteur a bien montré par exemple comment la conversation courante utilise couramment les techniques du *bali to*, c'est-à-dire toutes les stratégies du double-sens et de l'allusion, aussi bien et autant que la poésie (cf. pp. 65-66). Il nous semble que les analyses de Feld fournissent un argument supplémentaire, qu'il n'a pas utilisé, ou tout au moins ouvrent une piste de recherches en suggérant la parenté de la langue courante et de la langue poétique. La langue courante est appelée *to halaido* (= « hard words ») et par ailleurs la qualité qui donne au chant sa valeur esthétique est qualifiée par les Kaluli de *halaido domeki* (= « making hard »). Si l'on consulte le glossaire de la fin de l'ouvrage, on constate que le mot *halaido* est expliqué de la façon suivante : « "dur" : une métaphore Kaluli de base pour croissance, force, maturité, vitalité et style dramatique²⁵ » (p. 250). C'est donc la même racine *halaido* qui sert à désigner en même temps la langue de communication, *to halaido*, et le processus qui utilise tous les moyens rhétoriques pour produire un maximum de tension émotive et esthétique en poésie, *halaido domeki*. Les mots ont souvent une large bande d'emplois et il faut tenir compte de leur dimension métaphorique, mais la rencontre nous semble significative : la langue quotidienne est une parole « dure » et le poète-chanteur « durcit » son chant pour le rendre efficace. N'est-ce pas là l'indication d'une profonde parenté entre les deux usages de la langue? Ce qui rend plus intéressante encore la solution esquissée par Steven Feld :

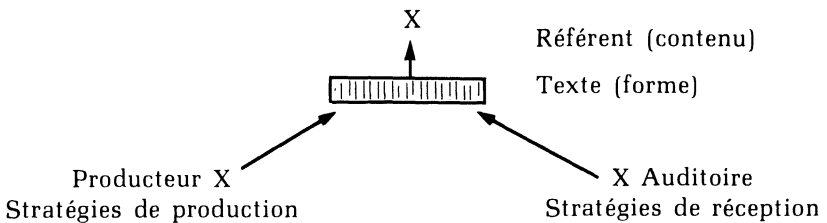
(...) et les différentes manières selon lesquelles les messages sont interprétés dépendent des jugements sur l'intention, dérivant des contraintes contextuelles aussi bien que de leur place dans une chaîne textuelle qui se développe. Quand les

Kaluli composent et exécutent des chants, ils font l'hypothèse que leur public est prêt à les écouter d'une manière réfléchie et nostalgique²⁶ (p. 131).

Une forme d'art ne se définit pas par son langage ou son style particulier : elle est une réalité complexe dans laquelle interviennent au même titre le texte, les intentions de l'auteur et l'horizon d'attente des auditeurs ou spectateurs :

Il faut aborder la communication poétique Kaluli comme une articulation simultanée de propriétés formelles du langage, de connaissance culturelle (générale, personnelle, spécifique, contextuelle) des participants, et d'attentes de l'auditoire (...). Cette interaction de la forme, du contenu et de l'exécution, c'est ce qui relie les stratégies de production aux stratégies d'écoute (...) ²⁷ (p. 131).

Steven Feld dépasse ainsi d'un seul coup tous les réductionnismes, tous les structuralismes simplificateurs qui ne voient dans l'œuvre que la multiplication indéfinie d'une même configuration de base et ses principes d'analyse se rencontrent avec les principes d'une authentique sémiologie : l'œuvre est une réalité complexe et même composite, faite de plusieurs couches (« multi-layered » dit Feld). On pourrait schématiser de la façon suivante les éléments constitutifs essentiels de l'œuvre poétique :



Steven Feld apporte ainsi une contribution décisive à l'édification d'une méthode générale pour l'analyse des œuvres artistiques et sans doute aussi pour l'analyse des productions symboliques en général ; c'est l'ethnopoétique qui ouvre ici la voie et se trouve largement en avance sur la théorie littéraire au sens strict et traditionnel du mot.

Après ces importantes considérations préliminaires, l'auteur présente les concepts fondamentaux de la poétique Kaluli. Sans nous astreindre à reprendre dans le détail les analyses du

chapitre, nous allons, dans un autre ordre que celui présenté par l'auteur, les regrouper afin de faire apparaître l'intérêt de cet art poétique Kaluli. On peut considérer que la poétique Kaluli repose sur trois grands groupes de procédés : des procédés proprement linguistiques, les techniques du langage indirect et du double sens, et enfin des thèmes spécifiques qui définissent et orientent la signification du chant.

Parmi les procédés proprement linguistiques, Feld mentionne : l'utilisation de « phonesthèmes », ou plutôt d'onomatopées fondées sur une correspondance précise et systématique entre les 6 voyelles i, e, ε, u, o, ɔ et certains types de bruit définis par leur texture sonore et leur orientation. En très gros, on peut dire que l'évocation d'un être ou d'une action s'accompagne souvent d'une onomatopée construite sur ce système de correspondances. L'analyse détaillée que Feld consacre à ces phénomènes apporte un document de plus à verser au dossier de deux problèmes linguistiques importants : d'un côté le problème de l'arbitraire du signe (cf. Jakobson et Waugh 1979) ; l'intérêt du cas représenté par les Kaluli est dans l'existence d'une classe particulière de mots, utilisés aussi bien dans la langue courante que dans la poésie, classe ouverte et productive qui inscrit donc dans la langue un système de signes motivés. D'un autre côté, les phonesthèmes Kaluli sont l'un des fondements possibles de ce qu'on appelle « harmonie imitative » en poésie ; il apparaît en effet que la valeur expressive des sons n'est pas seulement un aspect de la fonction poétique — l'accent porté sur le message selon la formule bien connue de Jakobson —, mais correspond en partie à une propriété, banale quoique souvent perdue de vue, du langage et qui est peut-être un universel, un universel tendanciel si l'on veut, du langage : il est naturel que le langage, phénomène sonore, tende à exprimer directement les cris et les bruits du monde qui nous entoure.

Un deuxième procédé linguistique est constitué par l'utilisation de formes verbales spécifiques dont le résultat est de créer un monde en grande partie libéré des indications fournies par les marqueurs spécifiques de temps et d'espace :

La fonction de ces marquages est de suspendre le temps et l'espace du chant en le situant dans un présent nébuleux où les actions sont soit en train de commencer, soit en cours et se produisent soit très près soit à une distance vaguement indiquée²⁸ (p. 160).

Ainsi se crée, selon les Kaluli, un monde proche de celui du rêve ; peut-être aurait-on pu ici préciser ce lien avec le monde du rêve, qui, étant donné l'importance du rêve en général chez les peuples de Nouvelle-Guinée, semble constituer une catégorie capitale de l'existence et du réel ; c'est toujours, croyons-nous, l'effet de cet oubli des catégories cognitives au bénéfice de l'affect et des sentiments. Une des formes verbales utilisée en poésie n'est même pas attestée dans la langue courante : exemple supplémentaire de ce trait (universel ?) de la langue poétique — grec homérique ou Koiné poétique arabe — dans laquelle apparaissent marginalement des formes grammaticales particulières. Un troisième procédé linguistique proche du précédent est l'utilisation dans la poésie Kaluli de mots empruntés à la langue d'un peuple voisin, le *sonia* (pp. 139-140). Cette technique d'emprunt est un caractère fréquent des langues religieuses et rituelles, mais aussi des langues poétiques (cf. Finnegan 1977 ; il est dommage que Feld n'utilise pas cette référence, ce qui lui aurait sans doute permis d'élargir ses perspectives et de se livrer à des comparaisons fructueuses).

À côté des procédés linguistiques, la poésie Kaluli emploie les techniques de ce que l'on peut appeler le langage indirect. Un certain nombre de termes Kaluli appartiennent à ce champ sémantique du langage indirect : le mot *sa-salan*, qui signifie « discours intérieur » ou « signification à l'intérieur de la parole » ; le mot *Bali-To*, qui signifie « mots renversés » ; enfin le mot *hega*, qui signifie « sous-entendu ». Sans entrer dans les distinctions fines qui séparent le sens de ces mots, il convient de souligner l'ampleur du domaine ainsi couvert : comme l'indique l'auteur à propos du terme *Bali-To*, ce dernier désigne des procédés aussi divers que l'analogie, la métaphore, l'euphémisme, la litote, l'ironie et le sarcasme (p. 65). Il apparaît ainsi qu'une grande partie du champ des tropes et des figures de rhétorique est organisée d'une façon bien différente de celle que connaît la tradition occidentale dans sa forme classique ; l'essentiel n'est ni la forme (opération de substitution sur l'axe paradigmatique) ni la valeur décorative s'il s'agit par exemple de la métaphore, mais la stratégie de l'allusion : toute figure est un moyen de signifier de manière obscure ou ambiguë autre chose que ce qui est explicitement dit. Du point de vue typologique, la rhétorique Kaluli appartient plutôt, avec les rhétoriques arabe et chrétienne médiévale, aux rhétoriques qui se fondent sur les oppositions sens direct/sens indirect ou sens

manifeste/sens caché; le discours poétique est ici en continuité avec le discours religieux ou magique : l'énigme, l'oracle, le poème ou la prophétie s'inscrivent dans une dialectique qui mène des choses visibles aux choses invisibles (cf. Molino, *et al.* 1979). Et l'on peut se demander si cette conception de la figure n'est pas plus fondamentale que les autres, qui en dériveraient. Ainsi se manifeste le lien étroit qui existe, comme le souligne l'auteur, entre les techniques du *Bali-To*, et la conception du monde Kaluli, selon laquelle l'univers est constitué de choses visibles et de choses invisibles. Mais précisément cette parenté devrait nous conduire à prendre conscience de la complexité que revêtent les diverses formes de l'invisible et l'on aurait envie de demander à Feld de nous présenter, comme il aurait très certainement pu le faire, la conception du monde Kaluli et son ontologie fondamentale. Il y aurait d'un côté le monde visible et le monde invisible, avec sans doute des formes d'existence de transition, comme le rêve, qui servirait peut-être de porte entre les deux mondes; d'un autre côté, le monde divers du son sous toutes ses formes, bruits et chants d'oiseaux, parole et chant humain, et enfin les dessous ou les envers du chant et de la parole. Le réel est composé d'entités qui ont des modes d'existence distincts et l'on comprend l'erreur que l'on commettrait si par exemple on assimilait toutes les formes d'invisible ou si l'on réduisait l'invisible à la métaphore ou à l'indirect. Les Kaluli semblent avoir clairement conscience des ressemblances qui rapprochent la parole du monde et des différences qui les séparent : combien nous sommes loin des discussions concernant la mentalité pré-logique ou la prétendue confusion des mots et des choses ! La richesse de leur vocabulaire métalinguistique est un témoignage qui prouve la complexité de leur sentiment de la langue et de la poésie : la conscience du langage est sans doute un universel linguistique, de même qu'est sans doute un universel la conscience de l'existence de deux formes au moins de langage, un langage propre et un langage figuré ou un langage direct et un langage indirect.

Troisième groupe d'éléments constitutifs de la poétique Kaluli, les éléments sémantiques. Dans le *gisalo* qui est, avec le chant de deuil, le seul genre poétique étudié par Feld, sont présents trois grands thèmes : des plaintes qui expriment la faim et l'abandon; un itinéraire précis et en même temps symboliquement significatif; un esprit-oiseau qui chante par la bouche d'un médium. Les plaintes de l'être abandonné et affamé

qui chante ou est mis en scène dans le chant étaient présentes, on s'en souvient, dans le mythe de référence analysé au début, ce qui est une justification de la démarche suivie dans l'ouvrage. La technique du *tok* est au centre de la construction du texte, dont elle constitue comme l'ossature : le fil du chant est fourni par l'évocation de terres, d'arbres et d'étendues d'eau situés avec précision, tous plus ou moins connus par les auditeurs. Le principe est en gros le suivant : les lieux cités doivent d'abord, de manière obscure et ambiguë, puis, au fur et à mesure qu'avance le chant, de manière de plus en plus claire, permettre d'identifier l'esprit qui parle par la voix du médium, esprit dont la vie terrestre a été étroitement associée aux lieux évoqués. L'intérêt comparatif de cette technique de construction est très grand : elle témoigne de l'importance des noms de lieu et de l'espace orienté dans la culture humaine ; par ailleurs, elle met en évidence quelque chose comme un universel sémantique de toute littérature, c'est-à-dire le voyage. Enfin, il ne faut pas oublier que le *gisalo* est chanté par un médium en qui s'incarne l'esprit d'un mort que le chant permettra précisément d'identifier (il s'agit du cas analysé en détail par l'auteur, qui n'est pas le seul possible, car il y a d'autres sortes d'esprits). Ce dernier point est à peine mentionné, en passant, par l'auteur qui, au fond, considère seulement le médium comme un poète : trait caractéristique de la perspective choisie par Feld, qui a tendance — nous l'avons déjà vu — à gommer tout ce qui n'est ni rationnel ni sentimental. Or n'est-il pas dommage de ramener un médium au statut d'un artisan-poète conscient de ses techniques et du but qu'il veut obtenir ? Ce n'est qu'un bref paragraphe du chapitre V qui nous indique le contexte réel du *gisalo* :

La forme générale des séances est la suivante : le médium quitte son corps et voyage vers l'invisible. Au cours de la soirée, différents esprits, incluant l'esprit-enfant du médium, les esprits des lieux et les esprits des morts, arrivent par sa bouche, chantent le *gisalo* et conversent avec l'audience²⁹ (p. 182).

Dans ces conditions, c'est toute la dimension de la poésie-chant comme transe qui est laissée de côté. Il nous semble pourtant qu'il serait fécond d'envisager le *gisalo* comme une technique de transe et certaines propriétés du texte et de la musique en seraient mieux expliquées (cf. Rouget 1980). Pour n'en donner qu'un exemple emprunté au texte du *gisalo* analysé dans le chapitre suivant, il est clair qu'un des éléments structuraux

essentiel est la répétition : répétition constante de vers et/ou de groupes de vers, effet d'incantation et de rime fondé sur la présence dominante d'une finale en — o ou — ɔ .

C'est, croyons-nous, parce que Steven Feld oublie cette dimension de la transe que la conclusion du chapitre, interprétation générale de la poésie Kaluli, nous paraît en retard sur la réalité que l'auteur a si soigneusement et si clairement décrite. Il conclut en effet sur une interprétation fonctionnaliste de la poésie : « Les idéaux et la pratique poétique Kaluli utilisent des moyens linguistiques pour des fins sociales en articulant des messages conçus pour évoquer une réponse profondément émotionnelle³⁰ » (p. 161). C'est-à-dire qu'il retrouve l'interprétation, traditionnelle dans l'anthropologie anglo-saxonne et américaine, de la culture — et en particulier de l'art — comme technique de renforcement de la cohésion sociale grâce à une participation émotionnelle aux cérémonies du groupe :

Plus exactement, les « mots-sons d'oiseaux » sont utilisés pour modifier l'organisation des interactions, les déplaçant sur un plan où les sentiments, les émotions et les pensées sous-jacentes, associés avec la perte, parviennent à l'esprit de l'auditeur et se résolvent en un sentiment de pitié³¹ (ibid).

L'explication fonctionnaliste n'est qu'un cas du sophisme « post hoc, propter hoc » et n'est en réalité qu'une pseudo-explication : un bon *gisalo* fait pleurer, comme un bon mélodrame fait pleurer Margot, comme une cérémonie d'enterrement fait pleurer ; mais dira-t-on alors que la cérémonie d'enterrement est faite pour provoquer des pleurs ? Les pleurs ne sont qu'un signe de la douleur ou de l'émotion provoquée par une situation signifiante par elle-même : dans le cas du *gisalo*, il s'agit de l'évocation des esprits, c'est-à-dire d'un acte essentiel de communication avec un autre monde, le monde de l'invisible. L'émotion n'est pas une fin en soi, elle n'est que la contrepartie visible d'un processus cognitif complexe. Cela apparaît d'autant mieux que Steven Feld nous donne clairement les éléments d'une interprétation plus adéquate de la poésie. C'est d'une part quand il insiste sur la tension esthétique qui est créée par le *gisalo* :

Une tension esthétique émerge de la façon dont le codage et le contenu s'articulent pour imprégner les vers avec des « allusions » et des « sous-entendus » qui sont en harmonie avec les auditeurs sur plusieurs niveaux de connaissance, d'attente et d'attention³² (p. 162).

Ce point est capital, et, nous semble-t-il, absolument nouveau — quasiment révolutionnaire — dans l'étude des arts dit « primitifs ». C'est en effet une idée toujours reçue que, avant la rationalisation moderne et la division du travail qui a séparé en sphères distinctes l'existence une et homogène de la communauté, il n'y a pas d'art proprement dit, pas de conscience artistique : l'art, nous répètent à l'envi les anthropologues, sert à quelque chose d'autre que lui-même et nos ancêtres n'avaient ni le temps ni la distance qui leur auraient permis de saluer la Beauté. Or ce que montre magnifiquement Steven Feld, ce qui apparaît à chaque page de son livre, c'est l'extraordinaire conscience artistique des Kaluli : les Kaluli sont émus et pleurent, ils reconnaissent dans la bouche du médium la voix d'un esprit, mais cela ne les empêche pas de porter un jugement de valeur esthétique sur ce qu'ils entendent. Prenons au hasard une phrase dans laquelle se résume le credo des anthropologues en ce qui concerne l'art :

L'art, pour les Polynésiens, n'était jamais un but en soi, un art pour l'art. C'est d'ailleurs là un caractère commun à tous les arts dits primitifs, dont la fonction essentielle est religieuse ou décorative (Danielsson 1972 : 1304).

Le livre de Feld nous permet de nous débarrasser une fois pour toutes de cette légende en articulant beaucoup plus finement et beaucoup plus justement la création artistique et les autres sphères de la vie sociale : tout en ayant une visée religieuse ou magique, une image a en même temps une dimension esthétique autonome et irréductible à sa fonction et les membres d'une culture sont tous plus ou moins conscients de cette dimension ; en quoi les Kaluli et autres « primitifs » ne diffèrent nullement des Grecs du V^e siècle ou des Européens des XVI^e et XVII^e siècles.

Par ailleurs, Steven Feld nous oriente dans une direction aussi féconde lorsqu'il écrit :

Les Kaluli ne veulent pas que leurs auditeurs interprètent les vers dans les seuls termes de ce qu'ils connaissent ; ils essaient de réorganiser leurs expériences et leurs perceptions habituelles des relations et cela principalement par les moyens mêmes grâce auxquels ils structurent et enchaînent leur imagerie textuelle³³ (p. 132).

Même si l'auteur restreint, dans les lignes suivantes, la validité de sa proposition à la réponse des auditeurs qui

participent, par leurs pleurs, à la création artistique, il nous semble que l'on peut généraliser l'indication en lui donnant une signification plus fondamentale d'ordre cognitif en même temps qu'esthétique : c'est le *gisalo* qui réassure à chaque fois, et, d'une certaine façon, recrée l'existence des esprits, garantissant la vérité de la conception du monde des Kaluli ; l'art ne reflète pas une conception du monde, il contribue à la produire par des moyens spécifiques.

* * * *

Dans le chapitre v, *Song That Moves Men to Tears*, ce sont toujours les mêmes problèmes qui sont étudiés, la seule différence étant que l'on passe du texte à la musique ; mais ici encore le lecteur est à la fête devant des pages qui, piétinant allègrement les idées reçues, nous font découvrir des régions, des perspectives inconnues. Le chapitre commence par un exemple merveilleux de ces renversements, de ces révolutions intellectuelles que nous oblige à opérer Steven Feld, et citons tout de suite la phrase qui fait choc :

Je me suis longtemps senti mal à l'aise intellectuellement devant de telles conceptions [i.e., l'absence de théories musicales antochtones], croyant au contraire que là où il y a de la musique, il y a une sorte de théorie qui sous-tend sa production et sa signification³⁴ (p. 163).

Jusqu'à ce livre, n'était-ce pas un sentiment à peu près général que les peuples sans tradition écrite n'ont pas de théorie de la musique ? Et Feld de citer deux phrases caractéristiques de ces deux grands maîtres de l'ethnomusicologie qui ont nom Nettl et Merriam. Il ne serait pas difficile de rassembler une belle anthologie d'affirmations sans appel, selon lesquelles les peuples de tradition orale font de la musique sans savoir quelle musique ils font. Eh bien, après le livre de Feld, de telles affirmations ne seront plus de mise : la charge de la preuve sera du côté de ceux pour lesquels il n'y a pas de théorie de la musique chez les « primitifs ». Il ne faut évidemment pas dépasser la portée de ce que nous révèle Feld en soutenant que tout peuple a une théorie de la musique, car c'est ce que les enquêtes devront établir, mais l'exemple des Kaluli a de quoi nous rendre maintenant prudents et soupçonneux : si l'on n'a pas trouvé de théorie de la musique dans d'autres cultures, c'est peut-être parce qu'il n'y en a pas ; mais ne serait-ce pas aussi et surtout parce qu'on

ne l'a pas cherchée ? Et on ne l'a pas cherchée parce qu'on était, d'avance, persuadé qu'elle ne pouvait pas exister. C'est là une des grandes leçons du livre de Feld : on ne trouve jamais que ce qu'on était prêt à trouver et c'est parce que Feld était, dès le début, convaincu qu'il devait y avoir une théorie de la musique qu'il en a trouvé une. Il s'agit là d'un progrès décisif dans l'histoire de l'ethnomusicologie : l'ethnologue devra maintenant mettre sur sa liste de questions à élucider sur le terrain la théorie musicale de la culture qu'il étudie et ce sera à lui de se justifier s'il n'en trouve pas. Mais on voit combien, sur ce point comme sur bien d'autres, les règles de l'enquête ethnomusicologique deviennent de plus en plus contraignantes dans la mesure où l'ethnomusicologie se veut une description fidèle des musiques de tradition orale : à la compétence musicologique et ethnographique générale devra se joindre de plus en plus une compétence linguistique poussée, seule capable de conduire à un dialogue fructueux avec ceux qui produisent et reçoivent une musique. Si l'on voulait broser à très grands traits le panorama des domaines et des orientations de l'ethnomusicologie aujourd'hui, on pourrait sans trop d'erreurs distinguer trois orientations principales : l'étude du système musical lui-même ; l'étude des significations symboliques des instruments et des chants ; l'étude des fonctions sociales de la musique. Et l'histoire de l'ethnomusicologie montre les trois dimensions qui coexistent, l'accent portant tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre. On peut dire qu'aujourd'hui le balancier est du côté de la sociologie de la musique, l'ethnomusicologue s'intéressant surtout au rôle social de la musique dont, à la limite, il n'y aurait plus besoin de faire l'analyse immanente. La nouveauté de la perspective choisie par Feld est qu'elle prend en compte un nouveau domaine dont l'auteur montre l'importance : le domaine du métalangage grâce auquel une culture pense sa musique. Le mot important ici est le mot « penser » ; dans certains, et bien rares cas, l'ethnomusicologue était prêt à concéder que le musicien de tradition orale puisse dire quelque chose de son art, mais ces paroles étaient le plus souvent interprétées d'un point de vue symbolique : instruments et musique renvoyaient bien à des mythes ou à une représentation du monde, mais pas en tant que musique. À l'extrême rigueur, on accordait la possibilité d'une nomenclature et d'une classification des instruments ou des configurations sonores, mais personne n'était prêt à reconnaître qu'il s'agissait d'une théorie de la musique. Se détachant sur cet arrière-fond,

la démarche de Feld n'en paraît que plus provocante :

Je soutenais que la théorie de la musique doit être approchée comme un domaine cognitif, conceptuel et social et doit être appréhendée aussi bien au niveau des idées qu'à partir des transcriptions et des déductions faites à partir des sons³⁵ (p. 164).

Comme Léonard le disait de la peinture, la musique est, pour les Kaluli, « *cosa mentale* » : ils ne se contentent pas de la vivre ou de la sentir, dans leur gorge ou dans leur corps, ils réfléchissent sur la musique et ils la pensent. Il n'est plus permis désormais d'oublier la dimension cognitive de la musique et le slogan de la nouvelle musicologie pourrait être : pas de pratique musicale sans théorie de la musique ! Principe qui pourrait, sans danger, s'étendre à l'ensemble de la vie sociale : pas de pratique sociale sans théorie de cette pratique ! Et qu'on ne dise pas, comme il est de mode aujourd'hui de le répéter partout, que cette théorie est non scientifique, partielle et lacunaire ou nécessairement trompeuse comme le soutient par exemple Bourdieu :

L'explicitation que les agents peuvent fournir de leur pratique, au prix d'un retour quasi-théorique sur leur pratique, dissimule, à leurs yeux même, la vérité de leur maîtrise pratique comme *docte ignorance*, c'est-à-dire comme mode de connaissance pratique n'enfermant pas la connaissance de ses propres principes (1972 : 202).

L'exemple de la théorie musicale est ici particulièrement opportun pour montrer que la théorie d'une pratique n'est pas fausse conscience ou conscience de trompeur trompé mais est la contrepartie nécessaire de toute pratique ; elle ne saurait en aucun cas être la vérité transparente de cette pratique mais elle est un élément même de cette pratique : la production de la musique, sa réception, les jugements de valeur auxquels elle donne lieu ne sont pas possibles sans la théorie, qui est partie intégrante du fait musical.

Steven Feld décrit ensuite avec précision les différents mots du métalangage musical Kaluli. Ce qui frappe d'abord, c'est la richesse de ce vocabulaire et la finesse des distinctions qu'il permet. Si nous ne sommes pas tout à fait convaincus par l'opposition texte-musique derrière laquelle l'auteur retrouve inévitablement l'opposition nature-culture, nous nous arrêterons un instant sur le vocabulaire qui sert à désigner les intervalles,

les mouvements mélodiques et les contours (pp. 168-170). Deux points ici sont à souligner : en premier lieu, la théorie Kaluli ne prend en compte que certains intervalles et certains contours ; par exemple, nous dit Feld, il n'y a pas de termes spécifiques pour désigner les intervalles de tierce mineure ou de quarte juste ascendante qui sont pourtant fréquents dans le *gisalo*. La théorie musicale n'est donc pas une théorie complète ou objective, ce qui n'a rien d'étonnant ; mais on songe alors à des prolongements possibles de l'enquête : l'absence de conceptualisation de ces intervalles a-t-elle des conséquences sur la pratique musicale elle-même et sur la perception de la musique ?

Pour nous borner à un exemple, ne pourrait-on penser que l'absence de termes pour désigner les « wide, ascending jumps » (p. 185) qui apparaissent dans le *gisalo*, vient du fait que les Kaluli font commencer les segments musicaux aux notes hautes sans thématiser le passage d'un segment à un autre ?

Une deuxième remarque concerne le vocabulaire utilisé par les Kaluli pour désigner les phénomènes musicaux : ils sont en effet en majeure partie empruntés au domaine de l'eau et des chutes d'eau, des mouvements de l'eau et des bruits qu'elle produit. Il s'agit là d'un cas intéressant de transposition systématique d'un domaine à l'autre et Feld remarque justement que les théories sont souvent exprimées sous forme de métaphores systématiques (p. 165) ; c'est pour nous un exemple caractéristique de ce que l'on peut appeler une opération d'application, qui consiste à mettre en correspondance deux domaines de l'existant, l'un servant de modèle cognitif à l'interprétation de l'autre. Mais une question délicate se pose alors : si l'on peut admettre qu'à l'origine l'emploi de mots empruntés à un autre domaine est métaphorique lorsque ces mots sont couramment utilisés, sont-ils encore ressentis comme métaphoriques ? Entre les deux pôles que constituent les métaphores nouvelles pleinement ressenties comme telles et les métaphores mortes qui ne sont plus du tout perçues comme telles, il y a toutes les situations intermédiaires possibles ; où se situe, sur ce continuum, le langage des chutes d'eau utilisé pour décrire la musique ? L'utilisation d'un même terme est susceptible d'avoir des conséquences fâcheuses dès que l'on passe de la description à l'interprétation. Citons à la suite l'une de l'autre des phrases dans lesquelles apparaissent les notions d'image, de comparaison et de métaphore :

Dans tous les cas, on établit des relations métaphoriques entre les sons, les oiseaux et l'eau. (...) Considérez les qualités centrales de l'expérience du *gisalo* : écouter un chant qui appelle à l'esprit un oiseau et une chute d'eau et méditer hypnotiquement sur des images oniriques de pays et de lieux (...). Un homme m'a dit qu'assister à une séance et entendre les esprits à travers le médium, c'était comme « être au sommet des arbres ». (...) Un homme Kaluli m'a dit que cette figure centrale entourée de lumière diffuse et d'obscurité « ressemblait à un oiseau dans les arbres ». (...) Le chant est communication du point de vue de l'oiseau, communication de quelqu'un qui devient un oiseau. La mise en scène est cet ensemble d'éléments de l'exécution associés au *gisalo* — son, obscurité, espace, costume — qui prépare le public à voir et entendre le chanteur/danseur comme un oiseau³⁶ (pp. 178-181 passim).

Nous avons volontairement juxtaposé deux phrases — la première qui concerne le métalangage d'origine métaphorique appliqué à la musique et d'autres qui se rapportent à l'effet produit par la séance de *gisalo* sur les spectateurs. Cette juxtaposition fait clairement apparaître, nous semble-t-il, l'ambiguïté des termes comme « métaphore » ou des opérateurs de comparaison tels que « like ». Est-ce que la stratégie cognitive d'un Kaluli est la même dans les diverses circonstances que nous allons énumérer ? Lorsqu'il emploie un terme originairement emprunté au lexique des chutes d'eau pour désigner un intervalle musical ; lorsqu'il dit que, dans la séance de *gisalo*, le chanteur-danseur est *comme* un oiseau dans les arbres ; lorsqu'il dit que, par la voix du médium, c'est un esprit invisible qui s'exprime ? On a sans doute remarqué le glissement qui s'opère entre les dernières phrases que nous avons citées : dans la première, un Kaluli dit que le chanteur est *comme* un oiseau dans les arbres ; dans la deuxième, l'interprète-ethnologue dit que les spectateurs voient le chanteur en tant qu'oiseau. Nous pensons plutôt que, dans les trois cas que nous avons mentionnés, les stratégies cognitives sont bien différentes : dans le premier cas, il s'agit de métaphores plus ou moins usées, capables sans doute d'être partiellement réactivées, mais qui dans l'usage sont d'abord strictement référentielles — elles désignent un objet précis, tel intervalle musical ; dans le deuxième cas, il s'agit bien d'une métaphore ou, plus exactement, d'une comparaison qui découvre et exprime des ressemblances entre deux domaines de l'existant en les tenant clairement séparés — si je dis que le

danseur est comme un oiseau, je ne veux pas du tout signifier par là qu'il est, de quelque façon que ce soit, un oiseau. Enfin, dans le dernier cas, il s'agit d'une affirmation de type ontologique, qui n'a rien à voir avec la métaphore ou la comparaison; car, lorsque j'affirme qu'il y a une relation métaphorique entre les oiseaux et le chant humain, que les oiseaux sont les médiateurs entre la nature et la culture, c'est moi qui décrète qu'il y a là une métaphore puisque pour les Kaluli il n'est pas question ici de métaphore, mais seulement de dire *ce qui est*. Or ce sont là des restes de ce qui a conduit, en d'autres temps, à l'idée de mentalité prélogique, qui repose en dernier ressort sur le mélange de nos catégories intellectuelles avec celles des peuples que l'on étudie. Il faut, croyons-nous, opérer le même progrès en ce qui concerne les stratégies ontologiques d'une culture dite primitive que celui que, précisément, vient d'accomplir Feld pour la théorie de la poésie et de la musique : de même que les Kaluli sont capables de prendre la distance par rapport à leur pratique qui leur permet d'en faire la théorie, de même ils possèdent toute la gamme des attitudes possibles en face des diverses modalités de l'existence et savent certainement distinguer aussi bien que nous l'être, le non-être, l'être-comme, etc.

Après avoir présenté la théorie Kaluli de la musique, Steven Feld développe l'analyse d'un *gisalo* dont il reproduit avec la plus grande opération texte et musique avant d'en donner une précieuse « explication de texte ». Grâce à cette abondance d'indications et d'explications, nous pouvons vraiment nous faire une idée de ce qu'est le *gisalo*; et c'est, nous semble-t-il, la première fois dans la littérature ethnologique qu'une forme d'expression à la fois religieuse et artistique est ainsi prise au sérieux de façon à ce qu'apparaisse non seulement sa valeur proprement religieuse — ce que l'on trouve dans d'autres monographies — ou sa valeur symbolique, mais sa valeur artistique. Peut-être une pointe de regret se mêlera ici à la satisfaction admirative qui saisit le lecteur : le spécialiste de littérature et de poésie sera davantage comblé que l'ethnomusicologue au sens strict. En effet, comme nous l'avons déjà souligné au début de ce compte rendu, l'auteur n'analyse qu'une des formes musicales de la culture Kaluli; et, si l'on rassemble les analyses proprement musicales, on s'aperçoit que la place qui leur est réservée est mince : seules les pages 35-37, puis les pages 183-186 présentent le système musical Kaluli. Trait d'époque sans doute, à un moment où le contexte l'emporte

aujourd'hui souvent sur l'étude du texte musical lui-même. C'est pourquoi le lecteur reste un peu sur sa faim : aussi bien en ce qui concerne le *gisalo* — la comparaison avec d'autres échantillons permettant par exemple de dégager, par mise en série, ce que Brailoiu appelle « le jeu de locutions mélodiques constantes » propres au pentatonique (cf. Brailoiu 1967 : 287) — que l'analyse systématique des différentes échelles pentatoniques utilisées dans la culture Kaluli, sans parler des problèmes posés par des notions comme celle de « centre tonal » appliquée aux systèmes pentatoniques (cf. sur ce point aussi Brailoiu). De même l'utilisation dans chaque partie du *gisalo* d'un système élargi ou restreint de l'échelle pentatonique pose un problème intéressant.

* * * *

Dans son dernier chapitre, *In the Form of a Bird : Kaluli Aesthetics*, Steven Feld reprend l'ensemble de son analyse pour en tirer des leçons de méthode valables sur un plan général. Il commence par résumer ce qui constitue, pour lui, la clef de l'esthétique Kaluli :

Pour l'ethnographie, l'idée de « devenir un oiseau » est la métaphore centrale de l'esthétique Kaluli. Comprendre cette métaphore est un exercice qui nous conduit à envisager comment les champs culturels et sémantiques sont organisés dans le mythe, le langage, les codes d'expression et les comportements³⁷ (p. 217).

C'est ici que le modèle d'explication nous semble le plus clairement en retard sur la richesse des descriptions qui précèdent, parce que les schémas aujourd'hui dominants sont appliqués de telle sorte qu'ils obscurcissent les progrès décisifs obtenus dans les analyses de détail. Essayons d'explicitier le modèle général dans lequel l'auteur tente de faire entrer la musique Kaluli. Il peut se résumer en trois propositions :

1. La musique est tout entière organisée autour de la métaphore de l'oiseau, qui est un médiateur entre la nature et la culture, le visible et l'invisible, le son et le sentiment :

Pour étudier l'esthétique Kaluli, nous ne devons pas seulement étudier la fin explicite — devenir un oiseau — articulée sur les niveaux prescriptifs et descriptifs (...) ³⁸ (p. 221).

2. La musique a pour but de manifester les capacités de la

société à provoquer et contrôler la communauté grâce à un spectacle culturel élaboré où est dépassé et oublié la mort qui lui sert d'occasion :

Le chant est le moyen par lequel les hommes créent une ample cérémonie sociale dont le but est de diriger l'attention sur leur habileté à les provoquer et à les contrôler et d'inviter à la confirmation de cette habileté. Il reflète l'importance d'un spectacle culturel élaboré plutôt que l'importance de la mort ou de la perte en question³⁹ (p. 220).

3. Ce contrôle s'opère par le biais de la réaction émotive — tristesse et larmes — de la communauté mise en présence du chanteur-danseur devenu oiseau :

« Devenir un oiseau » est la métaphore centrale de l'esthétique Kaluli parce qu'elle incarne l'état émotionnel qui a le pouvoir unique d'évoquer des émotions et des sentiments profonds de nostalgie, de perte de d'abandon⁴⁰ (p. 219).

La reconstruction à laquelle se livre l'auteur nous semble inexacte et insuffisante pour les raisons suivantes : en premier lieu l'auteur pêche par désir de réduction au simple, caractéristique de tous les structuralismes comme de toutes les explications à vocation unitaire ; il n'y a pas une structure unique — ici la « métaphore » de l'oiseau — qui serait la clef de la musique Kaluli, il n'y a qu'une multiplicité de structures imbriquées de façon complexe et reliées les unes aux autres par des relations diverses et mal définies : ici les multiples classifications non correspondantes des oiseaux, là leurs significations symboliques, là encore le domaine des chutes d'eau, etc. La richesse d'un système culturel vient justement de ces renvois multiples d'une structure aux autres sans qu'il y ait une structure-matrice qui rende compte de l'ensemble. En second lieu, comme nous l'avons indiqué à propos du chapitre précédent, la « métaphore » de l'oiseau est un complexe de configurations qui correspondent à des stratégies cognitives diverses et dont le seul trait commun est tout simplement qu'il est question d'oiseaux ; le mot polyvalent de « métaphore » ne fait que déguiser cette multiplicité de valeurs distinctes. En troisième lieu, Feld est encore sous l'influence d'une conception fonctionnaliste de l'art dont le seul but est d'assurer la cohésion de la communauté ; c'est là, depuis que Durkheim a proposé son modèle de la religion, le trait commun à toutes les analyses des rites, de la religion, et cette méthode d'explication est ici étendue à l'art. Or les analyses

mêmes de Feld contredisent nettement cette réduction fonctionnaliste : l'esthétique est précisément, par le jugement de valeur et grâce à l'existence d'un métalangage de description et d'évaluation, ce qui échappe à la fonction d'intégration sociale. Par ailleurs, on peut se demander même si cette fonction — provocation et contrôle — explique bien quelque chose puisque c'est une clef qui ouvre toutes les portes : on peut en effet l'utiliser pour toutes les institutions, rituels et cérémonies. Quelle est enfin la relation entre l'émotion et la forme artistique ? La musique est-elle un sentiment esthétiquement codé ? L'histoire de la musique fournit de nombreux exemples d'association entre des formes musicales et des sentiments : qu'il suffise de mentionner la théorie grecque de l'ethos musical et l'*Affektenlehre* de l'époque baroque. Cette association récurrente de la musique et des sentiments est, en soi, un fait remarquable et le livre de Feld fournit un nouvel exemple d'association systématique entre un « mode » pentatonique et un ethos défini. Mais est-ce une raison pour dire que la musique est du sentiment codé ? Nous ne le croyons pas ; il s'agit sans doute d'un autre cas d'« application » entre deux domaines du réel : les sentiments existent dans toutes les cultures, et dans beaucoup de cultures (toutes ?), il y a de la musique. La phénomène remarquable est l'affinité ressentie, ici et là, entre musique et ethos, et c'est certainement une donnée dont l'anthropologie musicale devra tenir le plus grand compte. Mais la musique n'en est pas pour cela un sentiment codé : il y a mise en correspondance des deux domaines, « application » d'un domaine sur l'autre. Et cette correspondance est une construction à laquelle coopèrent les deux réalités : le sentiment n'est pas moins créé, constitué et informé par la musique que la musique est sous-tendue par le sentiment. Ou, si l'on veut, le sentiment n'est pas une donnée immédiate et naturelle : il est, en grande partie, une construction symbolique.

Ce qui nous conduit au troisième point des conclusions de Feld, que nous envisageons ici avant le second : ce sont les réflexions que l'auteur propose sous le titre « Participation and Reflection ». Dans ces pages, Feld cherche à montrer qu'une étude exacte de l'art ne peut se faire sans une participation émotionnelle aux réactions de la communauté qui le produit et le reçoit :

Pour éclairer l'expérience (et non seulement la fonction) et participer à sa réalité esthétique, la seule démarche honnête

pour les ethnologues est de faire qu'ils apparaissent à leurs propres yeux et aux yeux des autres comme des hommes émotionnellement impliqués qui ont une attitude ouvertement non détachée à l'égard de ce qu'ils cherchent à comprendre⁴¹ (p. 236).

Et l'auteur considère, pour sa part, qu'il n'a vraiment compris, de l'intérieur, la musique Kaluli que lorsqu'il a, lui aussi, pleuré en l'écoutant :

J'ai pleuré aussi, et dans cette expérience intense, momentanée de témoin, j'ai ressenti la première sensation émotionnelle qui m'a fait comprendre ce que cela pouvait être d'habiter cette réalité esthétique où de tels sentiments sont au véritable centre de l'être humain⁴² (p. 237).

Il n'est pas question de juger ou de discuter cette expérience, mais il est cependant nécessaire de rappeler qu'il s'agit là d'un très vieux débat, philosophique et méthodologique, et que l'on peut résumer grâce à la traditionnelle interrogation : faut-il expliquer ou comprendre ? Faut-il décrire ou tenter de se mettre à la place de l'autre, de participer à l'expérience de l'autre par empathie ? Disons franchement que, pour nous, cette participation émotionnelle — si elle a certainement enrichi l'expérience personnelle de l'auteur — n'ajoute rien à son analyse ; et cela, pour une raison très simple, c'est que l'auteur ne pourra jamais nous faire pleurer, nous, lecteurs de son ouvrage. Mais, au-delà de l'anecdote, il convient de s'interroger sur les raisons de cet appel à la participation émotive. Car c'est toute une orientation nouvelle de l'anthropologie — et pas seulement de l'anthropologie de l'art — qui se tourne vers ce recours ; j'en prendrai seulement pour témoignage le petit texte que Rabinow (1977) a consacré à son expérience d'anthropologue au Maroc. Maintenant qu'un des modèles dominants de l'anthropologie est le modèle de l'interprétation des cultures selon lequel l'étude d'une culture est l'étude des stratégies symboliques qui la constituent, la tentation est grande de passer de la description de ces stratégies symboliques à une conception de l'anthropologie culturelle considérée comme dialogue et participation. Or cette voie est sans issue : mes pleurs, mes larmes ou ma sympathie n'ajouteront rien à ma connaissance des stratégies symboliques de ceux que je veux comprendre ; et je n'ai d'autre moyen de les comprendre que de reconstituer le plus soigneusement possible l'ensemble des réseaux cognitifs et affectifs qui balisent et organisent leur espace mental. On peut même se demander si ce recours à

l'empathie n'est pas le substitut, l'ersatz émotif d'une compréhension intellectuelle à laquelle se refuse notre propre système conceptuel : on pleure parce qu'on ne peut pas, parce qu'on ne veut pas croire aux esprits.

Venons-en maintenant au deuxième point abordé par Steven Feld dans sa conclusion : quelles sont les leçons qu'il retire de son expérience quant aux diverses théories de la culture et à la méthode d'analyse qu'il considère comme la plus adéquate. L'auteur se place dans une perspective culturaliste ou « idéationnelle », par opposition aux orientations écologiques, économiques et « matérialistes ». Ayant pratiqué conjointement trois méthodes d'analyse culturaliste, il fait le bilan de ce qu'il en a retenu et utilisé. Ces trois méthodes sont les suivantes : la méthode structurale d'analyse des mythes, la méthode linguistique de l'anthropologie cognitive et la méthode d'interprétation symbolique à la Geertz. Pour l'analyse structurale des mythes, il est instructif de noter que, dans sa conclusion, Feld est beaucoup plus prudent que dans son chapitre d'analyse structurale du mythe de référence ; il reconnaît clairement alors que le schéma structural résume mais n'explique pas, car pour expliquer, il faut entrer dans le monde réel des concepts et des actions afin de rendre compte de la complexité de l'organisation sociale (pp. 228-229). Nous irions même jusqu'à dire que le mythe ne résume pas, et qu'il n'est qu'une des facettes du monde symbolique Kaluli. Pour l'anthropologie cognitive et ses taxinomies, la conclusion souligne la souplesse et la complexité des classifications culturelles qui, observation essentielle, ne donnent pas à elles seules leur mode d'emploi :

On ne peut prétendre que les traits systématiques du lexique de n'importe quel domaine sont isomorphes au contenu, à la connaissance et aux facteurs épistémologiques qui activent le domaine⁴³ (p. 229).

Il ne s'agit donc pas de récuser les taxinomies, bien au contraire, mais de les rendre plus fines, plus complexes, plus diverses ; et de classer non seulement les objets mais les conduites et les discours sans les aplatir l'un sur l'autre et en respectant la complexité de leurs relations. En ce qui concerne enfin la méthode d'interprétation symbolique à la Geertz (cf. par exemple Geertz 1973), Steven Feld s'en sert seulement pour défendre les droits à l'interprétation subjective dans l'enquête anthropologique : « Il y a toujours de la subjectivité et de l'interprétation

dans un exposé ethnographique⁴⁴ » (p. 230). On s'aperçoit qu'au fond Steven Feld ne se satisfait d'aucun des modèles d'analyse qu'il a utilisés et reconnaît qu'il s'est contenté d'être un bricoleur :

Dans ma recherche pour rendre compte de la forme et de la complexité des schémas culturels Kaluli, je me suis humblement rendu compte de la nécessité du *bricolage* théorique évident dans ces pages⁴⁵ (ibid.).

A quel beau renversement se livre ici l'anthropologue, lorsqu'il fait du bricolage la vérité, non de la *pensée sauvage*, mais de la réflexion de l'ethnologue!

Mais Steven Feld est ici trop modeste car ce qui se construit dans son livre, c'est peut-être une nouvelle façon de concevoir l'anthropologie. Puisqu'elle se cherche encore, elle ne peut pas apparaître sous la forme d'un système et sans doute récuse-t-elle les systèmes. Mais déjà elle se distingue des autres approches par deux traits au moins; en premier lieu, par la place qu'elle accorde à l'« explication de texte » — en français dans le texte, il faut le préciser. Et je dirai que c'est la revanche de la philologie sur l'exégèse; car l'anthropologue est le plus souvent — comme le sociologue ou d'autres spécialistes de sciences humaines — un *allégoriste* qui cherche à interpréter le texte en lui faisant dire autre chose que ce qu'il dit; Steven Feld, lui, apparaît — pour reprendre l'opposition de Schelling entre interprétation allégorique et interprétation tautégorique du mythe — comme un *tautégoriste* qui veut nous faire comprendre le sens littéral des textes en nous donnant l'explication des mots. C'est bien ainsi que procède le philologue dont Feld retrouve l'inspiration en nous donnant ses deux admirables explications de texte, analyse d'un chant de deuil et analyse d'un *gisalo*. Le deuxième trait de cette anthropologie en train de naître, c'est qu'elle reconnaît la diversité irréductible des stratégies cognitives à l'œuvre dans la culture. Elle rejoint ainsi les leçons de cette « science cognitive » qui se cherche du côté de l'Intelligence Artificielle (cf. par exemple Norman 1982). Dans les deux cas, il s'agit de savoir comment l'homme, manipulateur de signes et de symboles, construit une représentation symbolique du monde et de lui-même. Et les spécialistes de l'Intelligence Artificielle ont aujourd'hui découvert la complexité des stratégies cognitives qui paraissent, à première vue, les plus simples. Le livre de Steven Feld nous donne l'idée de ce que c'est, pour un Kaluli, de faire ou d'écouter de la musique : c'est, pour reprendre la formule célèbre de Mauss, un fait social total qui fait intervenir

toutes les dimensions de la culture. Mais le progrès décisif qu'il fait faire à l'anthropologie, et plus particulièrement à l'anthropologie de l'art, c'est de montrer comment un ensemble de stratégies spécifiques, chacune prise et étudiée dans ses particularités, s'articule pour donner naissance à cette cristallisation symbolique qu'on appelle la musique. C'est à partir de ce livre qu'il faudra maintenant penser l'anthropologie de l'art et l'anthropologie de la musique.

NOTES

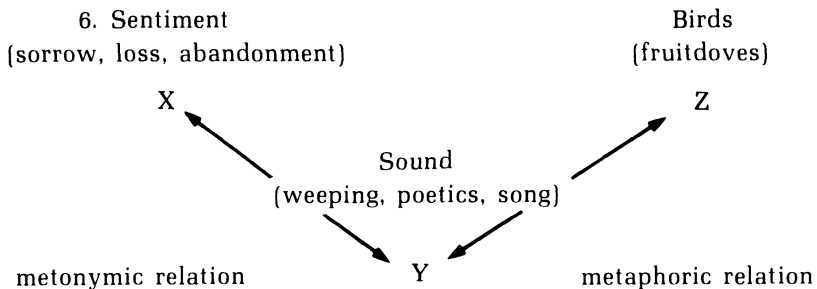
1. « (...) chapter I (...) centers in structuralism and myth analysis, presenting the myth whose constituent themes form the topics for the core chapters of the study. The analysis argues that the myth is logically structured by three paradigms : provocation, mediation, and metaphor, which embody social sentiments, birds, and sounds. Becoming a bird mediates expressions of sentiments in sound forms. »

2. « (...) a way of explaining the queried behavior. »

3. « (...) and several of the others are also about sounds as well. »

4. « The key to this kind of perception is found in the Kaluli notion that two coextensive realities, one visible, one a reflection, make up the world. In the unseen world, men and women are reflected respectively as wild pigs and cassowaries living on the slopes of Mt. Bosani. If something befalls a person's wild pig or cassowary aspect, a resultant state affects the actual person. Upon death, a person's wild pig or cassowary *mama* "reflection" disappears from the mountain *mama* world. An *ane mama*, literally "gone reflection", that is, a spirit reflection, appears in the visible world in the form of some animal; very frequently the form is that of a bird. Thus, to each other birds appear as people, and to the Kaluli their calls are vocal communications from *ane mama*. »

5. « In this context, birds become a metaphoric human society, and their sounds come to stand for particular forms of sentiment and ethos. »



7. « By associating a bird of the night with minor or descending pitches, sad sounds, blacks, the South, and the beginnings of instrumental blues, the text presents a sort of symbolic compression not uncommon in folklore and music. By analogy I felt that the symbolic compression in Kaluli myths like "the boy that became a *muni* bird" held an important key to the social life of sounds in Kaluli expression. »

8. « Sounds as Aesthetically Coded Sentiment. »

9. « Beside stories, there are no forms of oral art in Bosavi, such as riddles, rhymes, limericks, or epics that are performed verbally. »

10. « At this point an obvious objection to my summary of Kaluli sound and sentiment must be interjected. Is it the case that the variety of sounds and sentiments discussed here are in fact quite limited? What about other domains of soundmaking? What about the sentiments of assertion, violence, energy anger? (...) Do birds and bird myths mediate other modalities of sentiment in sound expression? »

11. « Yet from the Kaluli point of view, “the boy who became a *muni* bird” is the most important of their bird myths. »

12. (A) = Provocation

Rupture of social order
=
Abandonment

(B) = Mediation

Boy turns into *muni* bird

(C) = Metaphorization

Weeping and Poetry
=
Song

13. « I follow the tradition promulgated by Lévi-Strauss in order to make a case for symbols being logically connected in a rather formal manner. »

14. « Taxonomic knowledge like all knowledge is clearly stratified in Bosavi. »

15. « In fact these two are not explicitly named as frequently as the others » (...) « A more specified set usually comes to mind. »

16. « In the face of such variation of taxonomic and natural historical knowledge, can it be claimed that a core set of shared understanding typify the way Kaluli think about birds? If taxonomic sophistication, interest, and curiosity are not equally shared by different sectors of Kaluli society, what features of the bird world are more broadly salient? »

17. « In modifying my approach to understanding Kaluli birds, I decided to probe the essential unity of natural history and symbolism, to approach Kaluli feelings about birds as a complex and many-layered cultural configuration that intersected with other areas of thought and action. Instead of trying to separate zoology and myth as distinct and neatly bounded modes of observation and deduction, I needed to see just how Kaluli packaged them together in a mutually supportive way, based on certain fundamental premises about the world. »

18. « Knowledge is something more : a method for putting a construction on the perceived, a means for scaffolding belief systems, a guide to actions and feelings. »

19. « Bird sounds metaphorize Kaluli feelings and sentiments because of their intimate connection with the transition from visible to invisible in death, and invisible back to visible in spirit reflection. »

20. « Why do humans shed tears as an accompaniment to emotional distress? »

21. « (...) little if any text — falsetto — shrieking — short — lack of control. »

22. « *The Weeping : The gana-yelab* response in this song is highly musical in its overall pace and melodic control. Even though the weeper is shedding tears and is actually choked up, the pitches of the weeping, precisely those of the *muni* bird call symbol, are consistent over the twenty-three wept phrases (...) ».

23. « Moving from spontaneous and improvised to compositionally crafted weeping creates an aesthetic tension demanding the response that, like the deceased, the weeper, too, has become a bird. »

24. « While these two major metalinguistic constructs imply some specific linguistic means and ways of speaking, it is not the case that one is simply referential and the other simply expressive. “Bird sound words” are not just a special set of surface alterations of “hard words”; neither the Kaluli metalinguistic denominations nor the manner of use indicates that one can be approached as “ordinary” language and the other as “literary” language. »

25. « “hard” : a basic Kaluli metaphor for growth, maturity, vitality and dramatic style. »

26. « (...) and the different ways message are interpreted depend on judgments about intention, deriving from contextual constraints as well as from placement in an ongoing textual chain. When Kaluli compose and perform songs, they assume that their audiences will be prepared to listen to them in a reflective and nostalgic way. »

27. « Kaluli poetic communication must be approached as a simultaneous articulation of formal properties of language, cultural knowledge (general, personal, specific, contextual) of participants, and audience expectation (...). This interaction of form, content, and performance is what ties crafting strategies together with listening strategies (...). »

28. « The function of these markings is to suspend the time and space of song into a nebulous present, where actions are either beginning or under way and happening either nearly or vaguely distantly. »

29. « The general form of seances is as follows : the medium leaves his body and journeys into the invisible. Throughout the course of the evening, different spirits, including the medium’s spirit child, spirits of places, and spirits of the dead, come up through his mouth, sing *gisalo* and talk with the audience. »

30. « Kaluli poetic ideals and practice utilize linguistic means for social ends by framing messages meant to evoke a deeply emotional response. »

31. « Rather, “bird sound words” are involved to alter the framing of interactions, moving them onto a plane where underlying feelings, emotions and thoughts associated with loss come to the listener’s mind and result in a feeling of sorrow. »

32. « An aesthetic tension emerges from the ways coding and content articulate to impregnate lines with “insides” and “underneaths” that register with listeners on several levels of knowledge, expectation, and attentiveness. »

33. « Kaluli do not want their listeners to interpret poetic lines only in terms of what they know; they try to reorganize their experiences and customary perceptions of relationships, mostly by the ways in which they structure and chain textual imagery. »

34. « I have long felt intellectually uncomfortable with such assumptions, believing, on the contrary, that wherever there is music, there is some kind of theory underlying its production and significance. »

35. « My contention was that music theory must be approached as a cognitive, conceptual, and social matter and must be dealt at the ideational level, as well as from transcriptions and deductions from the sounds. »

36. « In all cases metaphoric relations between sound, birds, and water are drawn. » (...) « Consider the central qualities of the experience of *gisalo*: hearing song that calls to mind a bird at a waterfall and meditating hypnotically on dreamlike images of lands and places (...) » (...) « One man told me that being at a seance and hearing spirits through the medium was like “being in the treetops”. » (...) « One Kaluli man said that this focused figure surrounded by scattered light and darkness was “like a bird in the trees”. » (...) « Song is communication from a bird’s point of view, communication of one who becomes a bird. Staging is that set of performance settings associated with *gisalo* — sound, darkness, space, costume — that prepares the audience to see and hear the singer/dancer as a bird. »

37. « For the ethnography, the argument is that “becoming a bird” is the core Kaluli aesthetic metaphor. Understanding that metaphor is an exercise in how cultural and semantic fields are organized in myth, language, expressive code and behaviors. »

38. « To consider Kaluli aesthetics, therefore, we must consider not only the explicit end — becoming a bird — articulated on the prescriptive and descriptive levels (...). »

39. « Song is the means through which men create a large social occasion whose purpose is to form attention on, and invite confirmation of, their skills at provocation and control. It reflects the importance of an elaborate cultural show rather than the importance of the actual death or loss. »

40. « "Becoming a bird" is the core Kaluli aesthetic metaphor because it embodies the emotional state that has the unique power to evoke deep feelings and sentiments of nostalgia, loss and abandonment. »

41. « Illuminating experience (and not only function) and co-aesthetic witnessing can only be accomplished honestly if ethnographers let themselves feel and be felt emotionally involved people who have an openly nondetached attitude about that which they seek to understand. »

42. « I wept too, and in that intense, momentary, witnessing experience, I felt the first emotional sensation of what it might be like to inhabit that aesthetic reality where such feelings are at the very core of being human. »

43. « The systematic features of the lexicon in any domain cannot be claimed to be isomorphic with the content, knowledge, or the epistemological factors that activate the domain. »

44. « There is always subjectivity and interpretation in an ethnographic account. »

45. « In my search for ways to indicate the shape and complexity of Kaluli cultural patterns, I have humbly found myself in need of the theoretical *bricolage* evident here. »

RÉFÉRENCES

- BOURDIEU, P.
1972 : *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève-Paris : Droz.
- BRAILOIU, C.
1967 : « Un problème de tonalité », in *Opere I*, Bucarest : Éditions musicales de l'union des compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, 281-303.
- CRYSTAL, D. et QUIRK, R.
1964 : *Systems of Prosodic and Paralinguistic Features in English*. La Haye : Mouton.
- DANIELSSON, B.
1972 : « La Polynésie », in Poirier, J., éd., *Ethnologie régionale*, tome 1. Paris : Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1236-1329.
- FELD, S.
1982 : *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- FINNEGAN, R.
1977 : *Oral Poetry*. Cambridge : Cambridge University Press.
- GEERTZ, C.
1973 : *The Interpretation of Cultures*. New York : Basic Books.
- JAKOBSON, R. et WAUGH, L.
1979 : *The Sound Shape of Language*. Bloomington : Indiana University Press.
- KIRK, G.S.
1970 : *Myth : Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Cambridge : Cambridge University Press.
- LAWRENCE, P. et MEGGITT, M.-J., éd.s.
1965 : *Gods, Ghosts and Men in Melanesia*. New York : Oxford University Press.
- MOLINO, J., SOUBLIN, F. et TAMINE, J.
1979 : « Présentation : Problèmes de la métaphore », *Langages*, N° 54, 5-40.
- NORMAN, D.Q., éd.
1982 : *Perspectives on Cognitive Science*. Norwood : Ablex Publishing Corporation.
- POSPISIL, L.
1978 : *The Kapauka Papuans of West New Guinea*. New York : Holt-Rinehart-Winston.
- RABINOW, P.
1977 : *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley : University of California Press.
- ROUGET, G.
1980 : *La musique et la transe*. Paris : Gallimard.