

## Canadian University Music Review Revue de musique des universités canadiennes

Ramón Pelinski. *La Musique des Inuit du Caribou, cinq perspectives méthodologiques*. Coll. Sémiologie et analyse musicales, Presses de l'Université de Montréal, 1981, 234 pp.

Monique Desroches

Numéro 4, 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1013909ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1013909ar>

[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 ce compte rendu

Desroches, M. (1983). Compte rendu de [Ramón Pelinski. *La Musique des Inuit du Caribou, cinq perspectives méthodologiques*. Coll. Sémiologie et analyse musicales, Presses de l'Université de Montréal, 1981, 234 pp.] *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, (4), 330–333. <https://doi.org/10.7202/1013909ar>

## REVIEWS/COMPTES RENDUS

RAMÓN PELINSKI. *La Musique des Inuit du Caribou, cinq perspectives méthodologiques*. Coll. Sémiologie et analyse musicales, Presses de l'Université de Montréal, 1981, 234 pp.

La musique des Inuit a depuis de nombreuses années retenu l'attention des ethnologues et ethnomusicologues. Le livre de Pelinski s'inscrit dans ce prolongement. Mais bien au delà d'une simple ethnographie et analyse musicale qui caractérisent souvent les essais sur la musique inuit, l'intérêt de son ouvrage réside dans son questionnement théorique et méthodologique, dont la portée atteint non seulement le domaine spécifique de l'ethnomusicologie, mais aussi, celui des sciences sociales en général.

Ce débat se concrétise autour de l'analyse d'un corpus stylistique homogène : les « ajajait » ou chants personnels. Son corpus est constitué de trois sources principales de données ; la première comprend un ensemble d'ajajait recueillis par l'auteur dans les villages de Rankin Inlet et d'Eskimo Point (Inuit du Caribou) au cours des années 1974-75 et 76. A ce corpus, l'auteur a greffé deux autres collections provenant de régions différentes ; il s'agit du corpus de chants personnels récoltés par Leden en 1914 dans la région de Churchill (Manitoba), et de celui de Holtved en 1937 dont les enregistrements proviennent de la région de Thulé. Chacun de ces deux derniers corpus ont été mis en comparaison avec les données recueillies par l'auteur chez les Inuit du Caribou. Cependant, la comparaison avec le corpus de Holtved n'a porté que sur un seul élément de l'expression musicale : le contour mélodique des chants. Dans le cas de la collection Leden, l'approche comparative a été plus globale. Ainsi, la mise en parallèle des corpus Leden/Pelinski (cf. chapitre 3) a-t-elle révélé l'existence d'une continuité stylistique, et ce, en dépit des soixante années qui ont séparé leur collecte. Cette constatation est fondamentale pour Pelinski ; elle a d'ailleurs guidé son choix méthodologique de fonder dans son analyse les dimensions diachronique et synchronique :

La décision, écrit-il, de résorber la diachronie dans la synchronie, outre qu'elle répond à une exigence de formalisation méthodologique, se fonde sur le fait empiriquement et analytiquement constatable, qu'il n'y a pas (c'est nous qui soulignons) de coupure stylistique considérable dans la tradition . . . telle que transmise par les informateurs de plus de cinquante ans (p. 79).

Néanmoins, l'examen des pratiques musicales contemporaines chez les gens de la jeune génération, montre au contraire, une brisure assez nette entre cette tradition musicale et leurs pratiques actuelles dont l'essentiel se compose, dit-il, de chants « occidentaux » accompagnés par la guitare électrique.

Il aurait été souhaitable à notre avis que Pelinski se livre ici à une étude des processus d'acculturation. Une telle étude aurait peut-être pu révéler l'existence d'une forme de continuité entre les *ajajait* et ces chants qu'il appelle *acculturés*, ne serait-ce par exemple qu'au plan de la structure profonde. Car, nonobstant des modifications évidentes dans les modalités d'exécution, il nous a semblé que certains aspects de la tradition aient pu se perpétuer au sein des nouvelles pratiques. Nous pensons par exemple aux processus compositionnels, à la structure des chants ou encore à la conception individualisée et personnalisée liée à l'exécution d'un chant. Mais l'intérêt du chercheur se situait à un autre niveau.

La ligne directrice de son étude est de « reconstruire étiquement la pratique émique sous-jacente aux variantes intervalliques de réalisations successives d'un chant » (p. 14). Pour pallier aux difficultés inhérentes à la prise en charge des niveaux étique et émique, l'auteur a eu recours à une diversité d'approches, à savoir les démarches anthropologique, sémiologique, la formulation d'une grammaire générative et le recours à l'informatique. Chacune de ces approches correspond en fait à un chapitre de son livre.

Le premier chapitre situe les chants « *ajajait* » dans l'ensemble des traditions musicales inuit et examine de façon plus approfondie l'impact des changements socio-culturels sur les processus de composition et d'exécution des chants traditionnels. Les deux chapitres suivants renvoient aux fondements théoriques de son analyse. Pelinski aborde, entre autres, la dynamique étique/émique, les problèmes relatifs à la terminologie musicologique occidentale et à sa pertinence dans la compréhension du fait musical d'une autre culture ; à l'instar de Seeger et de Boretz, il soulève l'urgence d'une analyse du « discours sur le discours de la musique ».

Un des mérites de ce livre est de nuancer fortement les théories d'Estreicher, longtemps prévalantes en Europe, qui faisaient état d'une prétendue polyphonie inuit . . . Pelinski préfère parler de « paraphonie frustrée . . . , espèce de mouvement indépendant de la voix d'accompagnement » (p. 65). Polyphonie, paraphonie, multisonance, tels sont, parmi d'autres, les thèmes abordés dans ces chapitres.

Une typologie des contours mélodiques à l'aide des méthodes empruntées à la taxonomie numérique et manipulées par ordinateur, fait l'objet du chapitre IV. (Une illustration de sa méthode est jointe en annexe). Le choix du contour mélodique comme base de classification des chants se fonde sur trois raisons attestées par ailleurs dans l'ensemble de la littérature ethnomusicologique. 1) Le contour mélodique agit souvent comme indice d'organisation stylistique ; 2) il est une « *gestalt* » qui permet de mettre en évidence une relation de similitude ou de dissimilitude entre chants d'un corpus donné ; et 3) il est parfois associé à des contenus extra-musicaux.

Dans ce IV<sup>e</sup> chapitre, l'étape analytique a été conduite sur la base

d'un *échantillonnage au hasard* du corpus de 1974-76 auquel sont venus s'ajouter trente quatre chants enregistrés dans la région de Thulé, par Holtved en 1937. Il est difficile d'expliquer les raisons qui ont incité l'auteur à introduire des éléments d'un troisième corpus, et tout particulièrement, celui de Holtved. N'y avait-il pas lieu de mettre ici en comparaison, le corpus de 1914 de Leden qui, par surcroît, avait déjà fait l'objet d'une étude préalable ? Bien qu'ayant noté une similitude stylistique entre ce dernier et les échantillons de son corpus, la mise en parallèle systématique d'un élément précis de l'expression musicale, à savoir le contour, aurait pu mettre en lumière d'autres types d'observations sur la base même de la diachronie (par exemple, préférence pour tel type d'intervalles, changements dans les modalités d'exécution : intonation, rythme, dynamique, etc . . .).

Cette parenthèse étant faite, la nouveauté de sa démarche analytique (taxonomie numérique) doublée d'une instrumentation complexe et précise (l'ordinateur) n'en demeure pas moins un apport méthodologique important dans notre secteur de recherche, instrumentation qui connaîtra sûrement une importance accrue au cours des années à venir.

Enfin le dernier chapitre présente une grammaire générative pour un échantillon d'ajajait. L'usage de l'ordinateur a permis la production des chants apocryphes tout en vérifiant leur grammaticalité. Mais celle-ci est-elle par ailleurs vérifiable culturellement ? Nous nous permettrons d'exprimer une réserve. Encore une fois, la porte est ouverte au débat étique/émique. Car l'existence d'une grammaire générative suppose la capacité de prévoir les comportements poïétiques et perceptifs sur la base même de l'acceptation d'une équation entre les dimensions étique et émique ; cette conception est néanmoins loin d'être évidente, non seulement à cause du biais perceptuel inévitable de l'analyste vis-à-vis du matériau sonore (niveau étique), mais aussi à cause de la partialité, de la subjectivité et de la complexité en jeu dans un niveau émique. De plus, cette dimension « prévisible », inhérente à toute grammaire générative, ne sous-entend-elle pas une conception statique des phénomènes culturels, autrement, comment pourrait-on en arriver à prévoir des comportements futurs, sur la base même d'une analyse synchronique ?

L'ensemble de l'ouvrage illustre la trajectoire complexe suivie par l'auteur dans son questionnement méthodologique ; elle passe d'une approche descriptive du fait musical à un modèle logico-sémiotique, élaboré à l'aide de l'ordinateur. Nul ne peut donc s'étonner du fait que Pelinski ait sous-titré son ouvrage : *cinq perspectives méthodologiques*. En fait, ces trois termes auraient très bien pu en constituer le titre principal. Car, bien que présente tout au long du texte, la musique des Inuit du Caribou joue finalement davantage un rôle de toile de fond qui vient alimenter et appuyer de façon constante et ponctuelle les réflexions théoriques de l'auteur.

En résumé, nous pouvons affirmer que Pelinski a soulevé de façon

habile une série de problèmes fondamentaux en ethnomusicologie. La diversité des approches méthodologiques, la finesse et le raffinement de ses analyses, un échantillonnage imposant de données, la démonstration de l'efficacité d'un nouvel outil analytique : l'ordinateur, une nouvelle démarche analytique, tous ces éléments en font une œuvre originale et intéressante que nous ne pouvons que conseiller à l'ensemble des personnes préoccupées d'analyses musicales dans leur contexte socio-culturel. Un travail donc de première importance dans la littérature ethnomusicologique.

Monique Desroches

EDWARD T. CONE. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974; paperback edition 1982, ix, 184 pp.

This paperback is a re-issue of Cone's revised 1972 lectures delivered as Ernest Bloch Professor of Music at the University of California. Thus the material is not new, and the book has already been reviewed extensively following its original publication. Still, the appearance of a paperback edition justifies a fresh look, and a fresh opportunity to stress for a new potential audience the value of Cone's first systematic treatise on a subject that has been at the center of his concern for over thirty years: music as communication between and among human beings. In the rigid system of classification familiar to readers of this journal, Cone is normally called a theorist rather than a musicologist, though his writings on analysis have always transcended the rather narrow and bloodless image conveyed by that term. He would be best described as a critic if that perfectly respectable appellation had not already been preempted by the mass circulation concert reviewers. Perhaps Cone and those who admire his work would be satisfied with a *sui generis* classification, and, indeed, he is without peer and virtually without competition among serious students of both old and new music who are convinced that it does communicate more than an *Ursatz* or a pitch-class set complex. As my own bias will be quite evident by now, let me say plainly that this is a book that can be read for pleasure and profit by any musician, and should be required reading for any serious performer.

Cone begins by asking "if music is a language, then who is speaking" (p.1)? This sets the stage for the first four chapters—virtually half of the book—which expound a theory of "voices" or *personae* lurking in virtually every genre of vocal music. A highlight is his discussion of Schubert's *Erlkönig* in Chapter I. This is a demonstration of principles to be applied to opera, the madrigal, the polytextual motet, and what the author calls "simple song" (a "song without accompaniment . . .