

GILBERT ROUGET

La musique et la transe



tel gallimard

Extrait de la publication

•

pour Aurélie

PRÉFACE

Ne pas se contenter d'être ce que l'on est, il semble que ce soit un privilège de notre espèce et que, dès les temps les plus reculés, les représentants de celle-ci aient procédé comme s'ils avaient été poussés par le besoin de modifier à tout le moins leur aspect extérieur et, ainsi, de maquiller en quelque sorte ce qu'ils ont reçu de naissance. Que très tôt ceux qui nous ont précédés aient pris, fût-ce seulement sur le plan de la construction mythique, des libertés avec l'apparence humaine considérée comme susceptible d'être métamorphosée jusqu'à en devenir presque méconnaissable, n'est-ce pas ce que nous montre l'art préhistorique avec, exemple notoire, l'énigmatique figure d'époque aurignacienne de la grotte ariégeoise dite des Trois-Frères, qu'il s'agisse (comme on l'a cru longtemps) d'un danseur déguisé en bête au chef couronné de bois ou (interprétation plus récente) d'un dieu mi-humain mi-bestial ? Par ailleurs, un coup d'œil panoramique sur les données de l'ethnographie n'amène-t-il pas à constater que nulle part, et même là où l'on serait tenté de regarder comme relativement « primitifs » les groupes qu'ils forment, nos congénères ne se présentent comme des animaux nus (bruts, tels quels, non altérés par rapport à ce qui leur est originellement donné) et, d'une manière générale, dépourvus — tant au point de vue physique qu'au point de vue mental — de sophistications qui (changements apportés au corps de l'individu aussi bien masculin que féminin par ajout fût-ce du plus minime accessoire ou par atteinte directe et, au niveau moins

élémentaire des rapports sociaux proprement dits, réglementation du commerce sexuel, élaboration de langages et de rituels complexes, etc.) éloignent l'espèce humaine telle que nous la connaissons de ce qu'on peut tenir pour l'état de nature et la posent précisément en cette espèce très singulière, distincte des autres non seulement par l'ampleur de ses capacités d'intervention (notamment dans le domaine technique), mais en ce sens que tout semble se passer pour elle comme si elle avait paradoxalement pour destin de refuser obéissance au seul destin.

« Le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est », c'est ainsi qu'en Occident, au début de notre siècle, un essayiste aujourd'hui quelque peu oublié, Jules de Gaultier, définissait ce que, se référant au contenu psychologique du célèbre roman de mœurs de Gustave Flaubert, il nommait le bovarysme, tendance dans laquelle il voyait, à travers l'illustration exemplaire que le comportement d'un personnage de fiction lui en fournissait, l'une des forces motrices de l'esprit humain, force particulière à nous, qui sommes toujours portés à nous illusionner sur nous-mêmes et plongés, d'ailleurs, dans un monde que l'illusion régit et qui n'est en définitive qu'un produit de la pensée. Quelques réserves qu'on puisse faire sur les vues philosophiques, assez confuses il faut le reconnaître, de celui qui ne s'inspira pas même d'un mythe mais d'une création littéraire pour forger cette notion, il paraît difficile de ne pas admettre qu'avec celle-ci il avait, du moins, souligné à juste titre l'importance d'un trait qui en tous pays et à toutes époques fait de l'homme quelque chose, pourrait-on dire, de différent de l'animal qu'il est.

Mus peut-être par l'angoisse inhérente à l'idée de la mort, angoisse qui leur serait propre selon l'opinion commune qui veut que l'espèce humaine soit la seule dont les membres sachent qu'un jour ils ne vivront plus, les gens de toutes races se sont dotés d'institutions et d'usages qui, même si ce n'est pas là le but expressément visé, leur fournissent des moyens de cesser, du moins pour un temps et de manière tout imaginaire, d'être l'homme ou la femme qu'on est dans l'existence quotidienne, pratiques fort diverses qui (sans préjudice de motivations plus

directement utilitaires) sont pour l'individu des occasions concrètes d'échapper dans une certaine mesure à sa condition, comme s'il lui fallait d'une façon ou d'une autre effacer des limites qui sont par définition celles d'un être périssable et doué de pouvoirs précaires.

Être hors de soi (comme l'implique la transe, état psychique auquel en vérité l'animal curieusement dévoyé qu'est l'homme n'est sans doute pas seul à pouvoir accéder, et comme les mystiques y parviennent dans leurs extases), se propulser dans un autre monde (ainsi que fait le chaman), devenir un autre que soi (ce à quoi revient la possession, nullement rejetée chez de nombreux peuples et même souvent intégrée à des cultes parfaitement licites), ces trois types de rupture — non recherchés comme tels, mais plus radicaux que ceux dont art et jeu offrent plus ou moins ouvertement des moyens — apparaissent, quels que soient les buts consciemment poursuivis, comme de réalisation presque courante dans des sociétés moins industrialisées que ne le sont les nôtres, où prévalent officiellement des idéologies rationalistes liées à leur développement technique très poussé et où la vie, loisirs compris, s'avère beaucoup plus mécanisée et minutée, du moins en milieu urbain.

Qu'à propos de tels phénomènes on parle d' « états seconds », cette étiquette — qui demeure négative — n'apporte aucun éclaircissement, car elle n'indique pas ce que sont de pareils états et moins encore par quelles voies on y parvient. Certes, les observations faites à ce sujet ont fourni la matière d'une littérature abondante et d'autant plus diverse qu'elle varie en fonction non seulement des champs d'observation mais des disciplines respectives des auteurs. Toutefois, malgré l'indéniable qualité de nombre de ces études et aussi large que soit l'éventail des points de vue adoptés, l'obscurité reste grande, à l'image même de ce que les états en cause — atteintes à tout le moins partielles, encore que temporaires, à l'identité de celui qui les vit — ont de trouble par définition. Or, ne serait-ce qu'au niveau du vocabulaire, cette confusion se trouve aujourd'hui beaucoup réduite par l'ouvrage qu'un spécialiste de la recherche ethnomusicologique, Gilbert Rouget, a consacré au rôle que la

musique joue, ou ne joue pas, dans cet ensemble de phénomènes.

De tous les arts, la musique est probablement celui qui touche le plus directement la sensibilité et paraît, plus que tout autre, permettre à l'individu de plonger dans un état de ravissement que volontiers on qualifierait d'extase ou d'être saisi par ce transport que la philosophie de la Grèce antique a nommé « enthousiasme » et qui, affectant telle une possession la totalité de la personne, peut en certains cas (témoin ces concerts de musique rock qui amenaient leurs jeunes auditeurs à briser les fauteuils) se traduire par des violences presque aveugles. Que la musique se développe dans le temps, comme il en est de la poésie, qui n'est pas seulement un jeu d'idées et d'images mais a elle aussi ses valeurs rythmiques et mélodiques, voilà sans doute ce qui lui donne cette emprise : ne dirait-on pas que de tels états sont des paroxysmes auxquels on ne saurait atteindre sans une sorte d'imprégnation qui exige une certaine durée pour se produire et peut être regardée comme l'action plus ou moins insistante qu'exerce sur nous un déroulement extérieur auquel nous nous trouvons intimement associés ? Pareil pouvoir, semble-t-il, ne peut être le fait d'une œuvre plastique, aussi fortement qu'elle émeuve, car la contemplation visuelle — même prolongée et même si, au lieu de procéder d'un coup, elle se fait en allant de détail à détail — n'est pas fondamentalement liée à la coulée du temps, comme l'est l'appréhension de quelque chose qui, par voie d'audition ou de lecture, entraîne l'esprit dans une manière d'aventure en laquelle on serait tenté de dire que c'est le temps lui-même qui s'exprime, ce temps toujours ouvert que l'on vit comme si chacun de ses instants ne prenait sens qu'à la lumière de l'instant suivant. Rien d'étonnant, donc, à ce que la musique soit l'accompagnement d'un grand nombre de rituels, ces ensembles d'actions constituant — quels qu'en soient les buts et les dessous — une suite de moments enchaînés dans un ordre déterminé, suite non moins réglée qu'une représentation théâtrale et qui, tranchant elle aussi sur la vie courante et revêtant une forme hautement traditionnelle, implique à ce double titre une certaine stylisation. Cette tendance à se

détacher du commun est, il va de soi, propice à l'intervention d'éléments proprement esthétiques et notamment de la musique, qui apparaît souvent liée à l'activité elle-même fortement stylisée qu'est la danse et contribue à distancier le rituel — le situer dans une autre sphère, en l'espèce celle du sacré — en même temps que, chez les intéressés qui d'instant en instant s'imprègnent de son développement, elle suscite une étroite participation émotive au déroulement de cette suite privilégiée, le rituel dont elle est l'un des aspects. À la limite, peut-être faudrait-il admettre que la musique n'est pas seulement un élément important de beaucoup de rituels, mais que sa seule écoute, le seul fait de s'attacher à sa perception en se laissant pénétrer par elle et en se pliant mentalement à ses cadences et inflexions, est déjà une ébauche du semblant de rite que sont les auditions (d'opéras ou d'autres œuvres musicales) organisées dans des salles ou d'autres lieux affectés à ce genre de manifestations.

Apte à galvaniser en quelque sorte la personne, à la tirer de son ornière d'une façon ou d'une autre, la musique serait en somme l'un des moyens par excellence d'engager temporairement dans une espèce de rêve éveillé tant soit peu comparable à ce qu'est le bovarysme au sens strict (les états d'âme d'une Emma Bovary avide de s'élever au-dessus de la médiocrité de sa vie provinciale et, telle une possédée incarnant l'un de ses dieux en une sorte de théâtre vécu, se fabriquant un personnage avec tant de bonne foi qu'elle assumera ce rôle jusqu'à en mourir, s'étant « monté la tête » comme d'autres s'abandonnent à un esprit qui, selon une représentation très répandue, leur monte sur la tête). Si la transe et la possession sont des voies par lesquelles on sort expressément de soi, l'une des premières questions qu'est amené à se poser celui qui étudie ces phénomènes porte sur la nature exacte des relations que chacun de leurs modes très divers peut avoir avec la musique, moyen (comme je l'ai dit en d'autres termes) de substituer au moi ordinaire un moi sublimisé et que l'observation montre associé très fréquemment à l'atteinte de pareils états. Connaissant pour l'avoir vécu ou par de multiples témoignages quelles vives émotions peut procurer la musique, ne sera-t-il pas porté à

croire que les sons et les rythmes agissent pour ainsi dire d'eux-mêmes et font en l'occurrence fonction de drogues qui engendreraient quasi automatiquement leurs effets ? L'importance d'être fixé sur ce point ne saurait échapper à ceux qui, sans avoir besoin pour cela d'être des ethnologues, se défient des interprétations hâtives fondées implicitement sur ce postulat : la perméabilité toute spéciale qu'auraient aux excitations sensorielles immédiates des gens appartenant à des sociétés qui, techniquement moins équipées, nous paraissent plus proches de la nature que ne le sont les nôtres. Or c'est à une telle interrogation entre autres qu'une réponse est fournie en quelque mesure par le long et scrupuleux travail ici présenté.

À quelques conjonctures qu'elle réponde, la transe — qui si constamment, en raison des circonstances dans lesquelles elle survient et de la forme qu'elle revêt, s'avère relever du rite malgré l'apparent abandon — se présente comme un état plus ou moins spectaculairement distinct de l'état ordinaire. Comment s'opère pareil changement et comment se fera, ensuite, le retour à la norme ? Quelles sont les modalités spécifiques de cet état, modalités qui varient selon les cultures et, au sein d'une même culture, selon les fonctions remplies et selon les puissances supposées en jeu ? Telles sont les questions qui d'emblée se trouvent soulevées. Et, comme de telles conduites s'organisent en des scénarios parfois des plus complexes, il faut, dans chaque cas typique, traiter ces conduites comme éléments d'une séquence dont on enregistre le développement, de sorte que c'est un point de vue dynamique par définition qu'adopte celui qui veut mener à bien cette étude. Un tel point de vue, Gilbert Rouget l'a fait sien expressément, quand il a recherché quels peuvent être les rapports entre ces phénomènes et la musique qui en est l'accompagnement dans la plupart des cas mais non toujours (comme en témoignent, par exemple, les accès de possession démoniaque qui en Europe donnèrent lieu autrefois à des procès en sorcellerie et, plus près de nous, la crise hystérique). Est-il téméraire de dire que c'est parce que, musicien, il était particulièrement enclin à observer les choses dans leur mouvance, comme on suit le déroulement d'une mélodie, que Gilbert Rouget s'est attaché avec tant de minutie non seulement à

distinguer les divers moments d'une transe (suivie à travers les attitudes et gestes qui la manifestent), mais à noter les variations qui dépendent des degrés d'expérience auxquels accède le patient, depuis les trances « sauvages » dont souvent il est la proie tout d'abord jusqu'à des trances nettement ritualisées et, en quelque sorte, plus conformistes, quelle que puisse être leur violence? Quoi qu'il en soit, l'un de ses grands mérites sera d'avoir beaucoup affiné l'analyse de ces phénomènes en les prenant dans leurs diverses phases et aux divers stades de leur évolution, comme dès le principe l'y invitait d'ailleurs son propos : déterminer la nature de la corrélation plus ou moins étroite qu'il est loisible d'observer, assez généralement, entre transe qu'expriment des comportements particuliers et intervention musicale, choses qui l'une et l'autre étalent leurs fluctuations sur une certaine durée.

Certes, il est impossible de résumer en quelques lignes les conclusions très nuancées que Gilbert Rouget pose, avec une prudence extrême, après analyse serrée d'une masse de faits ethnographiques de provenances fort différentes et examen des vues sur l'influence profonde que, du moins pour un temps, la musique et le chant sont susceptibles d'exercer sur leurs auditeurs, vues puisées tant chez Platon et chez Aristote que chez les musicologues arabes et ceux de la Renaissance, ce à quoi s'ajoutent aussi bien les théories avancées par des chercheurs modernes que les idées émises par Jean-Jacques Rousseau. De ces conclusions, que l'auteur se garde de donner pour définitives, il est pourtant permis de retenir ceci : assurément, il semble que la musique, qui intervient à tout le moins lorsque la transe constitue un moment fort d'une séquence cérémonielle, soit un facteur de poids, encore que non indispensable, pour qu'un homme ou une femme entre en transe; toutefois, mis à part des cas tels que celui des Bochimans d'Afrique australe chez qui la transe est le plus souvent provoquée par l'« échauffement » progressif dû à des danses auxquelles incitent des chants qui ne sont guère que de pures émissions vocales et ne sont pas réservés à pareilles fins, cela dans un contexte tant soit peu dramatique puisque le but poursuivi est de se protéger contre la

maladie ou de guérir quelqu'un, jamais à ce qu'il semble — et pas même quant à la « transe émotionnelle », étroitement dépendante de la sensibilité esthétique et dont la culture arabe offre des exemples typiques — la musique en tant que combinaison sonore agissant par son seul impact sur les nerfs, sans être accompagnée de paroles ou constituer par elle-même une manière de discours doué d'une signification, n'est en mesure d'engendrer la transe. Cette constatation paraît donc réduire à néant l'idée reçue suivant laquelle ce serait un paroxysme musical (jeu virulent des tambours, par exemple, ou de quelque instrument que ce soit) qui, par une sorte de contagion, déclencherait directement et à lui seul cet autre paroxysme, la transe. Pour que la musique, si obsédante ou véhémement soit-elle, en vienne à produire de tels effets, tout porte à regarder comme nécessaire qu'elle mette en valeur un texte, fût-il objectivement des plus minces, ou que, chargée de sens, elle joue un rôle analogue à celui d'une devise qui interviendrait comme un signal, ou qu'à tout le moins elle entraîne (comme c'est presque toujours le cas) à l'agitation corporelle de danses dont elle règle plus ou moins le rythme, étant entendu au demeurant que, mise au service d'un rituel visant à la protection du groupe ou de l'un de ses membres quand ce n'est à un salut spirituel, elle prend de ce fait même un sens quelque peu pathétique et n'est donc pas le simple appui d'une activité motrice. De sorte que, par-delà sa vertu propre, ce serait comme élément d'un ensemble qu'elle agirait en l'occurrence, et cela de surcroît dans une ambiance, par ailleurs variable, de tension affective, autrement dit quand ceux qui entrèrent dans le scénario certes changeant mais moins improvisé que stéréotypé de la transe sont déjà dans les dispositions voulues pour que leur conduite publique se dramatiser (se théâtralise) en quelque sorte, et non selon un processus infaillible, indépendant de la situation.

Outre l'intérêt que l'ouvrage ainsi orienté (par son développement même et sans qu'aucune idée préconçue ait été le fil conducteur) présente en tant que large recueil de documents et sagace mise en ordre de notions jusqu'à présent insuffisamment passées au crible, c'est une précieuse valeur de démystification qu'il faut lui accorder. A la lumière des faits rassemblés par

Gilbert Rouget et de son argumentation, l'on est induit, en effet, à estimer non seulement que la musique associée à la transe a moins pour fonction de la provoquer que de l'organiser, mais, d'un point de vue beaucoup plus large, que partout et en presque toutes circonstances, jusque dans les milieux qui intellectuellement font figure de parents pauvres aux yeux de la plupart des Occidentaux et lors même que paraît se manifester cette absence de contrôle dont à première vue la transe offre un exemple frappant, les comportements des êtres humains sont plus souvent modelés qu'on ne le croit d'ordinaire par les représentations que leur esprit se fabrique et, d'une manière générale, plus étroitement assujettis qu'on ne le pense communément aux artifices de cette culture qui, bien que non innée, mais socialement acquise, tend à constituer en chacun une sorte de seconde nature hors de laquelle, même hors de soi, il ne saurait se placer. En d'autres termes, il semble que nous n'ayons guère de conduites qui seraient celles d'êtres d'une ingénuité totale; presque toujours, elles passent par ce que nos rapports avec notre milieu nous ont appris ou par ce que celui-ci attend plus ou moins de nous, de sorte qu'on peut sans abus les regarder, sinon comme contre nature, du moins comme dénaturées au sens étymologique de cette expression. Bête capable plus que toute autre (c'est le moins qu'on puisse dire) de se déguiser, de s'aliéner, de se projeter ailleurs et de se dépasser pour s'engager dans de multiples voies, l'homme, à quelque époque et quelque latitude qu'il appartienne, n'est-il pas par vocation un suppôt de l'imaginaire, dans la mesure en tout cas où, qu'il se trouve ou non être le jouet de quelque bovarysme institutionnel ou privé, il est conditionné, au niveau collectif comme au niveau individuel, par le monde de pure convention que la masse de symboles et de signes qui foisonne dans son cerveau lui crée ?

Michel Leiris.

INTRODUCTION

à la première édition

PROBLÉMATIQUE ET CHAMPS

Phénomène qui s'observe sous toutes les latitudes, la transe est dans la plupart des cas liée à la musique. Pourquoi ? C'est à cette interrogation que s'efforcera de répondre ce livre.

Pourquoi ? dira-t-on sans doute, mais tout simplement parce que c'est la musique qui met les gens en transe ! Inutile de chercher plus loin. Et si les choses, justement, n'étaient pas aussi simples ? Il suffit de les regarder d'un peu près pour s'en convaincre, la musique est avec la transe dans les rapports les plus mouvants et les plus contradictoires. Ici elle la déclenche, là au contraire elle la calme. Tantôt ce sont des tambours tonitrueux qui mettent le sujet en transe, tantôt c'est le bruissement très discret d'un hochet. Dans telle population, c'est l'instrument de musique qui est réputé produire cet effet ; dans telle autre, c'est la voix. Certains entrent en transe en dansant, d'autres en restant couchés sur un lit. Dans ces conditions, on s'interroge. Comment agit la musique ? Platon attribuait la transe des Corybantes aux effets de l'aulos, Aristote à ceux du mode phrygien. Depuis toujours, les faits ont donné lieu aux théories les plus opposées. Pour parler comme Jean-Jacques Rousseau, s'agit-il d'un effet physique ou d'un effet moral ? Au xii^e siècle, chez

les Arabes, Ghazzâlî tenait pour les deux et avançait pour preuve de l'action physique de la musique le cas de ces chameaux que le chant de leur chamelier rend fous. À la Renaissance, poètes et musiciens de la Pléiade pensaient que la musique n'était capable de ses plus grands effets que par le jeu de son union avec la poésie. Rousseau, que le problème intéressait beaucoup, hésita longtemps avant de se prononcer catégoriquement contre la théorie du « pouvoir physique des sons ».

Il y a quelques années, un chercheur américain, Andrew Neher, démontrait, ou plutôt croyait démontrer, à l'inverse, que le « mystère » des effets du tambour sur la transe ne tient à rien d'autre qu'à une action purement neurophysiologique des sons de cet instrument. Bon nombre d'ethnologues et d'ethnomusicologues tiennent actuellement cette théorie pour acquise. Vingt ans avant, Melville J. Herskovits en avait proposé une autre, bien différente, expliquant les effets de la musique par le jeu d'un réflexe conditionné. Roger Bastide devait reprendre un peu plus tard sa thèse, mais en lui ajoutant la notion de situation globale, sans laquelle le réflexe en question ne jouerait pas. Côté chamanisme, maintenant, et non plus possession (puisque c'est d'elle qu'il s'agissait jusqu'ici), s'il fallait résumer d'un mot la théorie de Shirokogoroff nous dirions qu'elle est celle du pouvoir émotionnel de la musique. Pour sa part, un « ethnomusicologue de réputation mondiale », Alain Daniélou, écrivait gravement dans un numéro récent du *Courrier de l'Unesco* que, « dans toutes les régions du monde », pour produire des états de transe, « les rythmes utilisés sont toujours impairs à 5, 7 ou 11 temps », ajoutant, sans crainte d'être démenti par mille exemples : « Les rythmes carrés à quatre ou huit temps n'ont pas d'effet hypnotique. »

Les explications, comme on voit, ne manquent pas. Hormis la dernière citée, qui est pure fantaisie, et celle de Neher, qui est fautive, chacune a quelque chose de vrai, mais aucune n'est pleinement satisfaisante. La vérité est que les faits sont si variés et si complexes qu'ils échappent à toute explication unique. D'une manière générale, tous ceux, ou presque, qui

se sont occupés de la transe sont convaincus, plus ou moins inconsciemment, que c'est le secret de la musique que de pouvoir la déclencher et que c'est par elle-même, par le jeu de sa propre vertu, qu'elle y parvient. On invoque alors soit la puissance du rythme, ce qui est l'argument le plus fréquent, soit l'effet magique du chant, comme le fait par exemple Jeanmaire, savant pourtant admirable, prêtant à la musique des qualités qui ne sont en l'occurrence nullement les siennes lorsqu'il parle du « possédé jeté en transe par l'appel démoniaque de la mélodie incantatoire ». Idées reçues qui ne résistent pas à l'examen. Démystifier la conception qu'on se fait trop souvent du rôle de la musique dans la transe sera l'un des buts de ce livre. L'importance de la musique n'en sera pas minimisée pour autant, bien au contraire. Celle-ci apparaîtra, en fin de compte, comme le principal moyen de manipuler la transe, mais en la socialisant beaucoup plus qu'en la déclenchant. Ce processus de socialisation varie nécessairement d'une société à l'autre et s'effectue de manière très différente suivant les systèmes de représentations — ou, si l'on préfère, les idéologies — où se trouve prise la transe. Dans chaque cas, une logique différente règle ses rapports avec la musique. C'est cette logique que nous essaierons de dégager.

Si, comme il vient d'être dit, la transe est un phénomène quasiment universel, il n'en reste pas moins qu'elle est d'une pratique beaucoup plus répandue chez les peuples dont l'étude constitue l'objet de la recherche ethnologique que chez les autres. Ce livre est donc un livre d'ethnologie, ou plus exactement d'ethnomusicologie. Il n'y sera pratiquement pas question de la transe telle qu'elle s'observe dans le monde occidental contemporain, que ce soit chez les sectes chrétiennes d'Europe ou d'Amérique, chez les amateurs de musique pop ou chez les pratiquants de la bioénergie. Non qu'elle soit à nos yeux moins intéressante, mais il fallait se limiter et, pour ce qui est surtout des deux derniers cas, les informations sont particulièrement rares.

À l'origine de ce livre se trouve l'intérêt que je porte depuis de nombreuses années à la musique des cultes de possession

GILBERT ROUGET

La musique et la transe

Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession

Nouvelle édition revue et augmentée

Préface de Michel Leiris

Que ce soit en Sibérie ou en Terre de Feu, au Viêt-nam, en Italie ou au Brésil, dans l'Antiquité ou de nos jours, la musique est partout associée à la transe. Pourquoi ? Serait-elle douée, comme certains le pensent, d'un mystérieux pouvoir, capable à lui seul de jeter les gens dans cet état de folie que les Grecs appelaient *mania* ? On serait parfois tenté de le croire, mais il n'en est rien.

En fait, les relations qu'entretient la musique avec la transe sont des plus variées et parfois des plus contradictoires. S'il arrive souvent qu'elle la déclenche – ou plutôt semble la déclencher –, il est également fréquent qu'elle l'apaise. Ces contradictions ne se comprennent qu'en situant l'action de la musique – ses « effets » – non seulement dans la dynamique du vécu de la transe, mais encore dans celle du rituel qui en est le lieu.

Plusieurs grands types de transe, fondés sur autant d'imaginaires différents, se dessinent peu à peu au cours de l'ouvrage. De son côté, la musique y est considérée tour à tour sous l'aspect de ses instruments, de ses pratiques, de sa symbolique et de ses exécutants. Ses relations avec la transe apparaissent alors comme régies par autant de logiques différentes qu'il y a de systèmes.

Gilbert Rouget est directeur de recherche honoraire au Centre National de la Recherche Scientifique. Il a dirigé le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme de 1965 à 1985.

Néophytes en état de dépossession initiatique ; première sortie des « nouvelles » du vodoun Ohwè. Porto-Novo, 24 janvier 1969.



9 782070 720101



90-Y A 72010

ISBN 2-07-072010-1

Extrait de la publication