

2010c « La musica entre conductas universales y practicas especificas », in *Mutaciones de lo colectivo : desafios de integracion*, Actas de la tercera escuela Chile-Francia, Flandes indiano, Universidad de Chile, Embaja de Francia en Chile, Santiago.

François Delalande **La musique, entre conduites universelles et pratiques spécifiques**

Lorsque Patricio Velasco m'a appelé pour m'inviter à cette réunion, j'ai d'abord pensé que c'était une erreur. J'ai objecté que je m'occupais de musique et qu'il devait y avoir un autre François Delalande, beaucoup mieux préparé que moi à parler des « mutations du collectif » et des « défis de l'intégration ». Vérification faite, c'était bien moi qui étais visé, et réflexions faites, après lecture de quelques textes de Jorge Martinez¹, il devenait clair que la musique pouvait, en effet, contribuer à relever le défi de l'intégration. Tout le monde sait que les minorités marginalisées utilisent souvent la musique comme une sorte de drapeau qui les soude et les valorise. La question est de savoir, dans des pratiques musicales très différenciées les unes des autres, ce qui peut rassembler ou au contraire diviser. C'est-à-dire ce qui, dans le fait musical, relève du général, de l'universel, et ce qui au contraire est particulier, propre à une culture ou un groupe social.

La recherche de l'universel ou du général renvoie à une question difficile, bien que fort simple dans sa formulation : « qu'est-ce que la musique ? ». Cette question a reçu des réponses très différentes dans l'Antiquité, au Moyen Âge (quand la musique constituait une partie du *quadrivium*), au temps du *Dictionnaire de Musique* de Jean-Jacques Rousseau (qui ne parle, à deux ou trois lignes près, que de la musique écrite occidentale), et maintenant.

Maintenant (surtout depuis une cinquantaine d'années - c'est très peu), nous connaissons

¹ Notamment Martinez-Ulloa 1998.

toute une collection de productions sonores et d'activités humaines que nous rassemblons dans un même concept de « musique » ; il s'agit de savoir pourquoi. Qu'est-ce que ces activités et ces productions sonores ont de commun ? Quels traits unificateurs permettent de rassembler ces productions sonores et conduites humaines sous un même terme?

D'abord, une remarque concernant cette démarche intellectuelle de catégorisation : elle est nécessairement ethnocentrique. Ce n'est pas l'ethnocentrisme condescendant, voire méprisant, qui jugeait « primitives » les musiques des autres. C'est un ethnocentrisme épistémologique, bien plus honorable, mais indépassable.

Quand un ethnomusicologue arrive sur son terrain, il doit décider de ce qui entre ou non dans son champ d'étude, et bien souvent, vu que le mot « musique » n'a généralement pas d'équivalent dans la langue locale, il se fie à son intuition et considère comme « musicales » des activités et des productions sonores qui *ressemblent* à ce qu'on appelle « musique » dans sa propre culture. Par exemple, en Afrique centrale, il écartera les langages tambourinés qui servent à communiquer des informations, parce que le mot musique, dans sa langue, n'inclut pas ce genre de fonction².

Ce n'est qu'ensuite, une fois qu'aura été rassemblé un corpus sur une base intuitive et ethnocentrique, qu'on pourra se livrer à une analyse comparative de ces pratiques et productions et chercher quelles caractéristiques communes les réunissent.

Nous en sommes là. La première partie de ce travail de redéfinition du musical, c'est-à-dire la délimitation d'un ensemble de pratiques et d'objets que l'on range dans cette catégorie de « musique » est à peu près terminée. A quelques cas ambigus près, un consensus se dégage.

Par contre, la seconde phase - dégager les caractéristiques communes aux conduites humaines et productions sonores qu'on inclut dans cette délimitation - est une recherche tout à fait actuelle.

Cette recherche de propriétés caractéristiques du musical se fait dans deux directions. La première porte sur les productions sonores qu'on appelle des musiques, c'est-à-dire ce qu'on entend. L'étude comparative conduit à dégager des « universaux ». Je n'en parlerai pas aujourd'hui, ou très peu, juste assez pour faire comprendre que cette recherche n'apporte pas de réponse à la question que nous nous posons : « qu'est-ce que la musique ? ».

Les universaux sont des caractéristiques formelles de ces objets sonores qu'on nomme « des musiques », que l'on trouve dans la plupart des cultures³. Ce qui est le plus classiquement étudié dans le domaine des universaux, ce sont les échelles et les rythmes. Ce sont deux exemples canoniques qui nous suffiront pour raisonner. En effet, dans presque toutes les cultures - peut-être toutes - il existe une manière d'ordonner les hauteurs selon une échelle, ce qu'on appellerait chez nous une gamme. Ce ne sont pas les mêmes échelles, évidemment, mais le fait d'ordonner les hauteurs, de façon plus ou moins scalaire, semble être universel. Mais « universel », ici, ne veut pas dire commun à toutes les musiques mais commun à toutes les cultures. Il existe évidemment des musiques sans échelle, par exemple la plupart des musiques de percussions. De même, il existe des musiques sans rythme, à moins de donner à ce mot un sens tellement flou qu'il englobe tout ce qui varie dans le temps.

Deux exemples⁴

Pour résumer (sans m'y étendre) la recherche des universaux, je dirai qu'il n'y a rien de commun à l'ensemble de musiques, si ce n'est qu'il s'agit de son qui se déploie dans le temps. Mais cette propriété n'est pas propre à la musique. On en dirait autant de la parole

² Sur cet ethnocentrisme épistémologique, voir Bruno Nettl 1984, p25.

³ Voir notamment Mireanu et Hasher (dir.) 1998, et Molino et Nattiez 2007.

⁴ Shakuhashi, flûte traditionnelle japonaise, jouée sans rythme mesuré ni pulsation, et musique de percussions arabo-andalouses.

ou du bruit d'une voiture qui passe dans la rue.

Donc ce n'est pas dans les formes sonores qu'il faut aller chercher une définition de la musique, mais bien dans les conduites de ceux qui produisent ces formes sonores ou les entendent. C'est-à-dire qu'il faut se demander pourquoi ces gens font cela, ce qu'ils cherchent, ce qu'ils trouvent dans cette activité, quelles sont les motivations spécifiques de cette activité sonore. C'est la deuxième voie de recherche, par opposition à ce qu'on appelle classiquement « les universaux ». Ou, si l'on veut, il s'agit de chercher l'universel non plus dans les objets sonores produits, mais dans les conduites et pratiques sociales qu'on appelle musicales.

Nous ferons une distinction de vocabulaire entre les conduites qu'on peut décrire au niveau psychologique, et les pratiques sociales, c'est-à-dire des conduites réglées par une société. Cette distinction est nécessaire parce qu'il y a souvent conflit entre les motivations du sujet individuel et les règles sociales, et le conflit se manifeste par des interdits.

Un exemple : Dans l'un de ses premiers travaux (1974), portant sur le jeu de l'arc à bouche chez les Mgbaka en République Centrafricaine, Simha Arom expliquait que l'on joue de cet instrument dans des circonstances très particulières, fixées par des règles sociales précises : dans la forêt, au moment de la chasse, pour s'adresser aux mimbo, génies de la chasse. Et un informateur de Simha Arom précisait : « *[Il arrive que] le mimbo se fâche... parce qu'on n'a pas fait l'arc pour les mimbo mais par amusement* »

Conclusion : joue-t on par amusement, ou non ? Si l'on interroge l'informateur au niveau des pratiques sociales, comportant leurs règles, leurs interdits, la réponse est clairement non. Mais si l'on interprète ce témoignage au niveau des motivations individuelles, on constate l'existence d'un conflit entre des facteurs psychologiques et des facteurs sociaux. Ce qui est vrai des Mgbaka l'est aussi dans nos sociétés : l'Eglise s'est régulièrement battue contre ces impies qui assistaient au culte comme au concert, etc. Ce sont des cas de

divergence entre pratiques sociales et conduite individuelle.

Cependant, ce n'est pas parce qu'une conduite est décrite comme individuelle qu'elle est pour autant singulière. Le joueur d'arc à bouche de Simha Arom n'était sans doute pas le seul à être tenté de jouer par amusement, même s'il n'était pas question de l'avouer aux autres, sous peine d'être tenu pour responsable de la mauvaise chasse. Ainsi peut-on trouver, dans les conduites individuelles, des régularités au niveau psychologique, qu'il ne faut pas confondre avec les règles imposées par les usages sociaux. (Ceci est une difficulté que ne voit peut-être pas toujours l'ethnomusicologie). C'est le propre de la psychologie générale que de découvrir des régularités dans les conduites individuelles – ce qui permet, en musique, de dégager des conduites typiques⁵.

Il est donc utile, si nous partons à la recherche du général en musique, de distinguer ces deux couches d'analyse des conduites musicales. Les règles sociales sont collectives, mais elles sont évidemment différentes d'une collectivité à une autre. Tandis que les conduites individuelles, justement parce qu'elles échappent aux règles sociales ont des chances de répondre à des motivations qui ont un caractère universel.

C'est cette distinction qui va nous servir de plan. Nous décrirons, à un niveau psychologique très général, les conduites de production musicale, c'est à dire que nous remplacerons la question « qu'est-ce que la musique ? » par une question plus précise : « pourquoi les humains en général s'amuse-t-ils (pour reprendre le mot de l'informateur de Simha Arom) à produire de telles formes sonores, que cherchent-ils, que trouvent-ils dans cette activité ? »

Puis je ferai quelques remarques sur la façon dont ces pratiques s'organisent et se différencient – s'opposent même souvent – au sein de différents groupes sociaux.

L'ontogenèse des conduites musicales

Ce fondement universel du plaisir de jouer avec les sons, nous irons le chercher dans les comportements de la petite enfance, avant qu'ils ne soient trop modelés, réglés, par le milieu culturel. C'est à dire que je voudrais vous proposer quelques remarques sur l'ontogenèse des conduites musicales.

Produire du son et centrer son attention sur lui est manifestement un premier trait qui contribue à définir l'acte de production musicale. Contrairement à un signal ou au langage, dont on n'écoute pas la sonorité pour elle-même mais dont on interprète d'abord le sens, le son que produit le musicien retient l'attention. Et ceci est commun à toutes les cultures. Qu'on joue du violon, de la flûte naï ou qu'on cultive les sonorités gutturales du katajjaq, la qualité du son est recherchée par le producteur et appréciée par l'auditeur. Ceci implique, pour le musicien, une maîtrise du geste. Contrôler le son, c'est régler la pression du souffle sur le biseau de l'embouchure, le poids de l'archet, la tension des cordes vocales. Le musicien est constamment en train de réajuster le geste en fonction de ces sensations, auditives, tactiles et kinesthésiques. Il lui est presque impossible de prévoir et de décrire explicitement et précisément le geste qui permettra d'obtenir une sonorité particulière : c'est en essayant et en ajustant instantanément qu'il le trouve. C'est par tâtonnement que la main du pianiste trouve la bonne position. Pour décrire le mécanisme d'accommodation Piaget écrit : « La main épouse la forme de la chose ⁶ ». Piaget ne sait pas que l'accommodation qu'il étudie chez le tout jeune enfant décrit particulièrement bien le geste instrumental. C'est en effet dans la période sensori-motrice de la petite enfance que s'exerce cette habileté à saisir, à déplacer, à froter, à serrer entre ses lèvres, plus tard à souffler sur le bord d'un tube. C'est la raison pour laquelle ce niveau de

⁵ Voir F. Delalande 1993.

⁶ Piaget, J., 1936/77, p93.

recherche d'une sonorité, grâce à l'adaptation constante du geste sous le contrôle de l'oreille et de diverses réceptions sensorielles, nous l'appellerons le niveau sensori-moteur. La musique commence avec le contrôle sensori-moteur du son et du geste.

Ce n'est pas tout. Le son est utilisé pour évoquer, pour représenter, pour exprimer - nous dirons, d'un terme général, pour symboliser. Une fillette de 21 mois fait grincer une fenêtre, obtient par hasard un profil mélodique qui évoque une intonation vocale qui la fait rire et dit « bébé ». Elle opère un double déplacement de son attention. Elle oublie la fenêtre pour entendre un profil. C'est-à-dire que la signification causale – une fenêtre qui grince – n'est plus ce qui focalise son attention : c'est maintenant le profil sonore. Mais le profil sonore lui-même n'est plus réduit à sa forme et sa matière. Il est mis en relation avec ce qu'il évoque : une intonation vocale, avec toute la palette de nuances expressives qu'elle autorise.

Le symbolisme par lequel le son évoque des éléments de la culture est un des aspects les mieux étudiés de l'anthropologie de la musique. Les formes que prend le symbolisme en musique sont extrêmement variées. Elles sont parfois plus ou moins conventionnelles, associées à des représentations culturelles. Ainsi les tambours mâles et femelles de nombreuses cultures, la flûte à bec pastorale chez Bach ou la voix grave du Christ des Passions. Elles sont parfois plus « naturelles », fondées sur des associations entre la motricité et les affects. Ainsi la « vigueur » du geste du pianiste qui évoque la vigueur comme attitude psychologique ou comme force morale.

Le renvoi symbolique, en musique, s'appuie sur une large palette d'analogies et de conventions, celles-ci intimement liées aux contextes culturels. Mais le fait d'attacher une valeur symbolique au son semble bien universel, et on en comprend mieux la genèse en entendant une fillette de un an dire « bébé » en faisant grincer une fenêtre.

Cependant, inventer ou improviser de la musique, ce n'est pas seulement produire du son en contrôlant les qualités par le geste ; ni s'en servir pour exprimer, représenter, évoquer, c'est-à-dire lui donner une valeur symbolique. Ce sonore, on ne l'appellera musique que si on l'organise. Varèse définissait ainsi la musique : du son organisé. Nous allons regarder un bébé de 12 mois qui répète à trois reprises, non pas un son mais un enchaînement de trois gestes-sons, un coup, suivi d'un long frottement circulaire sur une cymbale, puis un coup étouffé sur l'autre. Ensuite commencent des variations : il obtient le frottement non pas en déplaçant la cuiller sur la cymbale, mais en faisant tourner la cymbale. Il est bien en train de nous démontrer qu'à 12 mois on peut produire du « son organisé », c'est à dire une forme musicale, si l'on en croit Varèse.

Exemple video 1⁷

Dans les alternances, qu'on observe très fréquemment dans les productions sonores, ou dans des combinaisons un peu plus sophistiquées comme ici, on peut difficilement savoir si l'enfant combine des sons ou des gestes. En d'autres termes, est-ce le son qui guide la main ou est-ce que le son n'est qu'un sous-produit d'un geste ? La réponse, la voici :

Exemple video 2

Un enfant de deux ans frotte à plusieurs reprises les cordes d'une cithare et garde la main levée pendant que se prolonge la résonance. On constate sans ambiguïté que c'est le son qui guide la main, et cette évolution est obtenue grâce à l'influence d'un environnement qui ici n'est pas tant social que matériel : une cithare, qui produit des sonorités étonnantes, et un dispositif d'amplification qui rallonge la résonance et, de ce fait, ralentit le geste. De même, lorsque deux enfants s'imitent, dans un jeu d'imitation sonore : imitent-ils les sons ou les actes ? La réponse est qu'ils peuvent, si les circonstances s'y prêtent, passer

⁷ Exemples empruntés au DVD n°2 accompagnant le livre Delalande F. (2009).

Ex1: Cetra amplificata video 2 ; ex 2 : Dispositivo amplificazione vidéo 4.

d'une imitation des actes à une imitation des sons. Et ce qui se passe dans l'évolution de l'enfant s'est produit dans l'histoire de la musique occidentale. L'imitation est d'abord une imitation des personnes avant d'être intériorisée sous forme d'un procédé de construction musicale. Le canon en est un bel exemple. Nous avons tous découvert « Frère Jacques », non pas en lisant une musique écrite sur deux portées mais en suivant une règle du jeu : « le deuxième groupe chantera la même chose en commençant à mon signal », et en découvrant avec ravissement que ces deux voix, ou même ces trois voix, s'emboîtaient comme par miracle. La fugue -le contrepoint en général, y compris les renversements, rétrogradations - est une forme sophistiquée de jeu de règle dont nous avons tous eu la première expérience en chantant des canons à deux voix. Bien avant le canon, les enfants se transmettent des règles plus simples, comme les comptines, qui sont à la fois des jeux d'emboîtement d'une phrase dans un moule prosodique et –souvent- des alternances de deux hauteurs de notes ou (dans des formes vraiment très évoluées...) des permutations de trois ou quatre notes. L'appartenance aux catégories plus larges de jeux de règles fondés sur l'emboîtement ou la permutation est claire, et on en observe les premières manifestations dans les alternances de la petite enfance.

On voit donc se dessiner ce que peuvent être les motivations universelles des actes de production sonore qu'on appelle « musique » : le contrôle sensori-moteur de l'émission du son, la valeur symbolique qu'on y attache, et l'organisation réglée. Elles correspondent terme à terme avec les formes de jeu telles qu'elles ont été décrites et analysées par Piaget : le jeu sensori-moteur, le jeu symbolique, et les jeux de règle qui prennent des formes diverses -bien connues, bien décrites- selon les âges. La production « musicale » tresse ces composantes.

Voilà comment on peut esquisser les grandes lignes de ce que peut être une ontogenèse

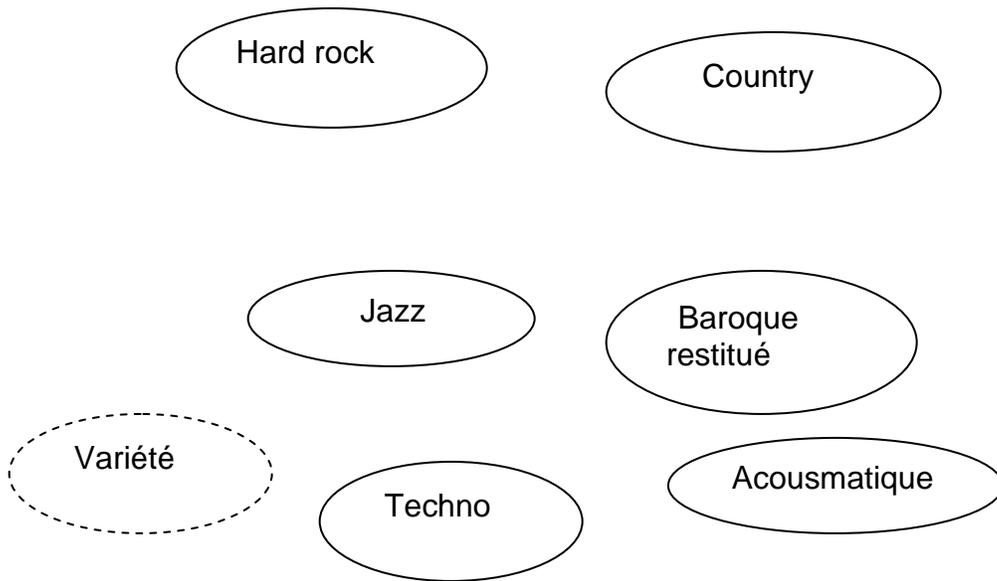
des conduites musicales, en insistant sur ce qu'elles ont d'universel, et non de culturel⁸.

Évidemment, ces conduites se déploient au sein d'une culture. L'activité sensori-motrice est directement liée aux instruments, le fait de donner une valeur symbolique au sonore est général, mais les symbolismes utilisés dépendent des cultures. Le fait de se donner des règles est général, mais les règles que l'on se donne dépendent des cultures. Je ne vais évidemment pas entrer dans ces différences, c'est l'objet de toute l'ethnomusicologie. J'ajouterai seulement une remarque qui me semble utile aux propos de ce colloque, concernant la manière dont les pratiques s'organisent, se différencient - et même s'opposent - au sein d'une même société ou de sociétés proches. Je ne prendrai pas des exemples dans des groupes humains qui co-existent au Chili, mais dans la société européenne occidentale. Il n'est pas difficile de transposer.

Les « univers musicaux »

On a souvent dit que la musique est un « fait social total », en empruntant cette formule à Marcel Mauss (notamment Jean Molino dans un article de 1975). En réalité, c'est plutôt une sorte de juxtaposition de « faits sociaux totaux », qu'on peut appeler des « univers musicaux », qui se déterminent les uns par rapport aux autres. C'est ainsi qu'on pourrait, dans le monde musical occidental, dresser une sorte de carte de quelques « univers musicaux » à une époque donnée, vers les années 1980.

⁸ Voir Delalande (2009).



Les différences reposent sur une série de critères oppositionnels dont on peut essayer de dresser un inventaire.

Ce qui fait la cohérence (plus ou moins forte selon les cas) de ces « univers musicaux », c'est que les critères en question ne sont pas indépendants. Qu'est-ce que le hard rock, par exemple ? Au niveau des objets musicaux d'abord, c'est un genre, dérivé de la chanson, c'est-à-dire se présentant sous forme de mélodie chantée accompagnée, d'une durée standard de l'ordre de trois minutes ; il est illustré par un répertoire. Ce sont aussi des instruments typiques : la voix, la guitare électrique, la basse, la batterie. Pas seulement des instruments mais une manière d'en jouer : la voix, mais plus et plus précisément la voix criée ; la guitare électrique, mais saturée. Donc un « son » spécifique. Ces objets musicaux sont associés à des pratiques sociales caractéristiques ; des types de manifestations, les concerts rock, qui se tiennent dans des lieux (un réseau de salles), en partie spécialisés et n'ont pas grand-chose à voir avec les concerts « classiques », associent largement au sonore le visuel, les éclairages, l'action sur scène et ne s'écoutent pas dans l'immobilité silencieuse. Tous les acteurs, qu'ils soient sur scène (producteurs) ou dans la salle

(récepteurs) ont inventé petit à petit des comportements adaptés à ce type d'objet et à ce type d'échanges : tenue vestimentaire et comportements scéniques volontiers exubérants des chanteurs déclenchent dans le public des réponses non moins frénétiques sur les plans moteur et sonore.

Hors de la salle, le rock se caractérise par la conjugaison du vedettariat et du disque qui favorise une transmission pédagogique, par l'imitation des disques par les apprentis chanteurs et musiciens. Disques qui assurent également la conservation de répertoire et la pérennité des grands noms du genre.

Socialement le rockeur est un profil bien défini. Il n'hésite pas -- bien au contraire -- à afficher son appartenance à la communauté des rockeurs, ne serait-ce que par le blouson de cuir, quelques éléments métalliques du costume, les talons, la dégaine. Ce sont les signes d'un sentiment de force, de virilité, que de l'extérieur on pourra interpréter comme indices de violence. Au-delà du vêtement c'est une attitude dans la vie, des choix de valeurs, une morale.

« Univers musical »

Objets musicaux

- Genre
- Instruments privilégiés
- « Son »

Pratiques musicales

- Lieux
- Types de manifestation
- Comportements (postures, gestes, tenue vestimentaire)
- Modalité de transmission/conservation

Plan social

- Groupe social (acteurs, connaisseurs, amateurs)
- Morale

Le rock - ou plus précisément le hard rock, pour cerner un univers mieux défini - est donc exactement ce que Jean Molino appelle un « fait social total » qui articule en un tout cohérent un groupe social (avec sa morale et ses comportements), des pratiques et des objets. Il n'est pas difficile de noter qu'il s'oppose presque point par point à d'autres univers musicaux tout aussi cohérents. Par exemple à la « pop music » de la fin des années 60 qui, bien que dérivant elle aussi de la chanson accompagnée, utilisait la voix mais aux intonations douces et coulées, la guitare, mais acoustique, faisait volontiers entendre, amplifié, le grattement des doigts, aux couleurs plus « nature », dans des réunions dont le prototype reste le festival en plein air, bon enfant, le public, allongé dans l'herbe, se passant des joints en saucissonnant et dont la morale, véhiculée tout à la fois par les textes, les intonations, les comportements, les vêtements, se résume explicitement dans le slogan: faites l'amour, pas la guerre.

Conclusion : L'anthropologie de la musique en question

Peut-être allez-vous conclure que j'ai traité deux sujets indépendants : ce qu'il y a de général dans les conduites musicales ; ce qui distingue et oppose des univers musicaux. C'est bien le problème : il s'agit d'attraper le fait musical par les deux bouts, le général et le culturel, et de trouver le moyen de les tenir ensemble. C'est d'ailleurs le problème sur lequel a buté et bute encore une anthropologie de la musique. Un texte significatif est le petit livre de John Blacking : « *How musical is man?* » (1973). Le titre est très honnête : c'est une question, mais le livre ne donne pas la réponse. Neuf pages avant la fin, quand il serait temps de conclure, Blacking avoue : « *Ceux qui s'intéressent à la musicologie et à l'ethnomusicologie seront peut-être déçus parce que j'ai l'air de dire qu'il n'y a aucune base de comparaison entre les différents systèmes musicaux, qu'aucune théorie*

universelle du comportement musical n'a de chance de voir le jour, et qu'il n'y a aucune communication entre les cultures. Or, si nous considérons notre propre expérience, force nous est de convenir qu'en fait ce n'est pas le cas. La musique a vraiment le pouvoir de transcender le temps et la culture ». C'est sa « propre expérience » qui l'oblige à admettre qu'il y a vraiment (c'est lui qui souligne) une dimension universelle. Les travaux plus récents reprennent souvent l'affirmation, mais la démonstration reste à faire.

Si l'anthropologie de la musique échoue encore aujourd'hui sur ce point, c'est peut-être parce qu'elle s'est trop axée sur les différences culturelles. Elles sont énormes, elles sautent aux yeux de l'observateur le plus néophyte. Mais les pratiques musicales répondent aussi à des motivations universelles, c'est ce qui les réunit. C'est ce qui permet qu'un musicien de la culture A qui entend ou voit jouer un musicien de la culture B, en même temps qu'il remarque que la musique de l'autre n'a rien à voir avec la sienne, reconnaisse dans l'autre un autre musicien.

Références

Arom Simha et Thomas Jacqueline (1974), *Les mimbo, génies du piègeage et le monde surnaturel des Mgbaka-Ma'bo*, Paris, Selaf.

Blacking, John (1973), *How musical is man ?* Seattle-London, University of Washington Press.

Delalande, François (1993), *Le condotte musicali*, Bologne, CLUEB.

Delalande, François, dir. (2009) *La nascita della musica, esplorazioni sonore nella prima infanzia*, Milano, Franco Angeli.

Martinez-Ulloa, Jorge (1998), "Gli spazi della significazione: un metodo analitico per il 'palin' mapuche di Santiago di Cile", in Stefani, Tarasti, Marconi (ed.) *Musical signification between rhetoric and pragmatics*, Bologna (Italie), CLUEB.

Mireanu, Costin et Hasher, Xavier, dir. (1998), *Les universaux en musique*, Paris,

Publications de la Sorbonne.

Molino, Jean (1975), « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu n° 17*, Paris, Seuil.

Molino, Jean et Nattiez, Jean-Jacques, "Typologies et universaux", in Nattiez (dir.) *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5, Paris, Actes-Sud.

Nettl, Bruno (1984), *The study of ethnomusicology*, University of Illinois Press.

Piaget, Jean (1936/77), *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Nieslé.