

Bojan Žikić

*Département d'ethnologie et d'anthropologie
Faculté de Philosophie
Université de Belgrade
bzikic@sbb.rs*

A quoi servent les genres?
*Partage, délimitation et classification dans
l'anthropologie structurale et cognitive, sur l'exemple de la
culture musicale**

Résumé: Enfant théorique et méthodologique de Lévi-Strauss, le structuralisme anthropologique, représente un des points de départ les plus importants de l'anthropologie cognitive. La manière dont fonctionne l'entendement culturel humain représente de son côté un des principaux fondements de l'anthropologie cognitive, qui hérite de l'anthropologie structurale ce qu'elle a en commun avec celle-là – tout à fait dans l'esprit structuraliste – l'intérêt pour les processus de partage, de délimitation et de classification, dans le sens d'une activité culturelle exercée par l'expérience de la réalité environnante.

L'exemple, sur lequel je vais m'appuyer dans ce texte, est la musique, plus exactement la culture musicale, expression que j'utilise voulant sous-entendre que le penchant pour une sorte de musique, ou un genre, est ici considéré dans le sens d'une réflexion et d'un comportement culturels correspondants.

Mots-clés: anthropologie cognitive, structuralisme anthropologique, genre, musique classique, musique rock, musique "folklorique"

* L'article est le résultat de la participation au projet de recherche *Identités culturelles dans les processus d'intégration et de régionalisation européennes*, n° 147035, financé par le Ministère de la Science et de la Technologie de la République de Serbie.

Tekst je rezultat rada na projektu *Kulturni identiteti u procesu evropske integracije i regionalizacije*, br. 147035, koji u celosti finansira MNTR RS.

*And I can see, hear, smell, touch, taste,
 And I've got one, two, three, four, five,
 Senses working overtime
 Trying to take this all in
 I've got one, two, three, four, five
 Senses working overtime
 Trying to tell the difference
 'tween the goods and grime
 Turds and treasure
 And there's one, two, three, four, five
 Senses working overtime
 Trying to take this all in
 I've got one, two, three, four, five
 Senses working overtime
 Trying to taste the difference
 'tween a lemon and a lime
 Pain and the pleasure,
 And the church bells softly chime.*

Andy Partridge

Introduction

Les plus grands malentendus concernant le rapport existant entre les anthropologues et leur société, naissent le plus souvent, de l'incompréhension que celle-ci exprime face au véritable objet de l'anthropologie. Le nom de notre discipline suggère peut-être dans quel esprit elle a été créée, puis ce qui pourrait être son but le plus général, mais non seulement ne dit rien sur *ce que* nous faisons exactement et *comment* nous contribuons aux objectifs inscrits dans ce but général, mais paraît même un peu contradictoire, provoquant la confusion chez des non-initiés à l'histoire des études anthropologiques, à leur objet, à la théorie et à la méthode de la discipline, qu'ils soient marchands de rue ou des représentants de la communauté académique. Émettre des conclusions d'après la racine nominale n'est pas la même chose que de saisir le terme générique, ce pourquoi les anthropologues peinent à expliquer pourquoi ils n'aiment pas appeler leur science – "science de l'homme", bien qu'elle le soit en réalité.

Les anthropologues structuraux commenteraient cela par une formule du type "pour savoir comment pense l'homme, nous devons apprendre comment pensent les hommes" : ce que nous apprenons sur nous-mêmes, nous l'apprenons grâce aux acquisitions des sciences biologiques, médicales et

neurologiques, tout en prenant en compte les conditions de notre existence qui viennent s'adjoindre à nos racines biophysiques. Le premier paradigme se réfère à ce que les profanes – qu'ils soient diplômés de la Faculté des Sciences humaines ou juste du primaire, qu'importe – ressentent comme l'objectif de l'anthropologie – l'étude de l'Homme, c'est-à-dire de ses caractéristiques qui découlent de l'existence de certains universaux, qui permettent de telles généralisations, à partir desquelles les constatations valant pour un individu peuvent valoir pour tous les hommes. L'anthropologie prend cela en compte, naturellement, mais comme elle est consciente que les universaux peuvent être exclusivement de nature biologique, elle se consacre à désavouer de telles généralisations, qu'elles soient racistes ou aliénistes, prêtes dans leur quête de l'Homme, à négliger les facteurs socio-culturels.

Structuralisme et cognitivisme en anthropologie

Après que le fonctionnalisme anthropologique de la tradition de Malinowski eut le premier établi le rapport scientifique théoriquement et méthodologiquement fondé, existant entre deux aspects fondamentaux de l'existence humaine, à savoir entre l'aspect biophysique et l'aspect socio-culturel, le structuralisme anthropologique de la tradition de Lévi-Strauss est devenu la première acquisition paradigmatique théorique et méthodologique de l'anthropologie, appelée école, organisée sur les fondements de l'universalisme biologique et du relativisme culturel. Lévi-Strauss n'avait pas d'emblée formulé les choses d'une telle manière, il lui a fallu du temps pour "découvrir" l'importance heuristique du contexte socio-culturel pour son système interprétatif, en insistant au début sur les caractéristiques prétendues universelles de l'entendement humain, comme sur la base de référence de sa méthodologie interprétative¹.

L'idée de l'unité psychique de l'homme n'est naturellement pas structuraliste. Elle date, en anthropologie et chez ses précurseurs, de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, et Lévi-Strauss lui-même classait la psychanalyse, parmi des systèmes idéiques qui l'ont inspiré dans le développement de sa propre théorie et de sa méthodologie². Les anthropologues structuraux ne se penchaient pas sur les fondements psychiques de la vie sociale ; en revanche, ils avaient besoin d'un cadre pour la pratique d'un moment interprétatif neuf dans une science sociale "sèchement" factographique telle qu'était jusqu'alors

¹ Cf. La différence dans l'analyse des mythes des Grecs anciens et des Indiens Tshimshian dans Lévi-Strauss 1977: 202 et passim, puis Lévi-Strauss 1988: 132 et passim.

² V. Lič 1972.

l'anthropologie traditionnelle, qui permettrait d'inclure judicieusement le relationnisme, comme un des cadres analytiques fondamentaux, de l'orientation théorico-méthodologique choisie. Ce sont les symboles qui représentent ce cadre: nous communiquons d'une manière culturellement déterminée, au moyen de symboles culturellement codés, mais ce qui permet en un certain sens la perpétuation d'une telle communication et son intercontextualité, du moins quant à l'intelligibilité, sont les principes sur lesquels elle a été établie, c'est-à-dire la logique de la constitution et de l'association des symboles³.

Ce dernier problème intéresse également l'anthropologie cognitive, entre autre. Cette dernière, tout comme l'anthropologie structurale, part de la pensée théorique, basée sur l'idée des caractéristiques humaines mentales et psychiques universelles pour ensuite se concentrer sur leurs manifestations particularistes, culturellement contextualisées. Les liens entre les deux aspects d'études anthropologiques pourraient être établis de plusieurs autres façons, mais ce n'est pas le lieu ici d'en parler, comme non plus d'étudier toutes les thèses théoriques fondamentales du structuralisme anthropologique. Mon intention est de mettre l'accent sur l'aspect cognitif du structuralisme anthropologique – si je puis l'appeler ainsi – c'est-à-dire sur l'orientation structuraliste vers l'étude de l'ordre conceptuel, mental, cognitif, symbolique, intellectuel, idéique de la réalité, sur la recherche des anthropologues structuraux des causalités et des régularités dans la pensée humaine (culturelle), de ses modèles et de ses formulations.

Les anthropologues structuraux ne l'ont pas formulé de cette manière, mais leurs analyses et leurs interprétations de systèmes symboliques culturellement déterminés renvoient à l'idée épistémologique, proche de la conception selon laquelle la culture est constituée de règles logiques, et qui sont basées sur les idées de l'entendement humain, ce qui de son côté représente une considération anthropologique cognitive. L'anthropologie structurale et l'anthropologie cognitive s'intéressent toutes les deux à une activité culturelle supposant *l'expérience directe* de la réalité environnante. Les procédés de partage, de délimitation et de classification ont une place décisive dans cet intérêt, dans le sens où il s'agit de se munir d'une sorte d'outils conceptuels élémentaires pour l'activité déjà évoquée à travers l'expérience de la réalité, ce à quoi est en réalité consacré ce texte.

L'une des thèses structuralistes fondamentales, d'ailleurs, parle précisément de cela. Elle dit, approximativement, que tout ce que nous savons du monde, c'est-à-dire sur la réalité physique qui existe indépendamment de nous, nous l'appréhendons par nos sens. Il en découle, donc, que notre intelligence du monde, et par conséquent le mode d'organisation de ce monde, plus

³ Plus en détail là-dessus v. in : Lič 1983.

précisément notre comportement dans ce monde, est déterminé par la manière dont sont réglés nos sens, et ils sont réglés de manière à discontinuer le continuum. Autrement dit, nos sens ferment les "portes de la perception"⁴, de Blake, nous suggérant que le monde est constitué d'ensembles infinis, constitués de classes nommées d'objets, de phénomènes, etc. Notre organisation factuelle du monde correspond à notre image mentale du monde.

L'appareil catégoriel, qui permet d'établir le lien entre l'arrangement factuel et mental du monde, est le langage, dont le devoir fondamental est en réalité d'exprimer la structuration dans des catégories conceptuelles plus claires, c'est-à-dire de préserver les frontières symboliques et de contribuer au dépassement des oppositions appelées fondamentales, plus précisément de rétrécir l'étendue des catégories non-classifiables, ou de contenus conceptuels, qu'il n'est pas possible de classer clairement d'un côté ou de l'autre d'un binôme de notions opposées. Le langage représente donc, pour les anthropologues structuraux l'outil ultime destiné à la pratique de l'aptitude humaine innée de structuration. Les produits de cette aptitude s'expriment comme des structures correspondantes, organisées de façon logique et causale dans notre entendement, qu'elles se rapportent aux phénomènes du monde physique, comme la classification des animaux, par exemple, ou aux phénomènes de la société humaine, comme le système de parenté, ou le langage lui-même⁵.

A l'intérieur du monde mental, organisé comme il est grâce au règlement approprié de notre sens, nous retrouvons les conséquences immédiates de notre aptitude innée de structurer, conséquences ordonnées de manière logique, de la manière dont nous sommes en mesure de les concevoir, comme la structure du langage, la structure du mythe, ou la structure de la parenté. A la surface, c'est-à-dire dans la réalité, c'est le langage qui sert d'intermédiaire à ces structures qui se manifestent alors à travers des unités fondées sur la logique, comme les discours du langage, des mythes ou des modèles de la vie matrimoniale ou familiale. La logique qui régit les modèles de manifestation des structures formées mentalement dans la réalité, correspond à la logique du règlement de ces structures ; en vérité nous parvenons à cette dernière par la

⁴ Dans la traduction de S. Stefanović, "Кад би врата свести била очишћена, све би се јавило човеку као што јесте – безгранично" ("Si les portes de la conscience étaient purifiées, tout apparaîtrait à l'homme comme il est – infini") du "Mariage du Ciel et de l'Enfer" de William Blake. L'on trouve pourtant dans l'original: "If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite" (souligné par B. Z.). Stefanović a été inspiré par une lecture particulière de Blake, probablement dans l'esprit de l'époque où il traduisait (les années 20 du siècle dernier), conférant à sa traduction exceptionnelle une note peut-être plus swedenborgienne que ne l'était l'idée de Blake, mais ce n'est pas le sujet de cette communication.

⁵ Conf. Жикић 1997: 83 et passim.

découverte de la première, en prêtant attention au mode approprié de l'emploi du langage, c'est-à-dire à la catégorisation, rendue possible par la différenciation des procédés de partage, de délimitation et de classification des symboles et de leurs références factuelles.

Enfin, ce qui rend possible tout ce traitement, est basé sur l'existence d'un processus consistant à établir le rapport entre ce qui se passe dans le monde réel et les analogues correspondants dans notre monde mental. Nos expériences de la réalité physique se transforment en ce que nous considérons comme l'aboutissement du niveau conceptuel de notre pensée, en des représentations dites mentales, images mentales ou images sensorielles, c'est-à-dire des images que nous formons dans les pensées, aussi bien pour des objets et des événements réellement ou physiquement perceptibles, comme les êtres vivants ou le son, que pour des concepts abstraits. Les images sensorielles représentent ce qui établit, d'abord, le lien symbolique entre l'objet ou le phénomène dans le monde extérieur, puis ce qui intercède à la formation de la notion dans les pensées⁶.

Autrement dit, nos cultures ont l'apparence qu'elles ont – et autant dans leurs aspects matériels que dans leurs dispositions idéiques – parce que la caractéristique fondamentale de notre entendement est, lorsque nous percevons quelque chose, de d'abord distinguer ces perceptions des autres, ensuite de relever leur "ressemblance" formelle avec autre chose, puis de les classer *par rapport* à des choses supposées formellement semblables, puis de tracer des frontières, aussi bien *entre* des objets, phénomènes, êtres formellement semblables, mais non identiques, qu'*envers* le reste du monde, en les prenant comme le point de départ. Ce procédé recommence ensuite, par le dépassement des similitudes formelles, puis par la recherche des similitudes structurelles et celles de fond, mais reste le même en principe, basé sur les procédés de partage, de classification et de délimitation.

De l'autre côté, l'hypothèse centrale de toute science cognitive est en réalité que nous sommes essentiellement à même de comprendre la pensée en termes de structures représentationnelles dans l'entendement et de processus informatiques à l'aide desquels nous opérons⁷. Les recherches expérimentales

⁶ Conf. Lič 1983: 27 et passim.

⁷ La plus grande partie des recherches dans les domaines expérimentaux des sciences cognitives sont organisées, d'ailleurs, autour de l'idée que les représentations mentales de notre entendement sont analogues aux structures des données informatiques, alors que les procédures arithmétiques de notre entendement sont semblables à des algorithmes informatiques de l'ordinateur, ce que les anthropologues structureaux soutenaient déjà à la moitié du siècle dernier. Tout ce qui se rapporte à des thèses générales et théoriques de l'anthropologie cognitive dans ce texte, a été exposé à partir de Жиких 2008 (à part l'observation sur la classification taxonomique dans la note

dans ces disciplines cognitivistes – dans celles qui, naturellement, effectuent des recherches – sont précisément fondées sur l'idée que l'entendement ne perçoit que les représentations mentales des objets en dehors de soi, et non ces objets mêmes. Ce qui autrefois paraissait comme une conjecture singulière des anthropologues structuraux sur la nature des sens humains, c'est-à-dire sur la manière dont ils sont réglés, a reçu sa confirmation, cependant, dans les recherches sur les simulations électroniques de la dispersion de la luminosité et du chromatisme du champ de vision de l'homme: l'entendement procède *véritablement* à la catégorisation du monde dans des ensembles d'objets.

De même, la définition de l'image sensorielle évoquée ci-dessus se trouve confirmée par les résultats des recherches cognitivistes du domaine de motricité visuelle et de motricité auditive, qui affirment que notre expérience mentale de certaines impressions du monde extérieur est organisée en des groupes dits perceptifs. Quand il s'agit de la vue, par exemple, ce groupement concerne la manière dont les éléments se combinent ou restent séparés les uns des autres dans notre représentation mentale du monde, ce qui dans une large mesure correspond à l'idée de Leach sur le rapport perceptif entre l'objet dans le monde extérieur et la notion dans les pensées. Le groupement est un processus automatique, ce qui signifie que la plus grande partie de ce processus se déroule inconsciemment dans notre champ visuel.

Ce qui est néanmoins plus important pour l'anthropologie cognitive, de même que pour l'anthropologie en général, et ce qui découle des résultats de ces recherches, c'est la découverte de l'absurdité de la conviction intuitive qu'une représentation strictement isomorphe de la réalité environnante existe dans le cerveau humain. La représentation mentale peut alors être décrite le plus simplement de la manière suivante: si nous considérons comme *représentation* un objet avec ses caractéristiques sémantiques, il en découle que la représentation mentale est un objet mental avec des caractéristiques sémantiques. Autrement dit, l'accent est mis sur ce qui intéresse le plus les théoriciens de la culture, les significations contextuelles attribuées aux choses et aux événements, ou encore – les significations n'existent pas en et pour elles-mêmes, mais sont toujours de nature relationnelle.

L'entendement musical = l'entendement culturel

Ainsi, le tableau artistique représente bien plus qu'une simple combinaison des éléments fondamentaux de la perception visuelle, comme la couleur, la luminosité, la texture etc. Ce que l'art crée d'une suite de lignes et de couleurs

20), où il est possible de consulter la bibliographie citée pour des analyses plus détaillées des problèmes particuliers.

est en réalité le *rapport* entre telle et telle ligne, de même que la manière dont une couleur ou une forme reflète une autre, sur les différentes parties de la toile. De même, les signes et les symboles ne sont chargés de signification que dans un contexte, d'où il découle que, pour établir une relation entre les choses et les procédés de partage, de classification et de délimitation dans le sens structural ou cognitif anthropologique, il est nécessaire de connaître ce contexte. C'est pourquoi, dans mon exemple, je fais la différence entre la *musique* et la *culture musicale*, bien que j'utilise cette seconde notion d'une manière légèrement différente de celle qui domine dans son emploi courant.

Je mets l'accent sur la *culture*, dans cet emploi, pour pouvoir la considérer en tant qu'une réflexion et un comportement culturels correspondants, et cela à travers le penchant envers une sorte précise de musique, à savoir un genre de musique, et tout ce qui en découle. Le terme de *musique* est réservé à une partie de la réalité environnante qui peut exister indépendamment du monde humain, et qui, par la perception humaine, comme par l'intelligence et l'action culturelles, devient le pivot de l'abstraction qui représente notre savoir conceptuel sur la musique comme catégorie culturelle. Ce terme représente un schéma, autrement dit une structure cognitive dans notre mémoire, ou encore un concept stéréotypé sur l'emploi de la hauteur du ton, de sa couleur etc, dans la constitution de l'expression musicale correspondante.

Il faut cependant accorder de l'attention au fait que l'expression même "hauteur du ton" se rapporte à des représentations mentales de l'organisme sur la fréquence fondamentale du son: il s'agit d'un phénomène qui se rapporte entièrement à la fréquence de vibration des molécules de l'air. Leurs mouvements et oscillations peuvent être physiquement mesurés, mais c'est notre cerveau qui les cartographie, en tant que qualité intérieure que nous nommons hauteur du ton. Pour ce qui est de la perception de la musique, elle est organisée d'une manière semblable à celle de n'importe quelle représentation mentale. Le cerveau constitue aussi cette version de la réalité qui lui est propre, et cette organisation se déroule selon des schémas. La base de l'organisation schématique de l'expérience musicale inclut un glossaire des genres et des styles, comme des époques, des rythmes, des accords etc. L'expérience musicale mentionnée devient alors cette "détente", qui transforme la perception de la musique en soi en un rapport envers la culture musicale, plus précisément, envers une *certaine sub-culture* musicale à l'intérieur d'elle – envers le genre.

Autrement dit, si les procédés de partage, de délimitation et de classification fonctionnent d'une manière identique ou semblable, lorsqu'il s'agit du rapport entre le traitement cognitif des données de notre cerveau et la perception de la réalité physique, d'un côté, et de l'utilisation culturelle de cet élément de l'autre, il existe une différence entre les opérations cognitives naturelle et culturelle en ce sens que la deuxième opération fait tout de même un certain tri dans l'utilisation des résultats, c'est-à-dire les conséquences de ces

procédés, du point de vue de ce à quoi elle attribue une certaine importance. J'entends par là que les résultats de certaines recherches cognitivistes induisent à la conclusion que les anthropologues structuraux avaient raison, en un certain sens, lorsqu'ils soutenaient que notre cerveau *imite* la réalité, en la structurant. L'exemple en est la différence entre le traitement cognitif de la *musique* et son emploi culturel à travers la *culture musicale*.

Les données que nous traitons se rapportent à la musique, comprise au sens physique, à la tonalisation des sons, leur combinaison etc, alors que l'interprétation de ces données engage l'opinion sur ce que nous entendons, ou avons entendu, puis le comportement en accord avec cette opinion. Lorsque je dis que nous *harmonisons* le second avec le premier par le procédé évoqué, je pense au rapport entre le statut particulier de la musique dans la réalité physique et dans notre entendement, et par conséquent dans la culture. Dans l'entendement, nous distinguons dans ce que nous considérons comme parties constitutives de la musique, la mélodie et le rythme par exemple, et nous établissons une frontière perceptive entre ces deux catégories, puis nous classifions les unités musicales concrètes que nous entendons d'après l'*appellation* que nous allons donner à une mélodie ou à un rythme.

Notre rapport personnel envers une unité musicale, et par conséquent notre comportement culturel, dépendra de l'appellation que nous avons donnée à ses parties constitutives, de la manière dont nous les avons à nouveau reliées et dont nous avons procédé à un nouveau partage, une délimitation et une classification – en ce que l'on appelle courants, styles ou genres musicaux. Dans la réalité, il n'existe aucune expression musicale qui en elle-même appartiendrait exclusivement au rock, à la musique classique ou à n'importe quel autre genre musical. L'homme produit cette expression dans l'intention de *faire résonner* une unité musicale d'une certaine manière ; comment elle peut résonner en réalité, compte tenu des possibilités découlant des qualités mêmes du son, est dans une large mesure le résultat de l'intervention humaine, autrement dit de la maîtrise technologique de l'acoustique acquise par une certaine culture.⁸

Ce que je voudrais dire en réalité est qu'une chose n'a pas besoin d'exister complètement en dehors de l'homme et de sa portée pour être sujette à un tel traitement cognitif (culturel), qui par la structuration imite la réalité. Elle n'a pas besoin d'appartenir "au domaine de la Nature", comme le soutenaient les anthropologues structuraux classiques : le son existe indépendamment de l'homme, dès qu'il y a de l'air pour lui servir d'intermédiaire, mais nous appliquons les mêmes principes sur notre propre utilisation des sons que lorsqu'il s'agit des êtres vivants comestibles ou non comestibles, ou des couleurs, par

⁸ Le didgeridoo, le gusle et le synthétiseur diffèrent drastiquement quant aux sons qu'ils peuvent produire, compte tenu également de tous les éléments acoustiques essentiels – la hauteur, la couleur du ton etc.

exemple. D'où les genres musicaux. Comme il n'y a aucune frontière naturelle qui séparerait l'enfance de l'âge adulte, il n'existe pas de frontière réelle entre le rythme du heavy-métal et le rythme du punk, par exemple⁹; cependant, cette frontière existe dans notre entendement et par conséquent dans notre culture.

De la même manière, lorsque nous définissons la musique du point de vue cognitif, ce qui sert de base pour une définition ultérieure de la culture musicale, c'est l'entendement qui fait la sélection imitée ensuite par notre agencement de la sphère de la culture musicale : en effet, l'entendement a la possibilité de se concentrer sur n'importe quel élément de ce qui représente une pièce musicale ; cependant, des études faites sur les moyens de mémorisation, concernant en réalité la perception visuelle et auditive, ont montré que c'est la mélodie qui représente le fondement autour duquel s'opère principalement l'organisation cognitive de notre expérience musicale, alors que tous les autres éléments acoustiques ne sont qu'ultérieurement classifiés à partir de cette mélodie, plus précisément d'abord par l'association à certaines autres mélodies du point de vue nomenclatural, puis après du point de vue culturel et évaluatif.¹⁰ Répétons-le, de là les genres musicaux.

Pourquoi précisément la mélodie? La mélodie est le thème principal de la pièce musicale, la partie que nous chantonnons, la série de tons la plus présente dans notre entendement. La mélodie est définie par le rapport des hauteurs successives du ton dans une certaine unité de temps. Pour la plupart des hommes ce n'est pas un problème de reconnaître une mélodie, jouée dans une tonalité plus aiguë ou plus grave que celle dans laquelle ils l'avaient déjà entendue. Nous pouvons la concevoir comme un prototype abstrait, qui naît par la combinaison de la tonalité, du tempo, de l'instrumentalisation, etc. La mélodie représente une sorte d'objet sonore, qui garde son identité, en dépit des transformations.

L'idée de la mélodie est ce qui diffère d'un genre à l'autre, lorsqu'il s'agit du rapport cognitif envers le traitement humain des possibilités acoustiques du monde physique. C'est le registre de la nomenclature, qui "prépare le terrain" pour l'évaluation culturelle. Lorsqu'il s'agit de distinguer les genres, à partir de la mélodie, dans la musique rock, par exemple, ce sont les mélodies des strophes et du refrain qui semblent particulièrement typiques, et les strophes diffèrent par le changement de paroles (qui sont chantées), mais souvent aussi par le changement d'instrumentalisation (ce qui est joué). Dans la musique classique, la mélodie représente le point de départ pour le compositeur qui crée des variations sur ce thème, d'où ce thème (donc la mélodie) peut être utilisé tout au long de la pièce, sous des formes différentes.

⁹ Compte tenu du fait que les mètres les plus fréquents dans la culture occidentale sont 4/4, 2/4, 3/4, de quelque type de musique qu'il s'agisse.

¹⁰ V. Levitin 2006: 18.

De la manière dont je viens de l'exposer, je semble avoir mélangé le partage et la classification. J'ai effectué une répartition primaire des genres de musique dans la culture – dans celle à laquelle j'appartiens plus étroitement – sur la base des caractéristiques de la mélodie, c'est-à-dire de son comportement dans une unité musicale donnée. Ce "comportement" n'est pas autonome, cela s'entend, mais il s'agit d'une manière appropriée de son utilisation, ce qui néanmoins ne change pas les choses lorsque je parle de la différence, bien tenue, je l'avoue, entre notre traitement cognitif des données et de leur manipulation consciente, culturelle. Dans la répartition donnée, toutefois, le "rock'n'roll" n'est pas ce qui devrait être opposé à la "musique classique". L'emploi de la catégorie "rock'n'roll" représente une classification, étant donné qu'il s'agit d'une des catégories du genre de la musique populaire. C'est ce que suggère la manière de délimiter les genres de musique, effectuée à partir de l'utilisation de la mélodie.

Il faut accorder de l'attention au fait que la frontière établie de cette manière n'est toutefois pas plus stable ou moins perméable que n'importe quelle frontière mythologique du structuralisme anthropologique classique, puis que sa conservation ou son dépassement dépend de la situation donnée : que l'on parle exclusivement de la frontière entre les genres de musique, comme du son qu'il est possible de transcrire, ou bien du fait que la définition générique peut dépendre du genre d'instrument utilisé pour jouer une pièce musicale, ou enfin que l'on se demande si des variations sur le thème de la pièce initiale sont permises etc. – tout cela peut influencer notre décision de classer une pièce ou une exécution musicale dans tel ou tel genre musical.

Quoi qu'il en soit, la délimitation, le partage et la classification, effectués de cette manière, ne prennent en compte que les concepts mis en relation directe par ces procédés. La classification structurale semble représenter le contexte en soi, en dépit du point de vue avancé d'après lequel ce que l'on traite n'a pas de signification en soi. Comme cette signification découle en réalité d'une contextualisation *réciproque*, on peut supposer l'existence d'un cadre référentiel signifiant général, qu'on le nomme social ou socio-culturel dans un sens plus étroit, comme lorsqu'il s'agit de la signification des mythes ou des règles liées à l'alimentation, ou qu'on le spécifie avec plus de précision, puis qu'on soutienne sa particularité dans le cadre du contexte culturel donné, comme dans le cas de la musique et de la culture qui lui est propre, dans ce cas précis.

Pour expliquer comment la *musique* représente le moteur de la réflexion sur la *culture musicale* et le comportement correspondant, il faut admettre qu'à la différence des mythes dans les sociétés appelées primitives, un rapport actif des individus envers elle doit s'établir, lui-même affaire de l'aptitude et non de l'inévitabilité culturelle. La culture, entre autre, s'apprend ; cela sous-entend différents degrés d'efficacité dans la maîtrise de "la matière", même

dans des cultures pré-technologiques – ce que je ne développerai pas plus ici – et inclut également des affinités quant à "l'acquis" : tout cela suggère l'existence du processus de tri sur le plan cognitif. La manière dont ce processus fonctionne sur un plan strictement intérieur – qu'on le qualifie de neurologique, psychologique, inconscient, etc. – n'est pas le sujet de ce texte et d'ailleurs je ne suis pas certain qu'on soit parvenu à le savoir entièrement. Ce que j'étudie ici est la conséquence d'un tri conscient, c'est-à-dire que je pars de la thèse des anthropologues structuraux que l'arbitraire et le consensus sont effectivement les propriétés de la culture, et par conséquent de nos pensées lorsque nous relient les choses et leurs significations, mais que la culture n'est pas accidentelle, ne serait-ce que parce que, si nous n'adaptions pas tout à fait nos comportements à la relation établie entre les choses et les significations, du moins adoptons-nous ces comportements par rapport à elle.

Ce que l'anthropologie cognitive peut ajouter à cela, est l'affirmation que le processus d'opération culturelle par les concepts repose sur le principe de l'activation mutuelle des formes linguistiques et des schémas cognitifs, en ce sens que les concepts nommés sont associés dans la mémoire aux modèles culturels. Les modèles culturels sont des abstractions qui représentent notre savoir conceptuel sur quelque chose, et ils sont constitués de séries d'éléments reliées entre elles, c'est-à-dire de schémas, qui structurent notre savoir sur ce à quoi se rapporte le modèle. Autrement dit, la discontinuité peut mais ne doit pas obligatoirement être la conséquence de l'agencement adéquat de nos données biologiques, mais c'est grâce à cet agencement que fonctionnent toutes nos opérations mentales, dont découlent des informations culturelles.

Ainsi, lorsque nous parlons de *musique*, nous devons prendre en compte que sa délimitation, son partage et sa classification en genres, sur la base de la mélodie, n'est pas l'unique manière d'établir notre propre rapport envers elle, puis que nous construisons la *culture musicale* à partir de là. L'aspect insaisissable d'affinité personnelle ne peut certainement pas représenter l'élément primordial du modèle musical dans notre culture, mais représente la base de son utilisation, et relève également du registre de l'anthropologie cognitive : non seulement nous sommes familiarisés avec la conceptualisation d'une chose dans notre culture, mais nous pouvons aussi participer à l'utilisation de cette chose, ce pour quoi nous avons besoin d'une certaine idiosyncrasie dans la communication culturelle avec les autres. De même que l'on comprend la communication gestuelle, et bien que l'on procède à ses manifestations physiques chacun à sa manière,¹¹ de même on s'engage dans l'aspect communicationnel de la conceptualisation culturelle de la musique : on reconnaît les frontières culturellement codées des genres de musique, mais on est en mesure de

¹¹ Sur ce sujet voir plus en détail in Жикић 2002: 237 et passim.

les franchir ou d'en faire l'abstraction, si une pièce de musique plaît réellement.

Nous départageons, délimitons et classifions la musique de manière à diriger nous-mêmes ces processus, dans le cadre des possibilités qui nous sont offertes culturellement (ou imposées, mais pour notre sujet – c'est sans importance). Nous nous orientons, en ce sens, selon les caractéristiques internes de la pièce musicale en question, elle-même, mais également selon le modèle cognitif que cette pièce met en marche. Une *musique* nous plaît parce qu'elle résonne comme elle résonne, tout simplement, mais nous développons une affinité pour une certaine musique parce qu'elle représente ce autour de quoi nous construisons la *culture musicale*, plus exactement en raison de la réalité socio-culturelle avec laquelle nous la mettons en rapport signifiant, mais aussi émotivement et affectivement. Les critères sur lesquels repose ce que nous faisons diffèrent selon qu'il s'agit de *musique* ou de *culture musicale*.

C'est intuitivement que nous pouvons distinguer les unités musicales. S'il s'agit de chansons, par exemple, à part la mélodie, la hauteur spécifique du ton, le rythme, elles possèdent une résonance générale, appelée couleur sonore. Il est possible de rapprocher cette qualité de celle qui permet de distinguer les plaines des forêts, les forêts des montagnes ; en outre, nous sommes en mesure de faire une différenciation supplémentaire intra-catégorielle, et de dire que les plaines du Srem diffèrent de celles du Banat, et les montagnes de la Serbie de l'est de celles de la Serbie de l'ouest : avant même d'avoir reconnu un quelconque détail des images de ces sites, nous appréhendons mentalement leur image générale, le paysage. Ce paysage cognitif, cette représentation mentale de l'unité structurée qui signifie quelque chose, diffère de tout le reste, et permet une différenciation personnelle intra-catégorielle. Nous l'étudions comme une unité, comme une sorte de contexte cognitif en soi.

Ainsi éprouvons-nous la résonance ou le paysage auditif comme une représentation unique, ne se rapportant pas à des chansons particulières ; parfois, lorsqu'il s'agit par exemple de musique populaire, c'est ce qui nous permet d'identifier les auteurs ou les exécutants des chansons, même lorsque nous ne reconnaissons pas une chanson précise. Les premiers albums des Beatles (The Beatles) possèdent une sorte particulière de couleur du ton, qui permet de reconnaître certaines chansons comme des chansons des "Beatles", même si auparavant nous ne les avons jamais entendues. Ces représentations générales de timbre, ces résonances, concernent également des périodes musicales entières, c'est-à-dire des genres et des sous-genres musicaux : la musique des années 30 du XXe siècle diffère généralement de la musique des années 80 du même siècle, sans que l'on entre dans quelque autre classification, tout comme la musique heavy-metal diffère de la musique disco.

De l'autre côté, nous ne rattachons pas la musique exclusivement à l'exécution musicale. En premier lieu, l'audition de la musique inclut une

série particulière et vivante de clés de mémorisation, où le contexte est encodé avec les bribes de mémoire, ce qui signifie que dans la mémoire nous faisons fusionner la musique que nous avons écoutée dans les différentes occasions de notre vie avec les événements survenus à ces occasions. Il en découle que nous associons la musique à certains événements et nous associons ces événements à la musique, sur le plan personnel avant tout. En outre, nous associons la musique à des circonstances qui ne nous concernent pas directement, ou bien ce rapport est-il indirect dans le sens qu'il n'inclut pas la musique que nous écoutons, mais engage notre attitude évaluative, la plupart du temps négative, envers la musique qu'écoutent les autres.

Ces deux manières de parachèvement de la musique par la culture musicale représentent ensemble une plate-forme, sur laquelle s'opère une telle catégorisation de la musique, qui comprend également les procédés de partage, de classification et de délimitation, mais dans un premier temps à l'appui de la démarche contrastive prévue entre ce qui va se trouver de l'un et de l'autre côté de la frontière, puis dans un second temps à l'intérieur des catégories génériques. Comme cela vient d'être évoqué, c'est la distinction entre les musiques classique et pop, établie à partir des caractéristiques mélodiques, qui devrait se trouver à la base d'une classification cognitive de la musique dans notre culture. Si toutefois nous nous concentrons sur le contexte culturel serbe, la classification générique de la musique prend une forme tout à fait différente, partant de quelque chose qui en réalité n'a pas de rapport avec les caractéristiques internes de la mélodie.

Personne ne s'aventurerait à contester la distinction entre la musique classique et la musique pop, mais l'attention ne sera pas tant accordée à l'aspect évaluatif de cette distinction qu'à des distinctions d'une autre espèce. Les auditeurs de la musique classique et de certaines sortes de musique pop appartiennent d'ailleurs souvent à la même catégorie de personnes¹². Une différenciation se fera entre les catégories mêmes de la musique pop, donc dans le cadre d'une catégorie générique définie cognitivement et sera la conséquence de l'évaluation socio-culturelle de la *culture musicale* plutôt que de la *musique* en elle-même. La frontière qui s'y établit est en réalité la frontière entre

¹² De quelque manière que l'on comprenne ce genre d'information – comme une communication personnelle non-motivée, une note ethnographique ou une observation marginale, je dois dire que je n'ai jamais rencontré des personnes qui aimaient écouter à la fois la musique classique et n'importe quelle forme de musique catégorisée dans les paradigmes de "musique folklorique" ou, en fonction du cadre temporel de catégorisation, de "turbofolk". Cela ne concerne pas les différentes formes de la musique ethno ou de *world music*, mais ici mon objectif n'est pas de considérer les classifications génériques existantes, mais de considérer l'existence même de ce principe et de sa signification socio-culturelle.

les élites sociales, et non pas celle de l'expression musicale en soi, et c'est de là que découlent alors les procédés de partage et de classification.

Délimitation en tant que catégorisation culturelle

La frontière dont il est question ici prend donc en compte les idéologies socio-culturelles appropriées, c'est-à-dire la pensée et le comportement culturels, tout comme la vision du monde sociale, auquel la musique sert à la fois d'intermédiaire et de symbole. Comme je l'ai déjà dit, la pensée sur laquelle elle est basée, exclut la musique classique des procédés cognitifs et structurels appropriés, se concentrant sur les formes de musique pop. Ce qui est posé l'un face à l'autre, l'est posé dans une opposition binaire : à une extrémité de cette opposition se trouve la catégorie du "bon", du "souhaitable", du "correct" etc, alors qu'à l'autre extrémité se rencontre la catégorie axiologique qui lui est opposée. Les catégories génériques en question sont naturellement le "rock'n'roll" et le "turbofolk"¹³. Je suis conscient à quel point une telle présentation de la situation est généralisante, tout comme je suis conscient de l'existence des transgressions inter-catégorielles factuelles possibles, mais l'objectif de cette communication n'est pas tant d'établir l'état des faits que de présenter et d'analyser certains principes d'agencement mental du monde.

Dans la culture musicale il y a toutefois autant de musique, pour ainsi dire, que dans toute blague il y a de la blague ; cela signifie que la délimitation musicale générique n'est pas un but en soi, pour exprimer quelque chose d'autre, ce qui se rapporte d'ailleurs également à la délimitation des genres les uns des autres, puis à la classification intra-catégorielle ultérieure des formes musicales à l'intérieur de ces genres. *La musique* connote l'esthétique et ce que l'on appelle communément "expérience personnelle intérieure", mais la *culture musicale* connote quelque chose de bien différent, en relation avec la musique, et en ce sens souvent même déterminant : c'est l'idéologie socio-culturelle. Je ne parle pas d'idéologie politique, naturellement, bien qu'elle puisse y être incluse, mais de la particularisation de la vision socio-culturelle du monde dans un tel contexte social et culturel, lui-même en réalité étant le champ d'une bataille, soit pour l'hégémonie, soit pour l'autonomie des va-

¹³ On pourrait suivre cette classification depuis celle à la musique "populaire" et "folklorique", pour montrer le (non)sens de des notions génériques "musique folklorique authentique" et "folklorique nouvelle", ainsi que le germe de la différenciation intra-catégorielle de la musique "populaire", qui mènera à la disparition progressive de la notion du discours public, mais cela n'entre pas dans le cadre de ce travail; v. note 6.

leurs, normes, des attitudes différentes envers la vie, des comportements, des visions du futur développement de la société, manières de décider, etc.

À cela pourrait correspondre la répartition en "deux Serbies", dans le contexte local socio-culturel, par exemple, cette répartition ayant prétendument été effectuée dans les années 90 du siècle dernier : la Serbie "nationale", "populiste", "patriarcale", "cléricale", "arriérée" etc, face à la Serbie "cosmopolite", "européenne", "démocrate", "tolérante", "progressive", etc.¹⁴ La frontière qui sépare ces deux vues paradigmatiques – non pas tant sur le pays lui-même mais plutôt sur les *individus* qui l'habitent – correspond à celle qui sépare le turbofolk du rock'n'roll, à nouveau ne concernant pas tant la musique mais ceux qui l'écoutent. J'ai cité cet exemple justement pour montrer la différence qui existe entre d'une part les opérations mentales par lesquelles nous "organisons" le monde, avant de commencer à penser à lui et d'y agir véritablement et la réalité elle-même d'autre part. Dans la vie réelle, la transgression des frontières évoquées se déroule dans plusieurs directions, ce qui s'avère par les préférences politiques de certaines personnes appartenant au domaine musical générique du rock 'n'roll, exprimées publiquement, et pouvant dans le sens politique être classifiées dans le paradigme "national" par exemple, mais auxquelles ne pourraient pas être appliquées toutes les caractérisations catégorielles, ou même la plupart de celles qui appartiennent à l'un des paradigmes évoqués des "deux Serbies"¹⁵.

Cependant, un très petit nombre de gens vont éprouver le monde tel qu'ils l'ont structuré, conservant un point de vue particulier *omen est nomen* sur "la

¹⁴ Je parle de la répartition qui existe dans le discours public serbe à plusieurs niveaux : dans les médias, dans la communication inter-personnelle quotidienne, dans la littérature scientifique des disciplines différentes. Elle se manifeste différemment, à chacun de ces niveaux (en incluant aussi son traitement non-évaluatif au troisième niveau évoqué quelquefois), ce pourquoi *son* étude devrait prendre en compte toutes ces spécificités, sans prendre comme point de départ le modèle évoqué ici. Je m'attarde, cependant, sur ce modèle car je parle d'un certain *principe* d'opération mentale par des artefacts culturels (et ceux du monde physique), à quoi sont subordonnés tous les exemples dans le texte.

¹⁵ Bora Djordjević s'est déclaré partisan du bloc dit populiste dans la période de 2007-2008, avant cette date et avant même l'éclatement de la guerre sur le territoire de l'ex-Yougoslavie comme "nationaliste", mais il n'a pas été invité à prendre part au projet "Les Chansons au-dessus de l'Est et de l'Ouest" en 2001, alors que le groupe Darkwood Dub, qui n'avait jamais publiquement exprimé ses préférences politiques, représentait le pivot de ce projet.

"Les Chansons au-dessus de l'Est et de l'Ouest", édité par PGP RTS, est un CD avec 13 chansons, sur les vers de l'évêque Nikolaï (Velimirovitch), mises en musique par différents exécutants, appartenant principalement au rock'n'roll, de Serbie, Monténégro et de la République Srpska, sous la direction du hiéromoine Jovan (Ćulibrk).

Vie, l'Univers et le Reste"¹⁶. Bien que nous soyons tous conscients de l'écart existant entre la représentation mentale, née de cette catégorisation d'une part et ce que nous savons sur la situation réelle, touchant des personnes concrètes d'autre part – nous établissons très volontiers de telles relations signifiantes, créées par les procédés de partage, de classification et de délimitation, sur une base socio-culturelle, en les traitant comme de bien plus "naturelles", c'est-à-dire comme si elles reflétaient réellement la qualité interne de ce à quoi elles se rapportent.

Le même est valable lorsque nous parlons de genres musicaux. Les débats sur les caractéristiques formelles des formes musicales, classifiées à l'intérieur de la catégorie du "rock 'n' roll", rappellent quelque peu les débats sur les sortes de texte biblique: ils ne reflètent pas tant les différences "réelles" que les positions particulières sur la question¹⁷. La musique d'ambiance ou certaines sortes de musique électronique devraient, d'après les critères purement musicaux, être classées dans la musique "classique", plutôt que dans la musique "pop", compte tenu de la mélodie comme critère pour tracer les frontières entre ces catégories¹⁸. En réalité, il n'existe aucun paramètre qui expliquerait comment et par rapport à quoi délimiter l'œuvre de Harold Budd, par exemple, ni si nous utilisons la *musique* comme critère. Le plus loin que nous puissions aller dans ce sens-là, c'est de dire que cette musique "ressemble" à une autre¹⁹.

¹⁶ Adage de Douglas Adams de "Guide du voyageur galactique".

¹⁷ V. Leach 1988b: 122.

¹⁸ Il n'y a pas d'exemple plus clair que les œuvres de Brian Eno, particulièrement celles de la phase qui a suivi son départ du groupe "Roxy Music", et qui se caractérise par des expérimentations avec l'absence de mélodie même, paramètre qui s'est perpétué, dans la trentaine d'années qui ont suivi, comme une déterminante du genre de la musique "populaire" et non "classique".

À ceux qui ne savent pas de quoi il s'agit, je recommande de réécouter les albums d'Eno: "Discreet Music" (Obscure, 1975), "Ambient 1: Music for Airports" (Polydor 1978), "Apollo: Atmospheres and Soundtracks" (EG 1983).

¹⁹ L'œuvre de Budd est décrite le plus souvent comme "ambient". "La beauté" ou le "catch 22" dans la pratique des genres musicaux est qu'il n'existe pas de classification académique, qui correspondrait au principe de systématisation du monde vivant de Linne, c'est-à-dire que toutes les qualifications génériques proviennent "du bas", en termes folkloristes, plus exactement de ceux qui sont auteurs ou consommateurs des œuvres en question: il n'y a d'ailleurs pas de classification standard, mais il existe des catégories standard: les manières de classer dépendent littéralement de la personne qui procède à la classification, mais aussi étrange que cela puisse paraître, il existe des "catégories standard" qui sont des éléments incontournables de la classification, peu importe la manière dont ils sont disposés. Par exemple, le "rock 'n' roll" peut être catégorisé comme une catégorie générique qui englobe, entre autre le "rhythm'n'blues", "heavy metal", "pop rock" etc, mais peut partager ce niveau de classification avec le

La question du critère de ressemblance mise à part²⁰, les pièces musicales de Harold Budd contiennent des éléments mélodiques qui sont par exemple caractéristiques de la musique classique, d'autres plus proches de la musique populaire, mais la plupart de ces éléments ne peuvent être classés dans aucune de ces catégories. Si l'on fait de la *musique*, on trouverait peut-être la manière de faire un tel partage, fondé sur l'établissement de certaines frontières, qui rendent possible une classification *musicale* précise de l'œuvre de Budd. Les anthropologues ne traitent cependant pas la musique en elle-même, comme ils n'étudient pas les textes bibliques pour eux-mêmes. En cela, ils sont semblables à des gens appelés ordinaires, ceux dont la pensée culturelle interagit dans un sens mutuellement déterminant avec la cognition culturelle et le discours public. Ils sont à même de comprendre pourquoi la classification *socio-culturelle* des œuvres de Budd perçoit les frontières entre les différentes formes de musique populaire, les considérant comme des genres, et donc des sortes d'expression musicale séparées entre elles, et ce n'est qu'alors qu'elle se met à la recherche des formes "semblables", pour classer ces œuvres, selon qu'elle les considère suffisamment "semblables", et pourtant nécessairement différentes.

La raison n'en est pas la musique seule, autant le sont ceux qui l'écoutent. En classifiant les formes musicales et en traçant les frontières entre les "genres" musicaux, ils se rangent en réalité eux-mêmes dans certaines catégories,

"rhythm'n'blues" et le "country", comme il peut être classifié dans la "musique pop" – qu'il ne faut pas mélanger avec la "musique populaire" – dans une telle façon de partager et de classifier, qui relève "l'existence" de la frontière entre la musique dont la forme est structurée autour de la strophe et du refrain, puis celle dont la forme a une structure différente, mais tout de même n'est pas considérée de "classique". De même, "heavy metal" sera toujours considéré comme un sous-genre du "rock'n'roll", de quelque genre de classification qu'il s'agisse. Lorsqu'il est question d'"ambient", cette expression désigne la classification basée principalement sur la disposition d'esprit inspirée par l'expérience sensorielle primaire. Si l'on tenait compte de la manière de produire le son, on pourrait parler de "musique expérimentale", ce qui signifie qu'il serait possible de classifier le même auteur dans différents genres ou sous-genres, à partir de différents critères, ou plus précisément à partir de ce que nous allons choisir comme critère pour l'établissement de la frontière, le partage fondé sur ces critères, puis éventuellement la classification, à l'intérieur de la catégorie établie.

Sur le principe taxonomique de classification v. D'Andrade 1995: 92 et passim. Pour les différentes visions de la manière dont il est possible de classifier la musique populaire, les raisons et les critères, je recommande la série de la revue "Ritam" "Novi Ritam", dans la période de 1990-1992, dont les éditeurs et auteurs semblent avoir été obsédés par de telles choses. Sur la musique, désignée comme "ambient", "expérimentale" etc, le mieux est d'acquérir des informations élémentaires dans le livre d'Eno "Zaobilazne strategije" (*Stratégies obliques*) (SiC radionica, Beograd 1986).

²⁰ Dont on a discuté in Жикић 2002.

et ces catégories ont de la signification pour eux-mêmes, puis pour ceux qui sont en mesure d'appréhender une telle microcontextualisation socio-culturelle spécifiée, percevant la relation entre les préférences musicales, l'effort de leur manifestation socio-culturelle, puis la vision du monde et la manière de vivre. Les paramètres d'une telle structuration ne sont pas strictement "structuralistes", autrement dit ne correspondent pas jusqu'au bout aux critères proposés par les anthropologues structuraux "classiques", mais reposent sur la sélection, plus consciente que ne le ferait penser la notion d'arbitraire :

Comme tous le vautours, celui-ci se nourrit aussi de charognes, mais même les Anglais délicats considèrent que son vol élégant inspire plutôt des panégyriques d'admiration que le dégoût. Et si, dirais-je, la référence allégorique dans Mathieu concerne les Élus, les "aigles" traditionnels sont alors plus près du sens original, bien que les "vautours" des nouvelles traductions impliquent le progrès étant donné l'exactitude ornithologique.²¹

L'applicabilité de ce passage sur la classification générique de la musique, en tant que culture musicale, a été montrée sur l'exemple de la musique de Harold Budd: il ne s'agit pas de savoir comment *résonne* la musique de Budd, mais – *qui* l'écoute, et le nom même de genre, de sous-genre etc, n'a aucune importance. La visée de ce passage, cependant, est d'appuyer la position sur l'importance du rôle *actif* de la cognitivité culturelle dans le traitement de la réalité environnante: nous sommes conscients que nous savons certaines choses sur les êtres, les objets, les événements dans le monde réel, aussi bien que du fait qu'un tel savoir nous permet de faire un certain type de choix lors de leur partage, délimitation et classification conceptuelles et catégoriales; ceci nous permet d'atteindre un certain objectif socio-culturel et c'est de la manière appropriée que nous utilisons notre savoir.

Il est clair qu'une telle position rappelle la thèse de Lévi-Strauss sur la véritable visée du totémisme, tout comme la réflexion sur le problème donné suit son idée sur la particularité culturelle contextuelle²², trouvant dans cette thèse le germe de l'idée sur la "responsabilité" incontestable de la détermination culturelle pour de telles manifestations "des structures universelles de l'entendement humain"; cela permet de désavouer l'attribution "humanoïde" de l'anthropologie, d'un côté, et rend possible le parachèvement cognitiviste anthropologique, de l'autre. Même si les principes de structuration sont universels, ce qui nous fait agir dans des situations concrètes est loin de la non-motivation socio-culturelle, et encore plus loin des "universaux humains".

²¹ Leach 1988b: 131.

²² Cf. Leach 1988a: 7 et passim.

Conclusion

L'anthropologie structurale suggère l'existence des règles logiques dans l'agencement mental du monde, mais semble refuser la possibilité d'une certaine intervention ultérieure dans un tel agencement: les significations sont établies pour être continuellement transmises; il en découle qu'il est plus facile de dégager ces règles dans des sociétés dites froides, celles sans écriture, ou dans des textes sacrés qui sont traités comme un cadre logique et symbolique référentiel en soi²³. L'anthropologie cognitive admet, en principe, que notre traitement mental du monde dépend de la manière dont nous le percevons par les sens, ce qui importe pour l'établissement des règles, des modèles etc, dans l'agencement de notre niche culturelle. L'anthropologie cognitive inclut toutefois dans sa réflexion un élément un tant soit peu moins abstrait que ne le sont les relations structurales entre les symboles. Il s'agit de notre capacité de manipuler les relations sémantiques, fondée sur le savoir culturel sur une chose, puis de notre motivation culturelle pour atteindre un certain objectif.

La différence entre les procédés de partage, de classification et de délimitation des points de vue structuraliste et cognitiviste anthropologiques ne provient pas tant de la perception des caractéristiques de ce qui est l'objet de ces démarches, comme d'une condition préalable pour établir des bases pour les opérations mentales; cette différence réside dans ce que nous avons l'intention de faire avec ce que nous avons perçu. Il s'agit en réalité d'utiliser le principe de transformations structurales, en ce sens que les transformations, sur des exemples choisis, devraient être menées en dehors du cadre analytique et traitées comme des structures homologues. Autrement dit, l'anthropologie cognitive part de l'idée que nous avons "appris" à utiliser les relations structurales, à savoir que la culture nous les "fournit", probablement parce qu'elle est édifée sur des relations semblables, s'appuyant sur ce qui nous est livré par les données biologiques.

Et le genre en tant que notion? Le genre est important ici, en lui-même, autant que les chandeliers de Leach, un exemple bien venu et – rien de plus ☺!

Références:

- D'Andrade, Roy. 1995. *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press,
Leach, Edmund. 1988a. Uvod, u E. Leach i D. A. Aycock, *Strukturalističke interpretacije biblijskog mita*. Zagreb: August Cesarec.

²³ Cf. par ex. Leach 1988a, b.

Leach, Edmund. 1988b. Protiv žanrova: jesu li usporedbe svijete stavljene na svijećnjake ili pod varčićak? u E. Leach i D. A. Aycocock, *Strukturalističke interpretacije biblijskog mita*. Zagreb: August Cesarec.

Lévi-Strauss, Claude. 1977. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost.

Lévi-Strauss, Claude. 1988. *Strukturalna antropologija 2*. Zagreb: Školska knjiga.

Levitin, Daniel J. 2006. *This is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. New York: Plume.

Lič, Edmund. 1972. *Klod Levi-Stros*. Beograd: Duga.

Lič, Edmund. 1983. *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola: uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*. Beograd: Prosveta.

Жикић, Бојан. 1997. *Антропологија Едмунда Лича*. Београд: ПИ ЕИ САНУ 43.

Жикић, Бојан. 2002. *Антропологија геста II: савремена култура*. Београд: Српски генеалогски центар, Етнолошка библиотека књ.8.

Жикић, Бојан. 2008. Како сложити бабе, жабе и електричне гитаре: увод у когнитивну антропологију. *Антропологија* 6.

Bojan Žikić

Za šta su dobri žanrovi?

Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji, na primeru muzičke kulture

Levi-Strosovo teorijsko-metodološko čedo, antropološki strukturalizam, predstavlja jedno od najvažnijih ishodišta kognitivne antropologije. Ponekad previše apstraktna za "praktične" umove, akademski odgojene u britansko-američkoj empiricističkoj naučnoj tradiciji, Levi-Strosova misao posredovana je radovima britanskih struktural-funkcionalista, pre svih Daglese i Liča, koji su fokusirali njene postulate, na izvestan način, u smislu kontekstualne partikularizacije nesporenog univerzalizma.

Način na koji funkcioniše ljudski kulturni um predstavlja, sa svoje strane, jednu od predmetnih temeljnica kognitivne antropologije, odakle iz strukturalne antropologije baštini ono što s njom i deli – kako to primereno strukturalistički zvuči – zanimanje za procese deljenja, razgraničavanja i razvrstavanja, u smislu kulturnog operisanja doživljavanjem okružujuće stvarnosti. Primer, na kojem to razmatram u ovom tekstu, jeste muzika, tačnije muzička kultura, što je izraz koji koristim želeći da impliciram to, da naklo-

nost ka određenoj vrsti muzike, ili žanru, posmatram u smislu odgovarajućeg kulturnog promišljanja i ponašanja.

Ključne reči: kognitivna antropologija, antropološki strukturalizam, žanr, muzika: klasična, rokenrol, tzv. narodna.

Bojan Žikić

What are genres good for?

Divisions, demarcations and classifications in structural and cognitive anthropology, on the example of music culture

Levi-Strauss's theoretical-methodological "legatee" – anthropological structuralism was one of the most important theoretical frameworks used in cognitive anthropology. Since it was sometimes too abstract for 'practical' minds, trained in British-American empirical traditions, Levi-Strauss thought was mediated through the works of British structural-functionalist, particularly those of Mary Douglas and Edmund Leach, who established its premises as a kind of contextualised particularism of the unquestioned universalism.

Ideas about the way in which human cultural mind functions, is one of the corner stones of cognitive anthropology, which cognitive anthropology shares with structural anthropology, and from which cognitive anthropology actually inherits what it shares with structural anthropology – this sounds properly structural – that is: an interest in the processes of division, demarcation and classification in a sense of cultural management of a perceived surrounding reality.

An example for such analysis, that I use in this paper, is music, or more precisely music culture, an expression that I use in order to imply that the affinity to a type of music, or musical genre should be understood in a sense of a particular cultural way of thinking and acting.

Key words: cognitive anthropology, anthropological structuralism, genre, music: classical, rock 'n' roll and so called folk.