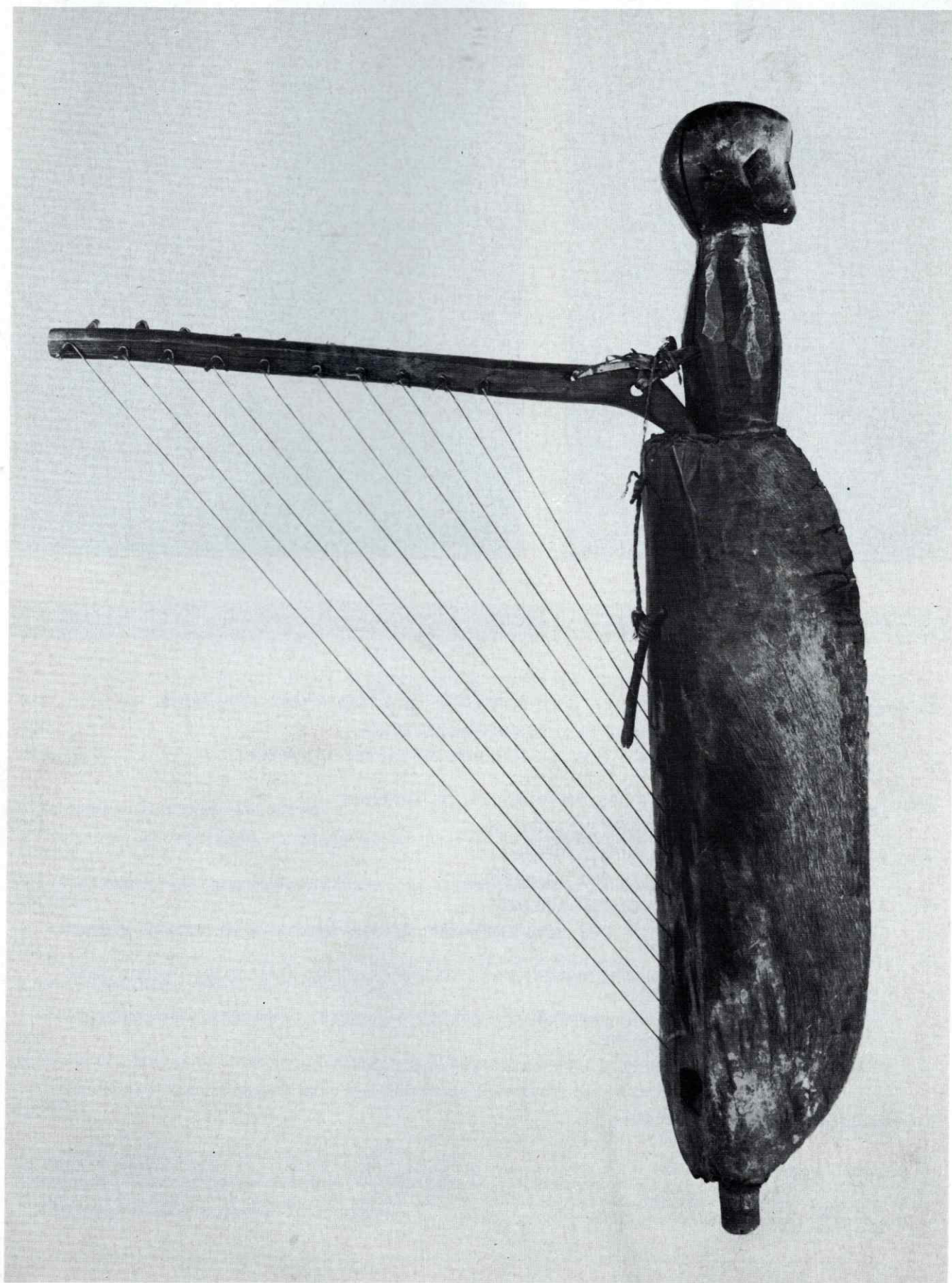




Harpe angulaire à dix cordes des Ngbaka de Centrafrique. Collection Musée de l'Homme 08.16.105. Photo Musée de l'Homme.

table ronde

« Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demanderais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. »
Marcel Proust.

Une table ronde sur l'ethnomusicologie, a réuni autour de Denyse de Saivre R.p.c., le 29 juin 1983 : Gilbert Rouget, directeur de Recherche au C.n.r.s. et directeur du département d'Ethnomusicologie du musée de l'Homme à Paris, Simha Arom, maître de recherche au C.n.r.s., François Lesure, directeur du département de la Musique à la Bibliothèque nationale à Paris, Francis Bebey, musicien et musicologue, Bernard Surugue, ethnomusicologue, et Denis Martin, chercheur au centre d'études et de recherches internationales (Fondation nationale des sciences politiques).

D. de Saivre. — Je vous remercie d'avoir bien voulu venir nous aider à présenter la musique et l'ethnomusicologie aux lecteurs de R.p.c. Alors que la musique, les sons, existent partout dans notre vie, l'ethnomusicologie, science récente dans l'histoire est peut-être insuffisamment connue. Une conversation, sur ce sujet, comme nous en avons souvent déjà eues pour ouvrir un numéro de la revue, permet d'une part, de façon vivante, de faire connaître les points de vue des uns et des autres, d'autre part de faciliter la lecture d'articles qui suivent sur les différents sujets. L'ethnomusicologie est la musicologie des peuples sans écriture dit-on, nous en débattons. Quel est l'objet de l'ethnomusicologie ? Quel est le travail des ethnomusicologues ? Porte-t-il plus parti-

culièrement sur les instruments, les musiques, les gens qui les pratiquent ? A quoi sert l'ethnomusicologie, ou la musicologie ?

L'ethnomusicologie est-elle une science en évolution et a-t-elle aussi une influence sur les musiques contemporaines ? Autant de questions auxquelles nous nous efforcerons de répondre, tant autour de cette table que dans les articles qui suivront. Je donne, sans plus attendre, la parole à Denis Martin qui a bien voulu accepter de prendre la présidence de ces débats.

D. Martin. — Nous pourrions dans un premier temps, essayer de définir ce qu'est l'ethnomusicologie et essayer, éventuellement, de déterminer ce qui peut se cacher derrière différentes appellations parfois confuses. Que veut dire : faire de l'ethnomusicologie ? de l'anthropologie musicale ? Qu'est-ce qui différencie le musicologue de l'ethnomusicologue ? Sans se perdre dans des querelles d'appellations, on pourrait aussi expliquer le travail concret de ceux qui s'adonnent à ces recherches.

G. Rouget. — La question se pose effectivement et de plusieurs manières. Au cours d'un colloque qui avait lieu il y a deux ans en Côte d'Ivoire, et qui avait pour objet le lancement d'un projet inter-États

provisoirement intitulé « Ethnomusicologie de l'Afrique de l'Ouest », je me suis aperçu que le mot « ethnomusicologie » suscitait les plus grandes réticences chez les universitaires africains participant à la réunion. Pourquoi ? Parce que le concept « ethnie » est selon eux un concept, disons pour simplifier, colonial et scientifiquement inacceptable. Personnellement je ne suis pas de cet avis, mais peu importe. Nous nous sommes entendus sur un autre mot et sur un autre titre à donner au projet. Quant au fond du problème maintenant, celui de savoir ce qu'est au juste l'ethnomusicologie, je rappellerai d'abord qu'Alan P. Merriam, un des fondateurs de l'ethnomusicologie aux Etats-Unis, a publié il y a cinq ans dans *Ethnomusicology* (qui est LA grande revue d'ethnomusicologie), un article consacré à ce sujet et intitulé (je traduis) « Définitions de "musicologie comparative" et "ethnomusicologie" : une approche historico-théorique ». Il y recense quarante-deux définitions différentes et parfois très contradictoires de l'ethnomusicologie. J'ajoute que lui-même doit largement sa réputation à un excellent ouvrage disons d'ethnomusicologie générale, intitulé *Anthropology of Music*, ce titre évitant soigneusement — et c'est bien entendu très significatif — toute référence à l'ethnomusicologie bien qu'il ne s'agisse que de cela d'un bout à l'autre du livre. Comme vous voyez, il y a bien là un problème.

En ce qui me concerne, je crois que c'est un faux problème. Ayant eu à présenter il y a deux ans les travaux de notre équipe de recherche sur les représentations de la musique en ethnomusicologie, le *Courrier du C.n.r.s.* où devait paraître l'article, m'a demandé de commencer par définir l'ethnomusicologie pour ses lecteurs. J'en ai donc risqué une ènième définition. La voici : « L'ethnomusicologie, c'est le discours scientifique (*logos*) sur la musique de l'ethnie. » Discours scientifique, musique, ethnie, voilà quels sont les trois éléments du terme. Si l'on évacue l'un de ces trois concepts, il n'y a plus de raison de parler d'ethnomusicologie. Celui de discours scientifique n'a, je crois, pas besoin d'être défini. Celui d'ethnie est certes discuté, mais je considère, encore une fois, qu'il est non seulement valable mais encore qu'en sciences humaines on ne peut pas s'en passer. Quant au concept de musique, je ne crois pas qu'il faille s'y attarder, car la discussion risquerait de ne pas en finir. Il est évident que le vocabulaire correspondant à ce que nous appelons, nous, musique, varie énormément d'une culture à l'autre. Pour ne parler que de ce qui se passe au Bénin, la musique initiatique dont je m'occupe n'est pas désignée par le même mot que la musique de divertissement qui elle, est seule considérée, par les Béninois eux-mêmes, comme relevant de notre catégorie « musique ». Il y a donc là un problème, qui est celui d'un consensus à trouver sur le mot « musique », lequel n'a jamais été défini de manière satisfaisante.

S. Arom. — Je ne suis pas tout à fait d'accord. Il en existe une bonne définition, donnée par Jean Molino (1) : « Le musical, c'est le sonore construit et reconnu par une culture ».

En fait, ce que nous autres ethnomusicologues étudions, ce n'est pas ce que nous-mêmes, dans notre propre culture, appelons « musique ». Entre les différentes cultures, il y a des divergences d'évaluation des constructions sonores. C'est pourquoi je pense que, pour parler de musique, il faut prendre comme base ce que les membres d'une communauté culturelle, les tenants de la tradition, les usagers eux-mêmes considèrent comme telle.

G. Rouget. — Je ne suis pas d'accord avec la définition de Molino, car que faisons nous en ce moment-ci ? Nous parlons, et ce que nous disons c'est bien du sonore qui est construit et reconnu par la culture. Nous ne faisons pas de la musique. On pourrait en dire autant du signal des pompiers. Pour ce qui est de l'usage, sinon du sens du mot musique, à mon avis il vaut mieux s'en tenir provisoirement à quelque chose de totalement empirique, qui consiste à dire que la musique c'est ce que nous, ethnomusicologues, considérons comme étant de la musique.

F. Bebey. — Je vais poser une question. Qu'est-ce que vous faites de ces peuples qui ne définissent pas leur musique, qui n'ont pas de substantif pour la musique, et sur lesquels vous faites des travaux d'ethnomusicologie ?

B. Surugue. — Je crois que la question est bien posée, pourquoi dénommer la création musicale ? Ce n'est peut-être pas nécessaire.

S. Arom. — En effet, chez les communautés africaines auprès desquelles je travaille, il n'y a pas de mot pour dire « musique » ; en revanche, il existe quantité de termes pour désigner les catégories musicales ou pour parler de façon technique de musique, de danse, de chant, de rythme.

F. Bebey. — Avec la correspondance que cela implique avec d'autres aspects de la vie. Mais nous sommes, avec l'ethnomusicologie en Afrique, devant un cas de conscience, parce que nous faisons des études de musicologie sur quelque chose qui n'est pas reconnu par cette culture comme étant de la musique. J'ai eu beaucoup de problèmes avec des Africains qui me disent : « Comment oses-tu appeler cela de la musique africaine ? » Est-ce que nous ne sommes pas devant quelque chose d'aberrant ? Nous faisons de la musicologie là où il n'y a pas de musique, à moins de décider que toute organisation sonore de n'importe quel peuple, même si cette organisation sonore n'est pas reconnue comme

(1) Jean Molino : *Fait musical et sémiologie de la musique*, *Musique en jeu*, 17 (1975).

musique par la culture dont elle est issue, est réellement de la musique.

G. Rouget. — Permettez-moi de revenir sur le troisième point évoqué. Pour la musique, Francis Bebey a parfaitement posé le problème. Il demeure toutefois, que lorsqu'on fait de l'ethnomusicologie, on se place dans la perspective scientifique occidentale qui présuppose qu'on opère avec le concept de musique. Je ne vois pas pourquoi on abandonnerait cette position. Il n'y a pas plus de raison de se priver du concept de musique qu'il n'y en a de se priver du concept de botanique, par exemple, sous prétexte que ni l'un ni l'autre ne sont universels. Le problème dont nous parlons ici est celui du langage scientifique ou, si l'on préfère, du métalangage. Nous en arrivons ensuite au mot *ethnie*. Il n'y a pas de définition dans les sciences humaines qui soit unidimensionnelle. Pour la commodité, cependant, on pourrait dire que le concept d'*ethnie* correspond à un état de société préindustrielle de petite dimension et ne pratiquant pas l'écriture. En effet, le champ de l'ethnomusicologie est, avant tout, celui des musiques de tradition orale, ou si l'on préfère, sans tradition écrite. Ce qui ne veut pas dire qu'elle ne s'intéresse qu'aux musiques sans écriture. La Chine écrit depuis plus longtemps que nous, mais dans l'ensemble il n'y a pas, ou très peu, d'écriture musicale chinoise. On peut en dire autant de l'Inde ou du Japon. Dans ces civilisations, l'écriture musicale requiert toujours d'être interprétée à travers la tradition orale et n'a donc pas véritablement d'autonomie, ce qui fait qu'en dépit de toutes les discussions, il y a une certaine unité dans le concept d'ethnomusicologie.

F. Bebey. — Ce que nous pouvons admettre, compte-tenu de ce que vous venez de dire, c'est que jamais l'ethnomusicologie ne deviendra une science universelle.

G. Rouget. — Je crois que c'est une science qui intéresse le monde entier, qui couvre un champ de plus en plus vaste, et qui est, pour les musicologues, une discipline stimulante. J'imagine que dans 500 ans, nous parlerons d'autre chose. Le mot *ethnie* est un mot qui correspond à une période historique qui sera révolue quand le monde sera définitivement laminé, et qu'il n'y aura plus d'identités culturelles régionales. On ne parlera plus d'ethnomusicologie, on parlera de paléomusicologie, j'imagine. Mais précisément ce qui nous intéresse, en ce moment, c'est l'identité des diverses cultures musicales et la diversité du monde.

D. Martin. — Une fois qu'on a examiné les diverses définitions possibles de l'ethnomusicologie, je pense que pour des auteurs qui ne sont pas familiers du travail fait dans le cadre de cette discipline, il serait bon d'expliquer ce que ces professionnels, possédant une certaine technique, un terrain de travail, font concrètement ? Qu'est-ce qui motive le choix d'un objet à étudier ? Comment cet

objet est-il étudié, sur le terrain ? Comment traite-t-on l'information ?

S. Arom. — Pour l'Afrique, on peut dire que relèvent de l'ethnomusicologie les musiques traditionnelles des différentes sociétés. Le groupe ethnique peut se définir de diverses manières, soit en incluant tous les sous-groupes, soit au contraire en partant des sous-groupes. Selon mon expérience, c'est de cette dernière manière que la musique se manifeste. De même que chaque sous-groupe, même s'il n'a pas de langue à soi, possède un parler qui se différencie de celui d'un autre sous-groupe, de même a-t-il recours à un idiome musical qui lui est propre.

Il y a des populations où la musique appartient à tout le monde — ou à presque tout le monde —, où elle est essentiellement collective, et où chacun, en diverses circonstances, est musicien. Dans d'autres populations, mis à part quelques catégories spécialisées, personne ne fait de la musique : je pense notamment à certaines sociétés très hiérarchisées comme il en existe en Afrique de l'Ouest, où seuls des griots la pratiquent. Mais qu'elle soit le fait de la communauté entière ou de spécialistes, il n'en demeure pas moins que la musique traditionnelle est populaire, en ce sens qu'elle n'est pas une musique d'art à vocation exclusivement esthétique.

D'autre part, la musique d'une culture, dans une *ethnie* ou une sous-*ethnie*, constitue un **système**. C'est pourquoi j'estime que le principal objet de l'ethnomusicologie, c'est l'étude des systèmes musicaux tels qu'ils se présentent — de même que pour un linguiste, c'est l'étude des systèmes de langue. D'ailleurs, comme je l'ai dit, la répartition des parlers recouvre celle des diverses musiques. Ainsi, les gens qui se déterminent par une langue se déterminent aussi par une musique. C'est pourquoi, le « comment on appelle la chose » est secondaire. La « chose », disons la musique, existe depuis des centaines d'années, sinon davantage. Pour moi, c'est là l'objet principal de l'ethnomusicologie.

G. Rouget. — Je suis tout à fait d'accord. L'objectif principal de l'ethnomusicologie c'est l'étude des systèmes musicaux. Cela me paraît tout à fait évident. C'est pour cela que Simha Arom et moi-même, nous nous intéressons à la linguistique, elle est, en effet, l'étude des **systèmes** de communication verbale. La notion de système musical est pour nous centrale. Plus, peut-être, pour les ethnomusicologues que pour les musicologues. C'est ce qui fait, d'ailleurs, que beaucoup de musicologues classiques s'intéressent à nos travaux. Ils considèrent que cette approche de la musique comme système, est une approche très intéressante. Ceci dit, les systèmes peuvent s'étudier à différents niveaux.

Pour en revenir à ce que disait Simha Arom, il y a un instant, il y a des sociétés qui sont très peu différenciées. Je crois qu'il pense comme moi, aux

Pygmées qu'il connaît mieux que moi, et qui sont des populations sans classés, segmentaires, où la musique est, pourrait-on dire, la même pour tout le monde. Moi qui travaille dans une société qui, au contraire, est très hiérarchisée, celle des anciens royaumes du Bénin, où la musique varie, sinon suivant les classes, du moins suivant les particularités sociales, je vois différents systèmes coexister. Mais même dans les sociétés non stratifiées il n'y a souvent pas qu'un seul système musical. Ainsi chez les Pygmées, il existe différents systèmes suivant les rituels. Il y a chez eux des parties de leur répertoire qui se caractérisent par des traits musicaux particuliers, qui ne se retrouvent pas dans d'autres parties de ce même répertoire.

S. Arom. — Oui, et ces traits s'expliquent par d'autres phénomènes. C'est pour cela que je comprends les attaques que subit Francis Bebey ; parce qu'en effet la logique interne d'un système musical est partiellement conditionnée par des éléments situés hors de celui-ci. L'ensemble constitue une sorte de « mégasystème » dans lequel la musique — qu'elle porte ce nom ou pas — est incluse. Ainsi chez les Pygmées de Centrafrique, qui parlent une langue à tons, le contrepoint vocal cesse à partir du moment où les paroles d'un chant doivent être clairement comprises. Dès lors, ils chantent en intervalles parallèles, parce que seul un mouvement parallèle des différentes voix assure l'intelligibilité du texte ; on ne peut donc pas procéder par mouvements divergents sans nuire à la compréhension des paroles.

F. Bebey. — On peut, mais pas comme on le veut. C'est-à-dire que l'on ne peut monter que si le mot le permet.

S. Arom. — C'est cela. Donc on ne peut pas chanter un mot dont le profil tonal parlé est descendant, sur un mouvement ascendant de la mélodie. Pour que les paroles demeurent compréhensibles, il faut respecter rigoureusement le schéma tonal de la langue. Or les Pygmées Aka possèdent plusieurs systèmes : d'une part une polyphonie vocale où prédominent des syllabes sans signification, alors qu'un seul des exécutants chante les paroles ; d'autre part, pour certains genres musicaux, ils chantent en intervalles parallèles. Une telle différence d'attitude face aux textes reflète l'importance, dans leur culture, du message que la musique véhicule. Ainsi, lorsque la valeur des paroles prime sur la musique proprement dite, ils chantent en intervalles parallèles : la compréhension du texte est donc primordiale. Tout cela pour dire que chaque système possède une logique interne qui, bien souvent, peut être conditionnée par quelque chose d'extérieur au système lui-même.

B. Surugue. — Ces systèmes font rêver. Il est toujours difficile d'approcher un objet culturel avec une démarche scientifique. J'adhère à l'approche

systémique, mais pas exclusivement. Le phénomène culturel qui comprend la musique ne comprend pas que la musique, à mon sens, et la démarche des pionniers de l'ethnomusicologie qui a été, à un moment donné, critiquée, me semble tout de même, à nouveau, assez d'actualité, dans la mesure où il s'agit d'une approche globale qui n'oublie pas le fonctionnement de la société. Il est vrai qu'en ce qui concerne la production musicale, on en trouve des manifestations à tous les moments de l'existence : systèmes de hiérarchie royale, de religion, de magie, etc. Il est vrai que des règles sociales font qu'un tel est musicien et pas l'autre. Le système propre, désincarné, de la musique dont l'étude est effectivement l'objet du musicologue, est à distinguer de la démarche de l'ethnomusicologue. Pour comprendre ce système assez désincarné, il y a tout autour de cela, me semble-t-il, la nécessité d'être plus qu'un musicologue, c'est-à-dire de comprendre la société d'une façon générale. En cela je crois, qu'il y a effectivement une approche radicalement différente entre l'« ethnomusicologue », et le musicologue classique. Le musicologue qui fait l'analyse d'une musique savante, n'a pas besoin à la limite de s'intéresser à autre chose que l'objet strictement musical.

F. Lesure. — Je ne suis pas d'accord. Dans ce domaine il n'y a pas lieu de différencier la musicologie classique de l'ethnomusicologie entre guillemets, parce qu'aucune espèce de musique occidentale ne peut non plus être dissociée de son contexte social. La sociologie de la musique n'a peut-être pas fait encore de progrès suffisants pour que cela apparaisse comme une évidence. Les rencontres organisées depuis une vingtaine d'années essayant de rassembler ethnomusicologues et musicologues dans des congrès communs pour établir un dialogue ont été, peut-être, insuffisantes ou peu convaincantes. Ce rapprochement tarde beaucoup à venir, ou ne viendra peut-être jamais. Pourquoi d'ailleurs, on peut se le demander. Mais si l'on se rejoint sur un terrain, c'est bien sur celui-là : le contexte du contenu émotionnel, social, psychologique de la musique. La musique occidentale n'est pas l'art pour l'art. Elle est aussi l'expression de sociétés, elle annonce parfois leur transformation et, si l'on néglige ce fait, on risque de la mal comprendre.

G. Rouget. — Je crois qu'effectivement dans l'histoire de la musicologie, l'émergence de l'ethnomusicologie, a été comme l'a dit Alan P. Merriam, liée à l'idée de « Music in culture », mais même les tenants de cette position en viennent maintenant à penser qu'étudier la musique dans la culture, sans en connaître le système, ne débouche sur rien. La spécificité d'une musique, c'est son système. C'est seulement à partir du moment où on le connaît que l'on peut véritablement le relier à l'ensemble de la culture. Cela dit, quelle que soit la musique en question, il est certain qu'il n'y a pas de musicologie concevable si on ne la relie pas à l'ensemble du

phénomène culturel, de même qu'on est depuis très longtemps revenu d'une linguistique qui étudierait la phonologie et ne s'intéresserait pas au sens. Nous prenons tous, le sens de la musique en compte.

S. Arom. — D'autant plus qu'en Afrique il est absolument impossible de mettre à jour un système sans tenir compte de tout ce qui l'entoure. La théorie des musiques, qui est presque toujours implicite, devient partiellement explicite grâce à des démarches en va-et-vient entre les phénomènes musicaux et d'autres qui relèvent d'autres domaines, en particulier ceux liés au symbolique. Ne serait-ce que l'appellation des instruments de musique, ou de leurs parties — cordes d'une harpe, lames de la sanza —, les noms qu'ils portent ont une pertinence quant à la structure, à l'organisation de l'objet en tant qu'instrument de musique, c'est-à-dire en tant que partie du système. C'est pourquoi il serait absolument erroné de vouloir se cantonner dans une étude systémique en occultant le reste. De par la présence d'éléments extérieurs à la musique, on est toujours amené à comprendre toutes sortes de phénomènes qui, de prime abord, en paraissent fort éloignés, mais qui y renvoient cependant de la façon la plus directe possible. C'est ce qui est fréquemment le cas des mythes par exemple. Et c'est ce que personnellement, je trouve passionnant.

Je voudrais poser une question à Francis Bebey : vous nous avez dit que les Africains se refusent à nommer « musique » quelque chose qui est de la musique, parce qu'elle est causée par des événements qui lui sont extérieurs. On danse dans un village, par exemple, parce qu'il y a pleine lune. Cette « chose », comment l'appelle-t-on alors ? Qu'est-ce que c'est, si ce n'est de la musique ?

F. Bebey. — Ce n'est pas cette chose qui est importante à mon avis. Ce n'est pas la danse elle-même, par exemple, qui est importante. Ce n'est pas la musique qui est importante. C'est peut-être la vie qui est importante, mais c'est très vague quand on dit « la vie ». Avant tout cela, c'est l'homme qui est important. Dans ma langue maternelle, par exemple, il n'y a pas de mot pour dire : musique, mais il y a un mot pour dire danse, pour dire chant. C'est très significatif qu'il y ait un mot pour la danse parce que la danse fait penser au corps humain. Il semble que nous ayons donné la prépondérance à l'homme et au corps humain, et, dans tout ce que fait l'homme il y a, en arrière-plan ou en avant-plan, je ne sais pas très bien, cette possibilité que l'homme a de bouger dans le rythme. Il n'a pas besoin de nommer la chose qui le fait bouger. Peut-être que la musique vient de l'intérieur plus qu'elle ne vient de l'extérieur. Peut-être que celle de l'extérieur nous donne seulement un soutien tout à fait physique, mais pas physiologique ni biologique. Peut-être qu'à l'intérieur il y a une transformation qui fait partie intégrante de l'homme. Enfin, je me demande

pourquoi nous n'avons pas de mot pour musique, et nous en avons un pour danse. Je crois que les gens qui me disent « Pourquoi nous parles-tu de musique africaine », ont tout à fait raison, parce que dans la réalité des faits on entend des sons, et l'on n'a jamais eu besoin de les nommer. Il y a un fait certain, si l'on prend par exemple une sanza, c'est un instrument à lamelles de bambou (ou maintenant de métal). Souvent la sanza représente toute une famille. Il y a le grand-père, la grand-mère, le père, la mère, etc. Pourquoi fait-on ce rapprochement entre des lamelles d'instrument et la famille ? Peut-être parce que l'homme est prépondérant, justement. C'est lui qui fait la musique, et ce n'est pas la musique qui fait l'homme. C'est du moins ce que je comprends, mais je ne crois pas que je sache suffisamment l'exprimer.

F. Lesure. — Est-ce que ce n'est pas seulement le refus d'isoler un phénomène qui appartient à une globalité que l'on se refuse de découper ?

F. Bebey. — Je ne le crois pas. De toute façon on n'a rien découpé. Si on avait découpé, nous serions tous d'accord à propos d'une science comme l'ethnomusicologie ou la musicologie. Ce n'est pas par refus.

F. Lesure. — Mais tout de même, vous appelez chant, un chant ?

F. Bebey. — Oui, nous avons un nom pour le chant, mais nous n'avons pas de terme générique pour dire musique, alors que nous en avons un pour la danse. C'est très important pour moi.

G. Rouget. — Vous savez qu'en Inde, classique, il n'y a pas de terme pour dire musique au sens où nous l'entendons en Occident. Selon Arnold Bake (2), le mot *samgita*, qui est le terme le plus proche de notre mot musique désigne à la fois la danse et ce que nous appelons la musique, mais la musique y est vue sous deux aspects, vocal et instrumental, le vocal étant le son « en soi », le son « pur ». C'est donc un concept où son, musique et danse sont trois éléments indissociables.

S. Arom. — C'est assez semblable en Afrique, sans que l'on appelle cela « poésie »...

G. Rouget. — On en revient au problème « qu'est-ce que la musique ? » On risque de s'éterniser sur un discours qui n'est pas celui qui nous intéresse, car finalement ce que j'aimerais c'est que les lecteurs de R.p.c. puissent se dire qu'ils ont découvert ici quelque chose de la musique africaine qu'ils ne connaissaient pas.

D. Martin. — Y a-t-il moyen après le point d'accord auquel vous êtes arrivés sur les systèmes musicaux, objets de l'ethnomusicologie, d'expliquer ce qu'on peut entendre par système musical ; cette notion de système musical peut-elle être reliée à ce

(2) Arnold Bake : *The Music of India*, in *The New Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press. London 1957. Vol. I, page 196.

TABLE RONDE

que vous venez de dire, à cette confusion ou à cette superposition d'un certain nombre de genres de musique, danse, poésie ? Cette globalité a-t-elle quelque chose à voir avec ce que vous appelez systèmes musicaux ?

G. Rouget. — Je pense que si l'on fait un peu l'historique de l'affaire : systèmes musicaux et instruments de musique ont été les deux grands pôles de la recherche ethnomusicologique. On a, en gros, commencé par les instruments de musique parce que c'était des phénomènes matériels qui se prêtaient plus facilement à une approche systématique et c'est par le biais très souvent, des instruments de musique que l'on a débouché sur les systèmes musicaux. On les y retrouve plus facilement que dans la musique purement vocale. C'est bien pour cela que des recherches comme celles de Simha Arom sur la polyphonie vocale sont beaucoup plus récentes que celles portant sur des formes mélodiques instrumentales qui étaient plus accessibles. Le problème étant difficile, évidemment on a commencé par ce qui était le plus immédiatement traitable. Je dirai qu'en ethnomusicologie, il y a trois grands secteurs. Il y a les instruments de musique, la musique vocale et les rapports entre les systèmes musicaux de la société. Je crois qu'à partir de cela on peut mettre en place la problématique générale. Ni Simha Arom, ni moi-même, ne vous dirons qu'il faut évacuer les rapports de la musique et des systèmes sociaux.

D. Martin. — Il faut peut-être clarifier alors cette notion de système musical ?

B. Surugue. — Le champ de l'ethnomusicologie est tellement vaste qu'il y a un besoin évident de description. Comment arrive-t-on à la description ? C'est ce que vient de dire Gilbert Rouget. Il y a les inventaires d'instruments de musique, et puis il y a la substance impalpable qu'est la musique. Il faut bien la décrire et c'est vrai que pour la décrire, la notion de système intervient. Il y a là quelque chose de très comparable à la description linguistique. Mais il est difficile de trouver une description de la musique qui soit complète et satisfaisante.

F. Lesure. — Personne n'est jamais complètement satisfait. C'est pourquoi on devrait toujours remettre en question les systèmes d'analyse, mais je ne crois pas qu'on puisse le dire plus des musiques non occidentales que de la musique occidentale.

B. Surugue. — Je fais naturellement allusion aux progrès en linguistique qui sont plus évidents qu'en musicologie. En linguistique, nous disposons de descriptions de langues à peu près satisfaisantes. Il existe plusieurs méthodes qui sont intellectuellement d'une part, et quant aux résultats d'autre part, satisfaisantes, parce qu'elles permettent de lire des grammaires, de faire des dictionnaires, etc. La musicologie par rapport à tout cela, a du retard. C'est plus délicat.

S. Arom. — C'est un problème à la fois chronologique et statistique. Chronologique parce que les études des langues de tradition orale ont commencé bien avant celles des musiques de tradition orale, et statistique parce qu'il y a beaucoup plus de spécialistes qui s'occupent de linguistique que de musicologie.

D. Martin. — Il y a aussi peut-être une différence. C'est que les études linguistiques quelle que soit la part du savoir qu'elles incluent, visent à permettre à un certain nombre de gens, de pratiquer une langue, alors que, l'ethnomusicologie jusqu'à présent ne s'est pas occupé de former des gens qui allaient pratiquer les musiques.

S. Arom. — Il existe aux Etats-Unis des universités où l'on enseigne l'ethnomusicologie dans une perspective semblable. Ces écoles invitent des virtuoses africains pour une année ou plus, et ces musiciens enseignent la musique qui est la leur à des étudiants américains. Les élèves apprennent ainsi à jouer diverses musiques traditionnelles africaines. Mais il y a un hiatus, car les maîtres sont plus des artistes que des théoriciens. De ce fait, ils peuvent montrer leur savoir-faire, mais dans bien des cas il ne leur est pas forcément aisé de fournir une « base » théorique, abstraite.

D. Martin. — Ce que je voudrais savoir c'est si le travail musicologique des ethnomusicologues a modifié la pratique des musiques qu'ils étudient ?

S. Arom. — Le rôle de l'ethnomusicologue n'est pas de modifier le comportement musical des gens chez lesquels il travaille. On nous a d'ailleurs souvent accusés d'opérer un « pillage » par le simple fait d'enregistrer la musique, à l'instar du pillage des objets, masques et statues, qui ont rempli les musées européens. Or la musique n'est pas un objet matériel, et nous n'en démunissons en aucune façon ses détenteurs ; le fait d'enregistrer un chant ou plusieurs n'empêche pas les membres de la communauté où ce chant a été recueilli de le chanter à nouveau jusqu'à la fin des temps.

F. Bebey. — Si vous avez réussi à les convaincre c'est bien ! Ce n'est pas évident. Moi, je me souviens d'avoir enregistré quelqu'un en Côte-d'Ivoire, et il m'a dit : « Si tu me prends ma voix dans ton appareil, qu'est-ce qui va me rester... ? » Il était convaincu que j'emportais sa voix !

S. Arom. — L'inverse est également vrai. Pour des villageois, voir des étrangers s'installer chez eux pendant des semaines, à étudier leur musique, est tout à fait insolite ; quelqu'un s'assied à une table de camping, un casque sur la tête, griffonne, note sur du papier des signes bizarres et essaie ensuite de reproduire une mélodie ou une formule de rythme à partir de ces signes, en demandant : « Est-ce que ce que je fais-là correspond vraiment à ce que vous

faites, vous ? ». Si l'on parle de modification de l'attitude, on peut dire que celle provoquée chez les villageois est souvent positive, car ils prennent conscience de la valeur intrinsèque d'une activité qui pour eux est tout à fait naturelle, en constatant que pour d'autres, elle est un phénomène important, qui mérite qu'on y consacre beaucoup de temps. Quant à moi, j'ai la conviction que dans l'ensemble, notre travail n'est pas perçu de façon négative.

F. Bebey. — Personnellement, je ne l'ai jamais perçu comme négatif. Je pense qu'il y a deux attitudes de la part des gens chez qui vous allez. Selon que vous soyez blanc ou noir, vous êtes reçu différemment. Vous allez dans un village, vous essayez de noter sur un papier les choses que vous avez enregistrées et les gens sont surpris, peut-être qu'ils vont jusqu'à considérer que cela a de la valeur. En fait ce n'est pas le fait d'aller dans un village et de s'intéresser à cela qui donne de la valeur aux choses ; ces choses ont leur propre valeur. Cela dit, vous notez sur un bout de papier, les gens s'aperçoivent que c'est important parce que vous, le Blanc, vous êtes en train de vous intéresser à ce qu'ils font. Si moi, je vais faire la même chose, on va me rire au nez. Tout de suite, on se dira que je ne connais pas des choses dont je devrais connaître la valeur, ou bien alors, que je me prends pour un Blanc qui s'intéresse à des choses qui n'ont pas de valeur. Cela devient une sorte de confrontation, deux façons de voir. Je veux dire que moi, on me prendra pour un imbécile parce que je ne sais pas ce que j'aurais dû savoir, ou encore, parce que je me prends pour un Blanc qui trouve de la valeur dans des choses qui n'en ont pas.

S. Arom. — Mais cette critique selon laquelle vous devriez savoir des choses que vous ignorez ne peut être valable qu'à l'intérieur de votre propre culture ?

F. Bebey. — Pas forcément. Beaucoup de choses se ressemblent d'une culture à l'autre. Le fait de ne pas faire pipi à travers un sentier, c'est général. On sait en Côte-d'Ivoire, comme au Sud-Cameroun que si l'on enjambe un filet de pipi, on attrape la maladie du bonhomme qui est passé avant vous. C'est connu. Et souvent, il y a des tas de choses que je devrais savoir et que je ne connais pas. Je veux dire tout simplement que l'on perçoit différemment dans un village l'attitude d'un ethnomusicologue s'il est européen, blanc. Ce n'est pas forcément par le respect qu'il inspire. Cela peut être la crainte d'une manière générale, puis on reprend confiance, on se rapproche. Cela doit être souvent comme cela pour vous, je ne parle pas de Gilbert Rouget qui a commencé en Afrique, il y a très longtemps, et qui a fait son travail parmi des populations extrêmement calmes. C'était pendant la colonisation et les gens n'osaient pas donner leur point de vue.

S. Arom. — L'histoire de la crainte date d'un autre temps. Cela dit, il arrive que des gens, tout

simplement, n'aient pas envie de collaborer. Ils ne le cachent d'ailleurs pas, et si, par courtoisie, ils ne le disent pas directement, ils nous le font comprendre... Et s'il y a des gens avec qui on peut travailler, c'est bien parce qu'ils acceptent de le faire.

G. Rouget. — Je souhaiterais que l'on revienne sur la question des systèmes, ou plutôt du système, lequel est une notion centrale pour nous. S'il n'existe pas, à ma connaissance, de description de système musical vu dans sa totalité, on peut toutefois dire que des spécialistes sont depuis longtemps attelés à cette tâche et je suis sûr que, dans quelques temps, on disposera de fragments de systèmes cohérents et intéressants. Disons pour les lecteurs qui ne connaissent pas bien la question, qu'un système musical serait défini par des échelles de hauteur — les intervalles — et les timbres d'une part, les durées et les accents — les rythmes — d'autre part, enfin par la simultanéité — ou la non simultanéité — des parties. En simplifiant beaucoup, on peut dire qu'à partir du moment où un système musical est défini par les instruments et par la technique vocale qu'il utilise, par les intervalles mis en œuvre, par la combinaison ou la non combinaison des parties et par les relations de durées, on a une assez bonne description de ce système. Or, il se trouve qu'il y a fragmentairement de bonnes études, par exemple, sur les systèmes d'intervalles. On sait qu'en Afrique ils sont particulièrement intéressants et qu'ils ne doivent, le plus souvent, rigoureusement rien à l'Europe. On sait que la musicologie de l'Europe est connue par ses débats sur la musique dite « tempérée » (3) (et non tempérée). Or il y a en Afrique, des systèmes tempérés qui ne sont pas du tout les nôtres. Ils divisent l'octave non pas en 12 intervalles, en douze demi-tons égaux, mais suivant qu'on a affaire à telle ou telle musique, ils divisent l'octave en sept parties ou en cinq parties égales. L'Afrique se rapproche alors de certains systèmes indonésiens ou d'Asie du Sud-Est. D'une manière générale on peut dire aussi que l'Afrique se partage entre les systèmes musicaux reposant sur le pentatonisme, c'est-à-dire la division de l'octave en cinq parties inégales, sans demi-tons, et ceux qui reposent sur l'heptatonisme, c'est-à-dire la division de l'octave en sept intervalles comportant tons et demi-tons. Il existe des cartes de répartition de ces systèmes. Elles posent des problèmes intéressants et l'on peut établir des corrélations entre ces systèmes musicaux et l'existence de tel ou tel autre type d'instruments de musique.

Par exemple, il n'existe pas, sauf erreur, en Afrique, de système équiheptaphonique (sept intervalles égaux) dans les pays qui n'emploient pas de

(3) En musique, tempérément : Organisation de l'échelle des sons ; d'abord comprise comme un adoucissement porté à des dissonances, par le partage égal de l'intervalle qui les sépare. Exemple : « le clavecin bien tempéré » : suite de préludes et fugues écrits selon le système du tempérément et dans toutes les tonalités. N.D.L.R.

xylophones. On sait par ailleurs que les xylophones équiheptaphoniques des Chopi d'Afrique du Sud et les xylophones des Malinké d'Afrique de l'Ouest sont des instruments de musique qui sont accordés avec une justesse tout à fait comparable à celle d'un piano de concert. Je veux dire que l'écart par rapport au modèle est de l'ordre de quelques centièmes de tons, ce qui est tout à fait remarquable. Il y a, à part cela, les gens qui font de la polyphonie ou ceux qui font exclusivement de la monophonie. Les gens chez qui je travaille ne savent absolument pas chanter polyphoniquement. C'est le contraire dans la musique qu'étudie Simha Arom.

S. Arom. — Je voudrais ajouter un point relatif à la définition du système : c'est que la combinaison des instruments de musique en fait souvent partie. Pour tel répertoire, tel genre musical, lié en général aux circonstances sociales ou socio-religieuses, la formation-même des instruments qui y sont associés est partie intégrante du système. J'aimerais citer un cas où la systématique musicale est pratiquement déterminée par la formation instrumentale : c'est celui des nombreux orchestres de trompes ou de sifflets qui jouent selon le principe du **hoquet**. Ce sont des ensembles d'instruments de type identique où chaque instrument ne peut émettre qu'un seul son, dont la hauteur est prédéterminée. Ainsi tout le système de la reproduction d'une musique polyphonique extrêmement complexe résulte en fait des données organologiques particulières propres à ces formations. C'est dire que dans un tel cas, la systématique musicale est tributaire de la façon la plus directe des ressources instrumentales.

D. Martin. — Cette question de systèmes nous amène à un autre point. Dans un article publié il y a une dizaine d'années, Simha Arom écrivait que l'ethnomusicologie travaille essentiellement dans la synchronie et pas dans la diachronie, qu'il est extrêmement difficile, à partir des études musicologiques telles qu'elles existent, de remonter à travers le temps et d'étudier l'évolution qu'auraient pu subir les musiques.

Centrer le travail de l'ethnomusicologue sur l'étude des systèmes me paraît poser à nouveau cette question. Le grand reproche que l'on fait souvent aux approches systémiques, c'est d'être statiques et de ne pas envisager les problèmes de dynamique et d'évolution. On peut donc se demander si ce que Simha Arom écrivait il y a dix ans, sur cette priorité des études dans l'immédiat, est toujours valable aujourd'hui et si ce n'est pas une limitation du travail de l'ethnomusicologie ?

S. Arom. — Personnellement — et je ne sais pas quel est l'avis de mes collègues ici présents — je pense que dans les systèmes fortement structurés que constituent les musiques traditionnelles africaines, l'évolution se fait, si elle se fait, de façon très lente.

En vingt années, je n'ai pas observé de grandes modifications quant à la structure-même des musiques que je connais depuis 1963. Mais ce qui peut nous être utile, dans une perspective historique, ce sont les écrits des voyageurs, explorateurs, missionnaires et administrateurs, dont certains ont même été jusqu'à décrire le fonctionnement de musiques polyphoniques africaines. Il est passionnant de voir, dans des récits qui datent de deux, trois ou quatre siècles, une précision dans la description qui permet de reconnaître certains procédés musicaux ayant cours encore aujourd'hui. Cela signifie plusieurs choses. D'abord, que ces procédés sont très anciens, ce qui est fort important en soi ; et que par corollaire, l'évolution, s'il y en a une, est très lente. Cela dit, on observe aussi des phénomènes de mode. Chez les Pygmées, par exemple, lorsque vous demandez que l'on vous chante une pièce que vous aviez enregistrée un ou deux ans auparavant, il arrive qu'elle soit absolument différente. Le texte est resté le même, mais la musique est autre. Peut-on alors parler d'évolution musicale ? Je ne le crois pas. Car la structure du rythme, les règles de superposition des différentes parties vocales, le découpage en séquences des unités que constitue un chant ou une strophe, tout est parfaitement identique à ce qui existait préalablement. Je ne vois d'ailleurs pas comment une musique traditionnelle où la structure, l'armature est si forte, pourrait être modifiée sans que tout le système n'en pâtisse.

G. Rouget. — La description diachronique ou synchronique des sociétés humaines — bref le rapport entre l'histoire et l'ethnologie — est le problème dont traitait récemment Lévi-Strauss à la Sorbonne. Comment se sont constitués les systèmes musicaux africains ? On manque de données historiques pour traiter le problème. D'autres méthodes permettront peut-être un jour de proposer des solutions. Comme vient de le dire Simha Arom, on dispose cependant d'éléments pour juger de certains aspects de l'évolution. Là où je ne le suis pas entièrement, c'est lorsqu'il dit que ces éléments nous conduisent à penser que le changement se fait toujours très lentement, ce qui rejoint le concept Lévi-Straussien de « société froide ». Si les sociétés africaines étaient si froides, toute l'Afrique aurait la même musique, ou du moins elle ne serait de loin pas aussi diversifiée. Or, quand on passe sur le continent africain d'une société à une autre, on s'aperçoit que les différences sont énormes. C'est bien parce qu'au cours des temps, les choses se sont dissociées. Même dans un petit pays comme le Bénin, en parcourant cinquante kilomètres, on rencontre des musiques très différentes, et cela à l'intérieur d'un même groupe linguistique, présentant d'une région à une autre de petites variantes dialectales. Il y a donc eu dissociation des langues et des cultures, de la religion et de l'organisation sociale, et aussi de la musique, sur une longueur de temps assez brève. On peut être certain



*Harpe-cithare jouée par un musicien djem de la région de Souanké au Congo. Les parties vibrantes des cordes, découpées dans l'écorce même du bâton en palmier-raphia, se situent de part et d'autre du chevalet vertical et sont, de ce fait, multipliées par deux. Le joueur varie les effets de résonance en appuyant plus ou moins ou pas du tout, le résonateur en courge contre sa poitrine. Au Gabon, le mvèt est l'instrument spécifique du poète-musicien pour accompagner des chants épiques où se trouvent résumées la philosophie et l'histoire du peuple fang. (Cf. Un mvèt de Zwé Nguéma, *Classiques africains*, Paris, 1972, Armand Colin). Cliché Musée de l'Homme (J.F. Vincent) (26).*

que le Bénin n'avait pas du tout la même géographie musicale, il y a 1000 ans. La diversification des faits culturels s'est certainement produite plus rapidement qu'on ne le croit d'habitude. Mais pour en revenir au manque de données historiques, il n'est pas total bien sûr. Certaines données sont relativement anciennes. Ibn Battuta (4), rendant visite à Mansa Moussa, empereur du Mali, en 1352, si je ne me trompe, décrit à sa cour des musiciens jouant d'un instrument qui était, semble-t-il, un xylophone. Trois cents ans plus tard, un nommé Jobson, chercheur d'or, trafiquant sur la côte de Gambie, décrit un xylophone dont il a dit qu'il avait 14 lames, et mentionne également que les musiciens avaient des grelots aux poignets. On peut penser, puisque l'instrument actuel correspond tout à fait à cette description, qu'à l'époque, son échelle était comparable à celle que l'on observe maintenant chez les Malinké. Mais cela reste évidemment conjectural.

B. Surugue. — Je voulais ajouter un propos sur les facultés d'improvisation. Simha Arom vous disait qu'il a vu un chant évoluer au bout d'un an, c'est du fait de l'improvisation et c'est extraordinaire. J'ai une fois enregistré le répertoire d'un joueur de vièle au Niger. Un jour, il m'a joué quelque chose qui me faisait penser à de la musique indienne. Je l'ai interrogé là-dessus et il avait vu la veille au soir un film indien !

S. Arom. — Dans ce cas précis, toute la question est de savoir si cette musique est simplement l'œuvre d'un individu, où si elle pourrait s'intégrer à la tradition.

B. Surugue. — Bien sûr, c'est un individu initié qui entre dans un système de culte et qui a droit à une certaine fantaisie. Apparemment c'était intégrable... Ce que je voulais dire c'est qu'il y a un don, particulièrement marqué en Afrique, d'improvisation, d'interprétation et d'arrangement qui est prodigieux.

F. Bebey. — Puis-je poser une question et me faire l'avocat du diable. Je pense à Rpc, je pense aux gens qui vont recevoir la revue et qui vont la lire. Ce ne sont pas des spécialistes de la musicologie. La question qui se pose est la suivante : A quoi et à qui sert l'ethnomusicologie ? Je voudrais bien que cette table ronde essaye de répondre à ces interrogations peut-être banales pour vous, mais qui sont importantes pour eux. Allons-nous leur donner l'assurance qu'ils sont concernés par cette science, ou vont-ils avoir le sentiment qu'elle n'existe que pour les non-africains ?

G. Rouget. — Tous les Africains que je connais sont intéressés par ces recherches. Partout dans le monde, les gens tiennent beaucoup, sentimentalement, à leur propre musique. Le fait de savoir que toute musique est un système, que toute musique obéit à une certaine logique interne, est quelque

chose qui fait réfléchir chacun sur sa propre identité culturelle. Et c'est important. Le fait que l'ethnomusicologie ait très largement contribué par ses publications à faire connaître en Europe les musiques africaines, — ou en Asie des musiques d'Europe —, a permis d'établir une intercommunication musicale et a joué un rôle essentiel dans la prise de conscience de l'identité culturelle de chacun. Un fait m'apparaît plus important encore en ce qui concerne l'utilité de l'ethnomusicologie. Il s'agit de l'avenir de la réflexion sur l'évolution de la musique. Ainsi vous-même, Francis Bebey, dans votre activité de compositeur, de créateur de musique (et vous l'avez écrit, je n'invente rien), l'ethnomusicologie a joué un rôle. Vous êtes certainement l'un des musiciens africains les plus avertis qui soient en ethnomusicologie. J'en dirai autant de Akin Euba, musicien nigérian, établi à Lagos, et qui a reçu une formation ethnomusicologique, très sérieuse, à Los Angeles. Lui aussi, considère que son stage ethnomusicologique a été essentiel pour sa manière de concevoir ses activités de créateur de musique contemporaine. Des recherches d'un genre aussi bysantin que celui dont je viens de parler sur la division de l'octave pose un problème de fond : faut-il travailler avec des instruments tempérés à l'europpéenne, ou, au contraire, faut-il travailler avec des instruments accordés suivant d'autres systèmes purement africains ? Ici on débouche sur la pratique musicale telle qu'elle s'offre aux Africains eux-mêmes. Dans quelle mesure faut-il garder les instruments de musique africains traditionnels ? Quelles sont leurs ressources ? Quelles possibilités supplémentaires obtiendrait-on si on les modifiait ? Il y a des griots qui font des études sur l'accord des Kora et utilisent largement les notions d'accords tempérés ou non. Ce sont des musiciens qui ont réfléchi sur leur propre musique et qui commencent à théoriser, et là je pense que l'ethnomusicologie, pour répondre à votre question, est quelque chose qui sert considérablement. Il y a, en outre, un problème important qui est que, dans l'ensemble, la valorisation de la musique, qu'on le veuille ou non, passe par l'écriture. Or, l'ethnomusicologie s'est beaucoup préoccupée de la représentation de la musique. Comment représenter la musique qui est par nature quelque chose d'immatériel ? Chacun a apporté sa pierre, et je crois que celle de l'école d'ethnomusicologie française est particulièrement importante parce que nous avons des techniques pour transcrire et pour présenter la musique, qui sont quelquefois plus élaborées qu'ailleurs. Il ne faut cependant pas oublier, par ailleurs, qu'il y a aussi des Africains, tout à fait d'avant garde, que cette façon de voir les choses irrite. Je connais par exemple un linguiste béninois, qui enseigne au

(4) Ibn Battuta : 1304-1377 — Géographe et historien arabe, grand voyageur de l'Islam. Il a fait rédiger par son secrétaire son *Rihla* (journal) où il décrit les contrées qu'il a traversées : Arabie, Asie mineure, Russie, Inde, Chine, Espagne, Sahara, Soudan, ainsi que les mœurs de leurs habitants — N.D.L.R.

Nigéria, à l'Université d'Ifé, qui me disait récemment : « Vous autres Européens, avec votre manie de faire des livres et de consacrer l'écriture, vous allez contre la tradition orale africaine, et moi j'entends revenir à la littérature non écrite. Contrairement à ce que vous faites, je préconise la non-écriture de la littérature africaine traditionnelle. » La même position serait parfaitement soutenable en ce qui concerne la musique. L'écriture de la musique africaine non écrite pose donc des problèmes qui ne sont pas nécessairement ceux qu'on croyait. Or il y a de plus en plus d'ethnomusicologues africains, ce sera à eux de les résoudre.

F. Lesure. — Est-ce que tous ces ethnomusicologues pratiquent strictement les mêmes méthodes que les musicologues occidentaux, ou y a-t-il une spécificité qui se dessine dans les premiers élans de cette musicologie africaine ?

G. Rouget. — Les ethnomusicologues africains pratiquent en général les méthodes des universités où ils ont été formés, en Europe ou en Amérique. Maintenant y en a-t-il qui ont des méthodes très particulières ? Je ne sais pas.

S. Arom. — C'est un problème très important. Le paradoxe aujourd'hui est le suivant : alors que nous connaissons déjà une génération d'ethnomusicologues africains, formée d'ailleurs en Europe, ces derniers ont adopté non seulement les méthodes de travail mais aussi la mentalité européennes — ce qui n'est évidemment pas toujours la meilleure solution pour l'étude des musiques extra-européennes. Je souhaiterais quant à moi qu'un jour ces chercheurs — qui connaissent la musique **du dedans** — puissent développer d'autres méthodes, d'autres outils.

F. Bebey. — Je me demande si l'on peut être ethnomusicologue dans sa propre culture ? Je me pose très sérieusement la question. Ne vaut-il pas mieux appartenir à une culture extérieure pour avoir un œil critique ? Est-il possible d'être ethnomusicologue africain si on est Africain ?

S. Arom. — Être ethnomusicologue africain dans sa propre communauté, cela doit poser nombre de problèmes. Je crois qu'il est plus facile de travailler dans un autre village, une autre région, que ceux dont on est originaire. En revanche, à cause des éléments communs à diverses traditions, il est certainement plus aisé pour un Africain d'enquêter, d'assimiler l'information qu'il recueille, que pour un non-Africain à qui manquent toujours certaines références culturelles. Il va de soi qu'en travaillant dans sa propre culture, on dispose d'assises plus solides, et on peut avancer plus vite.

F. Bebey. — On peut toujours dans la pratique. Mais a-t-on le même impact ? Voici ce qui m'est arrivé personnellement. J'ai commencé à m'intéresser non pas à l'ethnomusicologie, parce que je ne suis

pas ethnomusicologue, mais à la musique africaine en écoutant vos disques, Gilbert Rouget. Il s'agissait de la musique de l'Afrique Occidentale. On m'avait tellement dit qu'elle n'existait pas et qu'elle ne valait rien, que c'était très important pour moi de découvrir qu'un Européen s'y était intéressé et avait fait un disque de ces musiques.

C'est cela l'impact dont je parle. Est-ce que moi Africain, je peux avoir le même impact sur d'autres Africains qu'un Européen a pu en avoir sur moi ? Les temps ont peut-être changé mais les mentalités sont encore à refaire. Figurez-vous que le complexe d'infériorité est, encore, chose tout à fait courante en Afrique noire. Sur le plan de la culture africaine, il y a encore beaucoup d'Africains qui ont besoin que, de l'extérieur, leur vienne la parole suivante : « Vous avez une culture ».

C'est pour cela que je voulais que nous fassions comprendre aux lecteurs de *Rpc* que, de cette ethnomusicologie, va se développer une meilleure connaissance des Africains par eux-mêmes, et ceci parce que des non-Africains ont reconnu l'existence d'une musique africaine. Vous vous rendez compte de ce que cela a été pour nous autres ? Moi, je n'avais pas de musique et mes parents qui avaient été plus colonisés mentalement que moi, m'interdisaient d'écouter la musique traditionnelle jouée par quelqu'un qui habitait juste en face de chez moi. Mes parents étaient devenus soi-disant des gens civilisés et l'on ne devait plus écouter ces choses-là. Ils étaient d'autant plus civilisés qu'ils étaient chrétiens. Au milieu de la nuit, quand nos parents dormaient, les enfants du village sortaient pour aller écouter cet homme qui jouait. Et c'était une musique merveilleuse. On disait que c'était l'homme qui parlait avec le diable au milieu de la nuit. Le lendemain, on se faisait fouetter par nos parents, bien sûr, parce qu'il était interdit d'aller l'écouter. Si nos parents nous battaient, c'était non seulement parce qu'on était sorti mais parce que, surtout, c'était de la musique primitive, sauvage. Ils s'étaient mis dans la tête que la seule musique valable, c'était la musique de Jean-Sébastien Bach. Et voilà qu'un jour je découvre un 33 tours fait par vous, Gilbert Rouget (5), et je vois que vous avez enregistré le joueur que j'ai connu autrefois. Je me suis dit « Tiens, il y a donc quelque chose de nouveau ». Comment des Blancs peuvent-ils s'intéresser à cette chose ? C'est là que votre approche ethnomusicologique a eu un impact, et a provoqué un changement chez quelqu'un comme moi, et, c'est en tant que non-Africain, que vous avez réhabilité en quelque sorte, une chose qui n'avait plus de valeur. C'est cela que je vois dans l'ethnomusicologie et dans le fond, je pense que ce sont des Européens qui doivent faire de l'ethnomusicologie africaine.

(5) Il s'agit du disque *Musique d'Afrique occidentale* publié par G. Rouget chez Vogue en 1954 (N.D.L.R.).

B. Surugue. — Je suis très touché par ce que dit Francis Bebey, mais j'émettrai peut-être une réserve sur sa conclusion. C'est vrai qu'il y a un contexte, en particulier en Afrique, que l'on connaît bien, mais il ne faudrait pas que l'image de l'ethnomusicologue ou de l'ethnomusicologie garde justement cette dimension au parfum un peu colonial. Mais historiquement, c'est juste que c'est un peu grâce à d'autres, que la musique d'un pays peut émerger.

F. Bebey. — Attention on n'interdit pas à des ethnomusicologues africains de venir étudier une musique européenne !

D. Martin. — Là encore si l'on peut faire une comparaison avec ces sciences parallèles, dans le domaine de la linguistique, on constate qu'il y a un nombre de plus en plus important de jeunes chercheurs africains, qui travaillent sur les descriptions de systèmes et en priorité dans leur propre langue, et que cela fonctionne bien à ce niveau-là.

B. Surugue. — Il n'est pas toujours bon d'être linguiste de sa propre langue. A mon sens, il en va de même pour l'ethnomusicologie. En tout cas, ce qui est certain c'est que, si la musique n'est pas toujours considérée comme une priorité du développement, les responsables africains sont tout de même maintenant très sensibles au fait que leur musique est une musique. Cela commence à entrer dans les esprits et c'est très important. Il y a de nombreux exemples en Afrique, où de véritables prises de responsabilité pour conduire une politique culturelle ont été engagées et elles incluent, d'une manière générale, très largement la musique.

G. Rouget. — Je voudrais, si vous le permettez, Francis Bebey, dire moi aussi que je ne suis pas tout à fait en accord avec votre conclusion. Un des grands noms de l'ethnomusicologie, pour ne citer qu'un exemple, est celui de Bela Bartok, Hongrois qui a travaillé sur la musique hongroise. Les Américains travaillent sur la musique américaine, les Vietnamiens sur la musique vietnamienne — et je pense ici évidemment à Tran Van Khé. On peut donc être l'ethnomusicologue de sa propre culture musicale. Je suis heureux que vous ayez mentionné les difficultés auxquelles vous vous êtes heurté et qui sont réelles, mais je croirais, personnellement, que ces difficultés sont circonstancielles et pas essentielles. Je pense que, comme le disait Simha Arom, on est souvent dans une meilleure position pour étudier sa propre culture. Certes, historiquement, l'ethnologie a débuté par le regard de l'autre, mais il y a maintenant un retournement des choses et « la technique du regard des autres » étant mise en place, elle peut servir pour se regarder soi-même. Ce retournement fait que désormais les méthodes ethnologiques peuvent être appliquées par le sujet à l'étude de lui-même, que ce n'est plus seulement une approche qui fonctionne dans l'altérité.

F. Bebey. — Je crois que vous avez raison, mais il peut être parfois narcissique de s'étudier soi-même. C'est plus facile à quelqu'un d'autre de le faire. Quand je viens à une réunion comme celle-ci, je ne pense pas aux termes savants que vous allez prononcer, je pense à l'Afrique c'est-à-dire à des gens qui ont besoin qu'on leur dise des choses pour les aider à se développer. C'est une expérience que j'ai vécue personnellement et, ce qu'on peut leur dire, c'est par exemple, d'abord qu'il y a une musique africaine, c'est reconnu.

C'est l'ethnomusicologie qui a permis au monde occidental de reconnaître actuellement l'existence même d'une musique africaine. C'est très important. On s'achemine de plus en plus vers l'utilisation de cette musique dans différents domaines, que ce soit dans la musique contemporaine ou que ce soit dans une musique de variété. On se réfère maintenant à l'Afrique beaucoup plus qu'on ne le faisait, même du temps où le jazz était roi. Actuellement, on écoute les sonorités des uns et des autres, et on essaye de les reproduire dans la musique des Européens, des Américains. C'est grâce à l'ethnomusicologie que ceci a pu arriver. C'est arrivé parce que l'ethnomusicologie est venue de l'extérieur pour reconnaître l'existence même de choses qu'on avait dites absentes.

S. Arom. — J'abonde dans votre sens. Non seulement l'Occident a connu la musique traditionnelle à travers le disque, mais les Africains eux-mêmes commencent aussi, grâce à ce support, à connaître les musiques d'autres traditions africaines, qui leur sont évidemment bien plus proches que la musique européenne.

Au cours d'une réunion où l'on me demandait de parler de musique africaine, il m'est arrivé d'entendre les Africains présents exprimer leur vive surprise d'avoir découvert, à travers les exemples sonores qu'ils venaient d'entendre, qu'en dehors de la musique de leurs propres ethnies et de celle de leurs voisins, il y avait, sur le continent africain, d'autres musiques dignes d'intérêt... C'est un drôle de boomerang : par le biais des ethnomusicologues non-Africains qui ont travaillé dans telle ou telle région et publié des documents sonores en Europe, des disques d'autres musiques traditionnelles arrivent chez des Africains, et leur font prendre conscience non seulement de la valeur de leur propre musique, mais aussi de celle des autres cultures africaines.

Sur un plan plus général, pour parler des apports de l'ethnomusicologie, je dois faire une constatation très amère. Si à mon sens la musique ne se modifie pas beaucoup de nos jours, c'est souvent qu'elle meurt. Cela est extrêmement attristant. Je voudrais évoquer le cas, chez les Banda-Dakpa, d'un orchestre de trompes que j'avais enregistré une première fois en 1965, et une seconde fois en 1973.

Quand je suis revenu en 1977 dans la localité où il se trouvait, l'orchestre n'existait plus. J'ai mené une enquête pour savoir où, dans toute la région, il y aurait un autre orchestre du même type dans la même ethnie. Il s'est avéré que l'orchestre que j'avais enregistré était le dernier du genre. Il s'ensuit que le répertoire de cette formation est définitivement perdu et que les instruments — qui se sont entre-temps détériorés — ont disparu. Face à une telle situation, le chercheur prend subitement conscience que ce qu'il a pu enregistrer voici tout juste quelques années, constitue le dernier témoignage d'un patrimoine disparu à tout jamais.

Fort heureusement il n'en est pas ainsi partout ; mais dans la région où je travaille, force est de constater que l'on assiste à une dégradation certaine. Dans ce contexte, le rôle de l'ethnomusicologue est d'abord de recueillir ce qui existe, puis de le diffuser.

D. Martin. — Ceci pose un autre problème. Est-ce que, de tous temps, des musiques ne sont pas mortes ? Mais la question que j'aimerais poser est la suivante : j'ai eu très souvent le sentiment que les ethnomusicologues avaient, finalement, un très certain mépris pour les musiques qui naissent en Afrique aujourd'hui, pour ces jeunes qui ne veulent plus jouer des trompes en bois, qui ne veulent plus faire de la musique traditionnelle, et qui par contre, sont intéressés par d'autres formes de musique, qui sont prêts à en faire quand ils peuvent se payer les instruments. Et les fameux ethnomusicologues européens qui ont contribué à valider la musique africaine comme « grande musique », considèrent que cette nouvelle forme est tout à fait méprisable, peu digne d'intérêt, qu'il s'agit d'une dégradation de la production musicale africaine. Est-ce que vous êtes tous d'accord sur ce point de vue ?

F. Bebey. — Non, je ne le pense pas.

G. Rouget. — Je ne suis pas non plus de votre avis. Personnellement, je ne les méprise pas du tout. Les tentatives contemporaines m'intéressent beaucoup, seulement, je n'y travaille pas, tout simplement parce qu'il y a très peu de musicologues sur la terre, que nous sommes peu nombreux et que ma doctrine est qu'il faut aller à l'urgence. Or Simha Arom nous disait, il y a un instant, qu'il y a des musiques qui disparaissent très rapidement. Le fait est, que l'état actuel du monde ne peut pas se comparer aux états antérieurs. La lamination des cultures n'a jamais été aussi grande que maintenant. Dans le temps, tout n'allait pas aussi vite. A mon sens, l'ethnomusicologie devrait s'intéresser avant toute chose aux musiques traditionnelles liées aux grands rituels, aux événements culturels de grande tradition, car ce sont là des aspects de la musique particulièrement menacés par l'évolution. Ce sont des musiques singulièrement fragiles, parce que si les institutions disparaissent, la musique entière disparaît. J'étudie depuis

trente ans la musique de cour du Bénin : Il n'y a plus de roi à Porto Novo, il n'y a donc plus de musique de cour, et c'est, vraisemblablement, quelque chose qui ne renaîtra pas de ses cendres. De même, la musique des vaudoun, toujours au Bénin, sur laquelle je travaille aussi depuis très longtemps. Elle est liée à une pratique de l'initiation qui supposait une réclusion pendant trois ou quatre ans. C'est fini tout cela maintenant. Il fallait toutes ces années pour apprendre ces musiques et ce n'est pas en trois semaines qu'on va le faire. Il y a des pans entiers de la musique qui disparaissent. Ce sont les pans liés aux traits culturels africains peut-être les plus intéressants, en tout cas, ceux qui ont donné lieu à une mise en place millénaire. C'est à cela que s'intéresse l'ethnologue. Il s'intéresse plus aux phénomènes très centraux de la structure sociale, qu'aux phénomènes urbains par exemple.

S. Arom. — J'aimerais ajouter que, si les gens ne veulent plus pratiquer leur propre musique traditionnelle et qu'ils se tournent vers une autre musique, il n'y a pourtant pas transformation. S'il y en avait une, cela relèverait sans nul doute de notre domaine. Ce serait en effet un phénomène culturel au niveau de la société. En Centrafrique, par exemple, nombre de jeunes quittent leur village ou leur bourgade d'origine, et vont dans la capitale où ils deviennent musiciens dans différents établissements — bars, dancings ou boîtes de nuit. Si l'on essaye d'y trouver une émanation d'une quelconque musique traditionnelle, elle est inexistante. Le préfixe du terme « ethno-musicologie » tombe donc. On se trouve en présence d'une musique plus ou moins individuelle créée dans un contexte sociologique urbain et subissant des influences extérieures parvenant essentiellement par les médias aux musiciens qui s'y adonnent.

F. Bebey. — C'est vrai, mais il y a une raison à cela. On ne trouve pas d'émanation de leur musique originelle justement parce que cette musique originelle est liée à d'autres choses qui ne se retrouvent pas en ville. La musique ethnique s'exprime dans le contexte rituel, mais une fois qu'on passe du village à la ville, ce contexte n'existe plus. Il n'y a plus de raison d'exprimer la vie à la ville avec des mots ou des sons villageois.

S. Arom. — On aurait tout de même pu, par exemple, faire appel à certains instruments, à certains procédés techniques, aux échelles, aux formules de rythme, qui à mon sens sont infiniment plus riches dans la musique réellement traditionnelle que dans tout ce que l'on peut entendre dans les dancings ou les bars.

F. Bebey. — Je suis bien d'accord avec vous.

D. Martin. — Quelqu'un s'intéresse-t-il à l'émergence de ces nouvelles musiques, à la façon dont elles naissent ?

G. Rouget. — Il vient de se créer une revue d'ethnomusicologie anglaise, préfacée par Blacking (6) où l'on trouve de très brillants articles sur, précisément, la musique populaire urbaine dans une perspective ethnomusicologique. Mais ceci dit, je pense qu'il existe une anthropologie d'urgence, et c'est une ethnomusicologie d'urgence que je préconise. Les éclipses de soleil sont programmées pour encore un certain nombre de milliards d'années, les faits culturels qui disparaissent, laminés par le monde, ne se reproduiront jamais ! Nous sommes dans une problématique où les faits auxquels on s'intéresse, sont vraiment menacés de mort. Je pourrais vous en donner des exemples innombrables. Je suppose qu'une meilleure conscience de soi risque de déboucher sur une meilleure organisation de la société. C'est peut-être un peu utopique de le penser, personne ne l'a jamais prouvé, mais enfin... on se dit que la réflexion scientifique risque peut-être d'éclairer les gens sur la façon de faire fonctionner les sciences humaines et que l'ethnomusicologie risque peut-être de faire comprendre comment on pourrait éviter la dégradation générale des cultures musicales. Je signale à ce propos un fait important. Vous connaissez tous l'**Histoire générale de l'Afrique** publiée par l'Unesco, ouvrage qui répondait au désir profond de reconnaissance de leur histoire par les Africains. Grâce à une autre initiative de l'Unesco et à celle du Conseil international de la musique, il va y avoir une **Histoire universelle de la musique** où plusieurs volumes seront consacrés à l'histoire générale de la musique africaine. Souhaitons qu'elle réussisse à dégager, précisément, ce que la musique africaine a de plus original et de plus spécifique, ceci sans référence aucune aux catégories musicales d'Europe.

Pour en revenir à notre propos, qui est l'utilité de l'ethnomusicologie, je prendrai votre cas, Francis Bebey, vous dont j'ai apprécié souvent la musique à la radio. Je me suis souvent dit que vous vous interrogiez sur l'impact de vos activités musicales sur vos compatriotes. « Est-ce que je les mène dans la bonne voie ? » Vous demandez-vous. Il y a là pour vous une responsabilité. La réflexion ethnomusicologique dans la mesure où elle vous a permis de prendre une certaine distance par rapport au problème, vous a été certainement très utile. Elle conduit d'ailleurs à se poser toutes sortes de questions. On peut, par exemple, se demander pourquoi la musique occidentale a fait à ce point fortune. Ce n'est pas seulement parce qu'elle était dans le fourgon du colonialisme ou de l'impérialisme. La gamme occidentale tempérée, l'harmonie, facilitent-elles une pratique universelle de la musique ? Fournissent-elles une sorte d'**esperanto** musical ?

Inversement on ne peut pas ne pas penser que plutôt que d'apprendre aux écoliers africains à chanter des chansons de boy-scouts, par exemple, il vaudrait mieux leur apprendre les chants d'enfants qui sont les leurs, à faire des jeux musicaux traditionnels, à utiliser des instruments régionaux, sans faire venir à grands frais des orgues électriques ou des pianos. Curieusement, dans le domaine religieux, et particulièrement catholique, les choses sont beaucoup plus avancées à cet égard.

B. Surugue. — Puisque nous parlons de pédagogie, je voudrais seulement dire que c'est comme cela que personnellement j'ai découvert l'ethnomusicologie. J'étais enseignant dans un lycée africain à Niamey où je tenais la classe de musique. Théoriquement les programmes étaient ceux des lycées français, or j'avais accepté le cours dans la mesure où il y avait la possibilité d'adapter une pédagogie au public nigérien. C'est ce que j'ai essayé de faire pendant deux ans. J'ai appris aux jeunes lycéens qu'ils avaient une musique qui était importante et qu'il était plus intéressant d'étudier celle-là, plutôt qu'une autre. Moi, je ne connaissais rien. J'avais au moins cette qualité là, et c'était les enfants qui présentaient leur musique. Le résultat en a été très positif, pendant tout le temps que le cours a existé.

G. Rouget. — On peut aussi mener une réflexion sur le fait de savoir si la seule musique concevable est celle des vedettes ? La pratique musicale quotidienne populaire n'est-elle pas quelque chose qu'il faut sérieusement envisager ? On se pose un peu partout la question.

Il y a vingt ans, je dînais un jour avec Pierre Boulez, et je défendais devant lui l'idée que la pratique quotidienne de la musique par l'amateur, au besoin par l'illettré, était essentielle à la vie de la musique. Boulez considérait que c'était totalement sans objet. Pour lui, la seule musique intéressante est celle des professionnels, des gens bardés de titres et de technique. En Afrique, il y a eu un temps où tous les gouvernements ou presque considéraient qu'il fallait avoir un orchestre symphonique ! Maintenant, on se dit que l'encouragement à la pratique musicale traditionnelle, avec des instruments traditionnels et à partir de répertoires traditionnels, c'est pédagogiquement très important.

En matière de linguistique, les gens se disent maintenant : Il faut alphabétiser dans la langue maternelle et ensuite passer à autre chose. Je pense que la pratique de la musique passe d'abord par la pratique de la musique maternelle et que là aussi l'ethnomusicologie a son mot à dire.

D. Martin. — Je pense que nous devons nous arrêter là, en conservant en matière de conclusion, les différents éclairages apportés par les uns et les autres sur l'ethnomusicologie, son utilité, sa pratique, son influence et son extension.

(6) *Popular Music 2. Theory and Method*. Ed. Cambridge University Press. John Blacking est professeur d'anthropologie sociale à l'Université de Belfast.

ethnomusicologie et conservation du patrimoine musical

Parallèlement à la recherche pure, qui est évidemment le premier objet de l'ethnomusicologie et dont la table ronde ci-contre énumère un certain nombre d'aspects, la conservation du patrimoine musical de l'humanité constitue son second objectif. C'est là, en quelque sorte, le versant « recherche appliquée » de l'ethnomusicologie.

Les enregistrements sonores recueillis « sur le terrain » par l'ethnomusicologue, au cours de ses missions scientifiques, sont mises en archives à son retour (ou s'ils ne le sont pas toujours, du moins devraient-ils l'être !). Ainsi se constitue au fil des ans une « mémoire musicale » qui doit être vue comme constituant pour l'histoire générale et universelle de la musique, un trésor irremplaçable.

Cette mise en archives doit évidemment respecter un certain nombre de principes destinés à assurer, d'une part, une classification et un accès commode aux documents, d'autre part, une conservation satisfaisante, enfin le respect des droits des différentes parties prenantes qui sont, d'une part, le chercheur ayant fait les enregistrements et les musiciens enregistrés, de l'autre, l'institution ayant financé la recherche et le pays où celle-ci s'est faite, autrement dit le pays originaire de la musique concernée. D'où l'existence de tout un programme de « retour au pays d'origine », appelé à prendre de plus en plus d'importance dans les activités ethnomusicologiques.

Le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, dont les archives sonores comptent parmi les plus importantes du monde, et dont le fonctionnement est en majeure partie assuré par le Centre national de la recherche scientifique, a réalisé ces dernières années un certain nombre d'opérations de « retour au pays d'origine ». Deux d'entre elles ont pu être menées à bien grâce au concours efficace des services culturels du ministère français de la Coopération

et de l'Audecam (Association universitaire pour le développement de l'enseignement et de la culture en Afrique et à Madagascar), elles ont concerné successivement des pays africains, Côte-d'Ivoire d'abord, République Populaire du Bénin ensuite. Pour ce qui est du Bénin, ce « retour au pays d'origine » prenait d'autant plus d'importance qu'il s'agissait de documents particulièrement vénérables : enregistrements faits sur cylindres à Paris, en 1900, par des Dahoméens venus cette année-là participer à la grande Exposition universelle.

Mais constituer des archives ne suffit pas. Encore faut-il diffuser, faire connaître les richesses musicales ainsi conservées. C'est dans cet esprit qu'il y a quarante ans, ou presque, le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme prenait l'initiative de créer des éditions de disques. La première eut pour objet la musique de Madagascar : trente disques (25 cm, 78 tours) enregistrés sur place en 1939 par la Radiodiffusion française. L'exemple fut bientôt suivi, en France, par l'Unesco, puis par la Radiodiffusion française, enfin plus tard par la Sélaf. Aux Etats-Unis, la Bibliothèque du Congrès (*Library of Congress*) avait à l'époque, elle aussi, lancé une édition de disques devenue célèbre. En 1977, le Cnrs décidait d'apporter son concours aux éditions de disques du Musée de l'Homme et d'en devenir le coéditeur. La collection totalise à ce jour une douzaine de Grands Prix du Disque.

Bien entendu, mise en archives et édition de disques (ou de cassettes et de films) ne sont qu'un des aspects de la conservation du patrimoine musical de l'humanité, l'autre volet du programme doit être l'encouragement à la pratique vivante de ces musiques non écrites, que l'évolution du monde contemporain et l'uniformisation culturelle qui en résulte tend à faire disparaître. Mais ceci est un autre problème.

G.R.