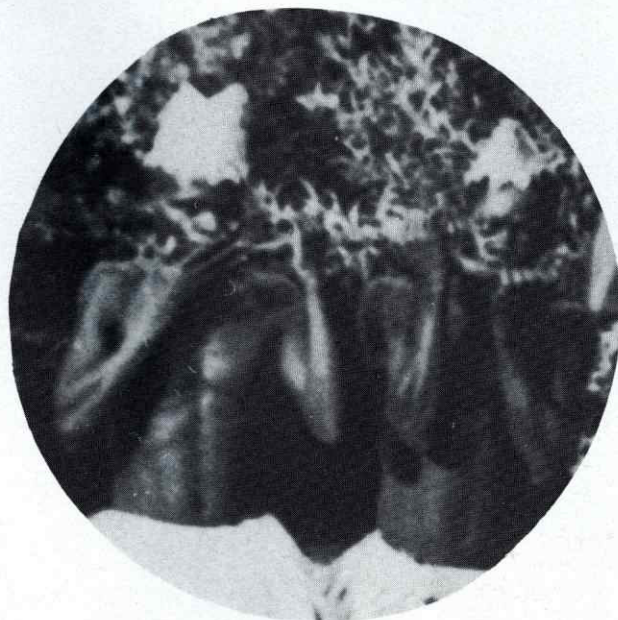




comprendre la musique des autres



La table ronde qui ouvre ce numéro traite des définitions de notre discipline. Sans vouloir y revenir, je dirai que l'ethnomusicologie consiste en l'étude de la musique des peuples de tradition orale, étude qui seule permet de tenir ce que Gilbert Rouget appelle très justement « le discours scientifique sur la musique de l'ethnie ».

ethnologie et musicologie

Le mot « ethnomusicologie » associe deux termes, **ethnologie** et **musique**. Cela signifie que le champ d'application de ce domaine peut être abordé de deux côtés, soit sous l'angle anthropologique, soit sous l'angle musical. C'est dire que dans la pratique on privilégie l'une des deux approches.

Précisons d'emblée que pour toutes les disciplines qui comportent le préfixe « ethno- » — qu'il s'agisse de linguistique, de botanique, de zoologie ou de toute autre —, il est essentiel de

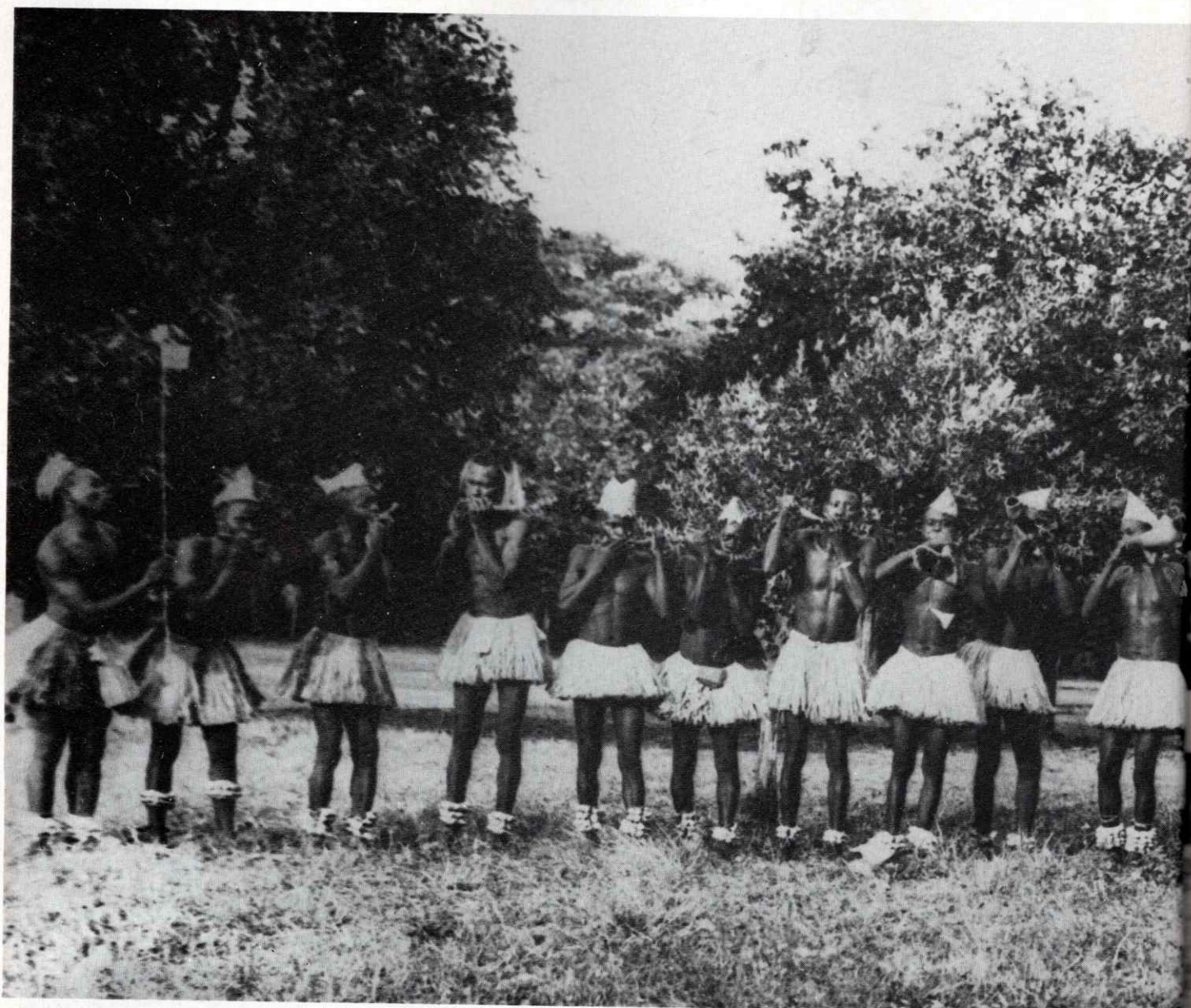
posséder une solide formation dans la spécialité concernée, l'« ethno- » étant une manière d'exercer celle-ci dans un contexte particulier. Pour pratiquer l'ethnomédecine, il faut avoir au départ des connaissances approfondies en médecine ; pour faire de l'ethnomusicologie, il est essentiel de posséder des connaissances approfondies en musique.

Jusqu'à maintenant — et jusqu'à la mise en place du projet de l'Agence de coopération culturelle et technique (1) —, il n'existait pas encore de véritable formation en ethnomusicologie, j'entends par là un enseignement **qui allierait théorie et pratique**. On pouvait certes faire des études poussées d'ethnologie ou de musicologie, mais je ne pense pas qu'il y ait d'institution offrant une formation proprement ethnomusicologique, c'est-à-dire répondant aux besoins de celui qui s'apprête à explorer une musique « du dedans », à en comprendre les mécanismes, et surtout à apprendre les modalités de combinaison organique de ces données musicales avec des données socioculturelles. Or il est impossible d'entreprendre l'étude d'une mu-

sique dans un contexte ethnique sans avoir recours, presque constamment, à des critères extra-musicaux propres à celui-ci. En effet, la mise à jour d'un système musical, pour être valable, doit pouvoir être attestée par des « données immanentes » ou critères culturels. En Afrique, de telles données, qui relèvent souvent du symbolique, viennent fréquemment corroborer des critères musicaux, c'est-à-dire strictement techniques. C'est pourquoi seuls leurs recoupements offrent au chercheur un terrain d'investigation solide.

Pour ma part, comme pour beaucoup d'Européens à l'époque, il y a une vingtaine d'années, « la musique » se résumait à la musique occidentale. J'étais musicien dans un orchestre symphonique et n'avais pas de formation ethnologique. Aussi, dès le premier contact, les musiques traditionnelles africaines m'ont profondément impressionné, et plus encore interpellé. Je me trouvais subitement plongé dans un univers sonore aussi étrange qu'insoupçonné : orchestres de trompes où chaque musicien ne jouait

1. Cf. ce numéro, p. 91.



Fanfare de trompes banda comprenant dix-huit instruments dont les plus grands sont en bois, les plus courts en corne d'antilope. Ces ensembles sont très répandus en République centrafricaine. Région de Bambari. Cliché S. Arom (11).

qu'une seule et même note, formations d'instruments percussifs aux rythmes fortement enchevêtrés, chœurs pygmées chantant en contrepoint — des musiques d'une stupéfiante complexité, d'une parfaite cohérence, toutes exécutées par cœur, sans partition ni chef. En même temps, j'étais déconcerté par l'extraordinaire marge de liberté dont disposait chaque participant, dans le cadre de musiques structurées de façon si rigoureuse. Liberté et rigueur — opposition fonctionnant simultanément, caractéristique parmi les plus frappantes des musiques traditionnelles d'Afrique.

Lorsqu'il écoute une musique, le musicien réagit de deux manières. Il a d'une part une réaction rationnelle, analytique, visant à la compréhension

des modalités de fonctionnement ; mais en même temps se déclenche en lui une réaction émotionnelle, celle de la sensibilité : une musique touche ou ne touche pas. Or, j'ai été subjugué par l'étonnante vitalité des musiques d'Afrique centrale.

Certes, la musique s'appuie partout sur des données culturelles, mais elle se fonde aussi sur des phénomènes physiologiques — l'organisation des hauteurs, fréquences ayant des rapports très précis — et biologiques, l'organisation du temps. Dans la musique africaine, le jeu du temps est à proprement parler confondant : des rythmes différents et antagonistes se superposent les uns aux autres de façon très complexe, engendrant une polyrythmie d'une sophistication qu'à ma connaissance au-

cune autre civilisation n'a su atteindre. Cette fascination du musicien que j'étais m'a conduit à l'ethnomusicologie.

repérages

constitution des corpus

Comme pour tous les ethnomusicologues, mon travail a commencé par des enquêtes sur le terrain ; à l'aide d'enregistrements, j'ai accumulé un ensemble de documents sonores, complétés par des informations recueillies auprès des ressortissants des communautés concernées. Je bénéficiais de l'assis-



Instrumentaux accompagnent traditionnellement les rites d'initiation des filles et des garçons.

tance de ceux qui, tels les Anciens, connaissaient bien la tradition, notamment le sens profond — et très souvent ésotérique — des paroles de certains chants et les significations symboliques de tant d'éléments liés à l'activité musicale, comme la mythologie ou, plus simplement, le sens des termes désignant les parties constitutives des instruments de musique. A partir de ce corpus, le travail proprement musicologique pouvait être mis en route : ordonner, transcrire, analyser.

Or, à ce stade, on se rend presque toujours compte que beaucoup de données font encore défaut. En voici un exemple : au tout début de mes recherches, j'ai enregistré un répertoire de chantefables — récits dans lesquels sont intercalées des parties chantées,

lesquelles sont exécutées sans aucun accompagnement. Mon intention était de transcrire ces chants pour pouvoir les soumettre à l'analyse. Mais pour noter avec précision les durées propres à chaque syllabe chantée, il était indispensable de disposer de points de repère temporels, en d'autres termes de savoir sur quelles unités de temps se fondaient l'organisation périodique du chant et son articulation. Et ces repères, implicites, seuls les tenants de la tradition étaient à même de les matérialiser. Aussi, afin de résoudre cette difficulté, il m'a fallu retourner sur le terrain pour demander aux musiciens de rechanter chaque chant tout en frappant des mains.

Au cours de cette deuxième série d'enregistrements, j'ai constaté, à ma

grande surprise, que les chants se trouvaient systématiquement modifiés ; certains énoncés mélodiques avaient changé, d'autres avaient totalement disparu. C'est le principe de **variation**, autre caractéristique prépondérante des musiques africaines. Je me trouvais dans une situation embarrassante ; en effet, pour chaque chant à transcrire, je disposais de deux ou plusieurs versions, culturellement toutes équivalentes et néanmoins, d'un point de vue acoustique, sensiblement différentes les unes des autres. Dans ces conditions, quelle version transcrire ? Il fallait donc procéder autrement : pour chacun des chants, réussir à superposer les marques du temps à la **version originale**, sans toutefois la dénaturer. Pour y parvenir, il suffisait de faire entendre celle-ci au chanteur qui y ajoutait la battue adéquate cependant qu'un deuxième magnétophone, sur lequel un micro était branché, enregistrait — en les mixant — les deux sources sonores. Je disposais ainsi d'une part de la version de référence dans son état d'origine, et d'autre part d'une copie de cette version, document de travail permettant la transcription, puisque « métré » par des battements de mains réguliers.

d'un nouvel emploi du magnétophone

Le développement de cette idée — à savoir l'utilisation conjointe de deux magnétophones — m'a été d'un grand secours par la suite, pour décrypter des musiques beaucoup plus compliquées, polyphoniques et polyrythmiques, pouvant comprendre jusqu'à vingt parties. Leur enchevêtrement dans un ensemble polyphonique est si dense qu'il est pratiquement impossible, à partir d'un enregistrement conventionnel, de saisir ce que chante ou joue chacun des musiciens. Pour résoudre ce problème, j'ai mis à profit un procédé d'enregistrement couramment utilisé dans la musique de variété, le « re-recording », non plus pour mixer la musique d'un orchestre et la voix d'un chanteur, mais avec un objectif diamétralement opposé. En vue de parvenir à isoler les diverses parties constitutives d'une musique, j'ai improvisé un matériel composé de deux magnétophones stéréophoniques portatifs reliés par un câble, et d'une série de casques. Au

lieu d'enregistrer **simultanément** toutes les parties d'un morceau, il devenait possible de les enregistrer **les unes après les autres**, en faisant entendre à travers le casque, à chaque musicien, les parties qu'il souhaitait prendre comme référence pour exécuter la sienne.

collaboration entre les musiciens et le chercheur

A partir de cette technique d'enregistrement, toute la perspective de mon travail s'est considérablement modifiée : en effet, lorsque l'on veut

reconstruire de façon synthétique une musique appartenant à une culture autre, on ne peut y parvenir sans l'aide des tenants de la tradition, puisque eux seuls savent comment s'ordonnent par exemple, dans tel ou tel répertoire, les entrées successives des divers instruments, qui précède qui, et comment. Il était clair que dans ce contexte particulier, expérimental, les rapports entre les musiciens et le chercheur allaient se transformer. Les musiciens devenaient mes professeurs, et ce faisant, de véritables collaborateurs scientifiques. Au début, par courtoisie, ils me laissaient l'initiative des opérations — et j'avais beaucoup de mal à les convaincre qu'elle devait venir d'eux seuls, puisqu'en l'occurrence j'étais leur apprenti.



Pour m'assurer qu'il n'y avait pas d'erreur dans les exécutions individuelles, des casques étaient distribués aux plus expérimentés des musiciens et à des Anciens. Tous s'asseyaient et écoutaient la combinaison sonore de celui qui chantait ou jouait à son tour, avec celui ou ceux qui l'avaient précédé. Du regard, je demandais si tout allait bien. Le cas échéant, ils acquiesçaient d'un signe, ou bien fronçaient le sourcil pour indiquer la moindre défaillance.

Participer à une telle expérience, à la reconstitution d'un morceau par

couches successives, par synthèse, c'est se retrouver à l'intérieur même de la musique, comme à l'intérieur d'un mécanisme d'horlogerie. Il va sans dire que j'ai beaucoup appris de cette manière. Quant aux musiciens, ils écoutent leur musique comme ils ne l'ont jamais entendue et par là, sont à même de mieux prendre conscience de ses modalités de fonctionnement. S'ils ne se sentent guère concernés par des considérations purement théoriques, je suis néanmoins persuadé qu'en observant leur musique — qu'ils connaissent mieux que quiconque — à travers le

filtre critique de l'analyse, ils réalisent la complexité de ce qu'ils font, complexité sur laquelle ils ne s'étaient auparavant jamais appesantis.

la transcription, intermédiaire indispensable

Le second stade du travail est celui de la transcription. En effet, pour pouvoir analyser une musique, il faut au préalable l'amener à une réduction graphique. Toute transcription gagne à être effectuée sur le terrain ; à partir de l'enregistrement, on essaie d'établir une partition, qui doit être validée par les musiciens eux-mêmes. Comme ils ne lisent pas la musique, il fallait trouver des moyens de vérifications adéquats ; j'ai donc tourné la difficulté en utilisant un petit métallophone et ma propre voix. Soit je reproduis les parties l'une après l'autre, soit je fais entendre sur la bande une partie séparée et j'en exécute une autre simultanément, en guettant la réaction des musiciens. Elle se lit dans leurs yeux : le verdict est catégorique. S'il y a erreur, le refus est visible ; si c'est exact, grande est la satisfaction des deux côtés : pour moi, de savoir que la transcription est correcte et pour eux, de voir que l'on peut faire revivre leur musique à partir d'une notation sur le papier. Il est très émouvant d'être au milieu de gens dont on ne connaît pas forcément la langue, et de communiquer surtout par la musique.

Le but n'est pas de tout transcrire, mais de retenir seulement les éléments significatifs, pertinents, de la musique. Certes, toute transcription implique une réduction ; elle n'en demeure pas moins l'intermédiaire indispensable à toute analyse. Pour jouir d'une musique, quelle qu'elle soit, il suffit de l'écouter ; pour l'étudier, il est nécessaire de la transcrire.

« ne bouge plus le papier ! »

Ce moment de la transcription est souvent révélateur, comme l'illustre éloquentement l'anecdote suivante, si-

tuée chez les Banda-Linda de Centrafrique. La musique des orchestres de trompes de cette ethnie, où chaque instrument ne produit qu'un seul et même son, est d'une grande complexité polyphonique. Les motifs exécutés par chacune des trompes, échelonnés à des hauteurs différentes, sont imbriqués les uns dans les autres. Dix-huit instruments jouaient ensemble. En vue de la transcription, je disposais de l'enregistrement isolé de chaque partie instrumentale ainsi que du couplage des instruments, deux par deux, selon l'ordre de leur intervention — la première avec la deuxième trompe, la deuxième avec la troisième et ainsi de suite. Pour parvenir à constituer la partition, je me suis muni d'une longue feuille de papier à musique. J'ai commencé par transcrire le contenu de chaque partie sur une seule portée, sans me soucier à ce stade des modalités d'imbrication. Puis, armé d'une paire de ciseaux, je découpai les portées une à une. Assis face aux musiciens — qui étaient mes censeurs — j'ai entamé la reconstruction de l'ensemble : tout en écoutant la bande sonore sur laquelle était enregistrée la combinaison des deux premières trompes, j'ai fait coulisser la transcription de la deuxième sous celle de la première, jusqu'au moment où ce qui figurait sur les portées correspondantes coïncidait avec ce que l'on entendait. Mathématiquement, à cet instant, la représentation graphique de la synchronisation des deux instruments devait être juste. Comme leurs parties étaient strictement entrecroisées, il était possible de chanter la combinaison produite par les deux trompes, ce que je fis. Or le chef des musiciens avait observé que, pendant un moment, je tâtonnais en faisant coulisser un ruban de papier sous l'autre. Il dit alors : « Ne bouge plus le papier ! » C'est bien la preuve qu'il avait parfaitement compris non seulement le but de l'opération mais aussi la méthode.

théorie implicite de la musique

Après la transcription vient l'analyse. La cohérence évidente des musiques africaines implique, il va sans dire, l'existence d'une systématique ; et tout système musical implique à son tour

l'existence d'une théorie, même si celle-ci n'est pas explicite. Au départ, on se trouve face à différents répertoires, définis chacun par un certain nombre de traits qui sont autant de constantes. Pour l'exécution de telle musique — qu'elle soit associée à un rituel ou à toute autre fonction — telle formation spécifique est requise, et non une autre. Un répertoire peut bien compter trois ou quinze pièces : toutes feront appel au même dispositif vocal et instrumental. C'est là une constante, observable, concrète.

La musique centrafricaine est cyclique. Cela signifie qu'un matériau musical semblable réapparaît à intervalles réguliers. Ces intervalles correspondent à des périodes, fondées sur un nombre invariable de pulsations, de temps. Si, dans une pièce, une même mélodie réapparaît après huit temps par exemple, il en sera ainsi jusqu'à la fin du morceau, et elle ne surgira jamais au bout de six, sept ou neuf temps. Voilà une autre constante.

Dans tel ensemble d'instruments percussifs, l'ordre d'entrée des différents instruments est immuable. Dans les orchestres de trompes mentionnés plus haut, les interventions sont rigoureusement successives de la trompe la plus aiguë à la plus grave : on ne verra jamais la douzième trompe entrer avant la onzième. Une constante encore, parmi tant d'autres.

On ne saurait analyser une musique ethnique sans prendre en compte bien des éléments du contexte socio-culturel. C'est dire qu'en milieu traditionnel, il n'y a pas de musicologie sans ethnologie. Pour illustrer ce point, revenons encore une fois à l'orchestre de trompes banda-linda : dans ce type de formation, tous les instruments accordés à l'octave portent le même nom. Cela démontre que les Banda-Linda savent ce qu'est une octave, sans quoi ils n'auraient évidemment pas attribué à des instruments différents une dénomination identique. Or ils utilisent une échelle comportant cinq degrés, et chaque trompe à laquelle revient l'exécution de l'un de ces degrés porte aussi un nom : ils ont donc également conscience de l'échelle pentatonique. De plus, les motifs effectués par les instruments accordés à l'octave se réfèrent tous à un même modèle : c'est dire que les trompes qui portent un même nom exécutent une partie identique. Dès lors, la systématique qui prévaut dans chaque pièce du répertoire se trouve être condensée dans une seule et même octave, et pourrait se

satisfaire d'un groupe de cinq instruments seulement. Si pourtant ces orchestres font appel à près de vingt trompes, c'est pour disposer d'une étendue sonore accrue. Mais à l'intérieur de celle-ci, les différents groupes se distinguent **par leurs registres respectifs**. Cette différenciation est, elle aussi, manifeste, puisque chaque « famille » de cinq instruments dont les degrés forment une échelle pentatonique porte un nom qui précisément évoque de manière symbolique son registre propre.

Ainsi, en ayant recours chaque fois qu'il est possible aux données mêmes du milieu culturel, on se prémunit — et c'est essentiel — contre le risque de projeter sur autrui des éléments de son propre système de référence.

comprendre...

Pour l'ethnomusicologue, parvenir à rendre explicite les fondements théoriques d'une musique qu'il étudie tient un peu du rêve. Etant donné le hiatus entre sa mentalité et celle du musicien traditionnel, la communication verbale est bien souvent parsemée d'embûches. Il en est ainsi quel que soit le contexte culturel — aussi bien en Corse que dans le golfe Persique, en Afrique qu'en Amérique latine — dès lors que le chercheur est étranger. Car l'ordre des priorités, la hiérarchie des valeurs, diffère ; ce qui paraît essentiel à l'ethnomusicologue ne l'est pas forcément pour ceux qui pratiquent une musique, et vice versa. Petit à petit, pourtant, par bribes et morceaux épars, un peu comme dans un puzzle, on parvient à trouver, dans la langue de la communauté où l'on est accueilli, des équivalences terminologiques qui contribuent à dégager, au fur et à mesure, les fondements théoriques qui en sous-tendent le patrimoine musical.

Lorsqu'on connaît les principes sur lesquels se fonde la musique traditionnelle d'Afrique, force est de constater sa complexité, sa subtilité, sa sophistication.

Par la pratique d'un métier passionnant, j'essaie de montrer la cohérence des systèmes musicaux africains. C'est une façon de contribuer, un tant soit peu, à susciter un plus grand intérêt, une plus juste appréciation, une meilleure compréhension de la culture des Autres.

Simha AROM.