

la musicologie africaine

à l'Institut national des arts d'Abidjan

Créé par décret en 1971, et placé sous la tutelle du secrétariat d'État aux Affaires culturelles (élevé depuis au rang de ministère), l'Institut national des arts d'Abidjan était surtout alors un établissement d'enseignement multidisciplinaire regroupant l'École nationale des beaux-arts, l'École nationale de musique (qui fonctionne actuellement comme un lycée assurant en trois ans la préparation au baccalauréat A 6 des futurs professeurs d'éducation musicale), l'École nationale de théâtre, l'École des arts appliqués de Bingerville, et le Conservatoire national de musique et de danse.

Mais, dès l'origine, l'existence au sein de sa structure administrative d'un département des arts et traditions populaires indiquait clairement la vocation à la recherche d'un institut auquel le législateur demandait de « contribuer au recensement et à la conservation du patrimoine culturel et artistique de la Nation, dans les domaines des littératures orales et des arts et traditions populaires, et mettre ce patrimoine au service de la création artistique contemporaine ».

Dix ans plus tard, l'ouverture d'un département de musicologie africaine, pour lequel ont été construits des locaux spécialement aménagés, donne un nouvel essor aux activités de recherche à l'Ina d'Abidjan, en même temps qu'elle marque l'aboutissement d'un patient effort de formation entrepris dès la création de l'École nationale de musique (antérieure à celle de l'Institut), effort auquel ont été associées depuis 1980 l'Université d'Abidjan et l'Université François-Rabelais de Tours.

C'est aussi le fruit d'un lent processus de maturation. La première étape du projet se situe en effet en 1973, date à laquelle était créé un poste d'ethnomusicologue, occupé successivement par deux assistants techniques français. En 1976, une première proposition pour la création d'un centre de recherche sur la musique africaine avait été soumise aux autorités ivoiriennes. Puis, en 1977, les directives du Plan quinquennal 1976-1980 avaient donné lieu à l'élaboration de trois programmes concernant respectivement :

- la collecte et l'inventaire des données sur la musique traditionnelle ;

- l'analyse de ces données;
- l'exploitation et la diffusion des résultats.

un centre de recherche

Au regard de ces programmes, le département de musicologie africaine a été conçu comme un instrument d'exécution comportant à la fois des locaux fonctionnels pour l'accueil des chercheurs et l'archivage des documents, et des installations techniques pour le traitement de ces derniers. Le bâtiment qui l'abrite, implanté dans une zone de silence, est de dimensions encore modestes. La surface utile est de l'ordre de 300 m² seulement, mais la construction a été faite en prévision du doublement de cette superficie, par adjonction d'un étage supplémentaire. D'ores et déjà, cependant, on y trouve, outre les bureaux des chercheurs, une petite salle d'exposition, une « polythèque » (bibliothèque, phonothèque, photothèque, etc.), un laboratoire de traitement des documents sonores, un laboratoire photo, ainsi que deux magasins, respectivement pour la collection d'organologie et pour le matériel. L'ensemble est climatisé avec beaucoup de soin, puisque l'unité centrale à grande puissance est doublée d'appareils de secours dans la polythèque, le magasin d'organologie et le laboratoire « son ». Ce dernier est même équipé, de surcroît, d'un déshumidificateur qui permet de maintenir le degré hygrométrique aux environs de 50 %, ce qui est particulièrement important puisque l'agressivité du climat tropical est due moins à la chaleur qu'à l'excès d'humidité dans l'atmosphère.

Ouverts aux chercheurs en décembre 1982, ces locaux ne sont pas encore tous opérationnels, à la fois parce que les contrecoups de la crise économique ont entravé l'achèvement de certains aménagements intérieurs, parce que tous les techniciens indispensables à la mise en œuvre de l'ensemble des appareillages n'ont pas encore achevé leur formation, et aussi parce que l'équipe en place doit faire face à des obligations multiples, d'enseignement notamment, qui n'ont pas permis au département d'atteindre sa vitesse de croisière, dans un délai d'un an seulement.

Toutefois, l'essentiel des installations techniques, concentré dans le laboratoire de traitement des documents sonores, est exploitable, et d'ailleurs un premier disque et la maquette d'une cassette ont déjà été réalisés. Bien que n'étant pas conçu comme un studio, le local bénéficie d'une isolation et d'une correction acoustique suffisantes pour que de petits groupes de musiciens puissent y être enregistrés le cas échéant. Il est équipé de deux magnétophones stéréophoniques, dont un de studio, d'un appareil à

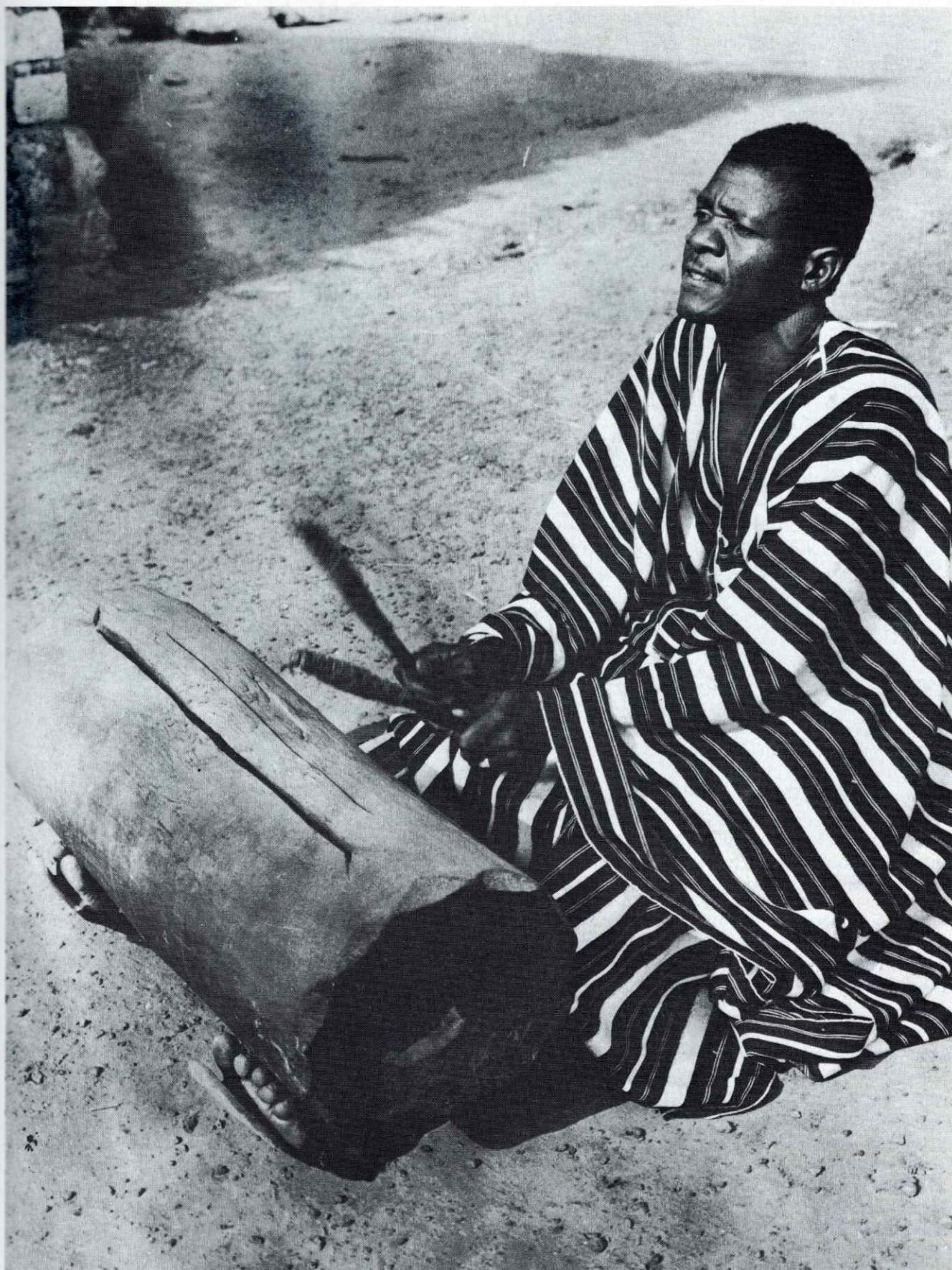
cassettes, et d'un égaliseur, raccordés entre eux au moyen d'une console à sept entrées (dont cinq stéréophoniques) et six canaux de sortie. Le contrôle d'écoute se fait sur enceintes professionnelles, et l'ensemble permet le montage des documents en vue de la publication jusqu'au stade du « master », la bande magnétique à partir de laquelle se fait la gravure des disques.

D'autre part, la plus grande partie des opérations de collecte étant effectuée en extérieur, le département dispose pour ce faire de plusieurs magnétophones autonomes, parmi lesquels un Nagra IV S pourvu de nombreux accessoires, don de l'ambassade de France.

A ce matériel de prise de son s'ajoutent les appareils d'analyse. Actuellement, le service est équipé d'un sonographe et d'un accordeur électronique de haute précision à contrôle par tube cathodique, au moyen duquel sont effectuées les mesures relatives à la hauteur des sons en relation avec l'étude des échelles musicales : cet accordeur est donc utilisé à la manière du classique *stroboconn*, auquel il a été préféré autant en raison de son coût moins élevé, qu'en considération des inévitables problèmes de maintenance. Ultérieurement, il est envisagé d'exploiter les possibilités offertes par les nouveaux analyseurs de fréquence numériques, dont on peut déjà prévoir qu'ils donneront des résultats supérieurs à ceux des appareils analogiques du type sonographe, notamment pour l'étude et la description des sons particulièrement riches en transitoires émis par les tambours.

Cet ensemble constitue le centre vital de la cellule technique du département. Il sera complété par une petite unité de traitement de films photographiques, de manière à pouvoir disposer rapidement des documents nécessaires à la confection des fichiers ou à la préparation des publications, et plus encore pour que le traitement des émulsions en couleur soit adapté aux conditions de prise de vue, qui se font souvent avec un éclairage insuffisant (à titre expérimental, de bons résultats ont été obtenus avec une sous-exposition de 2 IL sur un film pour lequel aucun traitement de ce genre n'était prévu par le fabricant).

Parallèlement, une attention particulière a été apportée à la mise en place d'une bibliothèque de dimensions encore modestes, mais où chercheurs et étudiants peuvent déjà consulter un nombre appréciable d'ouvrages fondamentaux, tant dans les domaines de l'ethnomusicologie proprement dite, que dans les disciplines associées : anthropologie, histoire, sociologie, d'une part, musicologie au sens large, d'autre part, ou encore acoustique, et même analyse statistique. Le catalogue compte un peu plus de 150 titres, auxquels s'ajoutent les périodiques, pour lesquels les acquisitions se font encore de manière très sélective faute d'un budget suffisamment important.



Jeu du tambour-xylophone par un musicien dan de Côte-d'Ivoire. Cliché H. Zemp (5).

La discothèque offre elle aussi des ressources encore limitées, quoique variées : sans entrer dans le détail, on peut admettre néanmoins que l'essentiel des grandes cultures musicales des cinq continents y est représenté, au moins sommairement. Elle représente en fait une section de la phonothèque, et la plus grande partie de la documentation sonore du département consiste en enregistrements originaux sur bande magnétique. A la fin de l'année 1983, la collecte amorcée en 1976, mais considérablement ralentie pendant la période de mise en place des infrastructures, a produit un peu plus de mille pièces musicales, représentant une durée totale de 70 h environ, réparties sur un peu moins de 200 bobines. Cet ensemble constitue le point de départ des archives sonores du département, qui devraient se développer rapidement à partir de l'année 1984, une fois résolus les derniers problèmes d'installation matérielle.

Mais l'une des pièces maîtresses de la collection est une série d'enregistrements, qui méritent le qualificatif d'« historique », dont les originaux, réalisés en 1952 par Gilbert Rouget en pays adioukrou, baoulé et ébrié, sont conservés aux archives du musée de l'Homme et du Cnrs à Paris, et dont une copie a pu être faite grâce au concours financier du ministère français de la Coopération et de l'Audécam (1). Avec 111 pièces répertoriées, d'une durée totale de 6 h, et 73 photographies illustrant un dossier de 138 pages, cet ensemble représente à lui seul près de 10 % de la documentation sonore disponible au département. Son ancienneté lui donne valeur de référence, et sa cohérence en fait un modèle pour ce que doit devenir la collection, constituée jusque-là dans des conditions souvent précaires, par pénurie de moyens matériels dans les premières années, par manque de temps parfois pendant la période d'installation, et surtout à cause des problèmes de transport, le département n'ayant encore jamais eu de véhicule à sa disposition.

Quant à la documentation audiovisuelle, en dépit de quelques expériences sur le terrain dans les domaines de la photographie et de l'image vidéo, elle existe surtout à l'état de projet. Jusqu'à présent, le temps consacré à la collecte a été limité à la fois par le poids des obligations liées à la réalisation des infrastructures, par l'absence de véhicule, plus encore par le faible effectif des chercheurs en poste avant 1982, et la priorité a toujours été accordée à la documentation sonore et à l'enquête ethnographique.

Mais désormais les conditions sont réunies pour que les activités du département atteignent rapidement leur rythme normal. L'installation des équipements dans les nouveaux locaux, commencée en décembre 1982, peut être considérée comme termi-

née en dépit des lacunes, pas toujours mineures, qui subsistent. Un don de l'Unesco a permis l'acquisition d'un véhicule de mission qui devrait être disponible dès les premiers mois de 1984.

une équipe

Progressivement, une petite équipe de quatre chercheurs nationaux, dont trois sont anciens élèves de l'Ina, s'est constituée. Dès 1978, un professeur ayant, de sa propre initiative, complété ses études à l'Université de Legon, au Ghana, où il avait obtenu le Diploma in African Music pour une étude intitulée **Music in the Festival of Dipri of Gomon - Ivory Coast**, avait été adjoint à l'assistant technique chargé jusqu'alors d'animer seul la section. Il était rejoint en 1981 par un jeune diplômé de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, auteur d'un mémoire d'ethnomusicologie ayant pour titre **Musique et Société en pays akyé**. Au début de 1982, un autre ancien élève de l'École nationale de musique, titulaire du diplôme d'Études supérieures musicales de l'Université de Tours, était recruté à son tour. Il se voyait confier, compte tenu de ses activités antérieures d'animation, la responsabilité de la création d'une cellule de recherche en éducation musicale, dans la perspective de l'introduction d'éléments africains de plus en plus nombreux dans les programmes officiels de cette discipline. En octobre de la même année 1982, enfin, l'équipe accueillait un diplômé de l'Université de Paris VIII où il prépare un doctorat, lui aussi plus spécialement destiné à se consacrer à la recherche pédagogique.

Actuellement, la formation de ces quatre chercheurs se poursuit, et deux d'entre eux ont commencé la rédaction de leur thèse de troisième cycle, cependant qu'un autre s'apprête à soutenir, en juin 1984, un mémoire de maîtrise à l'Université de Paris X. Dans un proche avenir, d'autres recrutements devraient se révéler envisageables, à un niveau de qualification de plus en plus élevé, en fonction de la probable mise en place en 1984, à l'Université d'Abidjan et dans le cadre d'un accord interuniversitaire avec l'Université François-Rabelais de Tours, d'un cycle de préparation à la licence en éducation musicale. Simultanément, les étudiants ayant obtenu à Tours, le diplôme d'études supérieures musicales au titre du précédent accord, conclu en 1980, auront la possibilité de s'y réinscrire pour préparer en Côte-d'Ivoire la maîtrise de cette même université, en bénéficiant à la fois des cours magistraux dispensés par des enseignants français en mission de courte durée, et d'un encadrement pédagogique et scientifique assuré par le département de musicologie

(1) Cf. plus haut p. 21.



Fête du Dipri à Gomon — Côte-d'Ivoire.

africaine de l'Ina. Il apparaît à l'évidence que les étudiants issus de cette filière de formation spécialisée, qui couvre désormais sept années (dont trois avant le baccalauréat), formeront une pépinière dans laquelle il devrait être aisé de sélectionner les futurs chercheurs, en vue d'un complément de formation au niveau le plus élevé.

Au moment où fut établi le projet du Plan quinquennal 1981-85, l'effectif prévu de l'équipe en 1983 était estimé à quatre ou cinq chercheurs : cet objectif a été atteint, et on peut légitimement escompter que celui retenu pour 1985, soit entre six et huit, le sera également. Mais pour éviter que ces chercheurs soient paralysés par le poids des tâches matérielles, il faudra leur adjoindre une équipe de techniciens qualifiés, chargés du traitement des documents sonores ou photographiques, de la conservation des instruments de musique, de la

gestion des documents de toute nature. Pour que le dialogue soit fructueux entre chercheurs et techniciens, il sera exigé de ces derniers une bonne formation musicale de base, et il s'ensuit qu'ils seront eux aussi recrutés parmi les candidats au professorat de musique, en tenant compte de leurs aptitudes ou penchants particuliers pour les tâches qui leur seront confiées, et en organisant au profit de chacun un cycle de formation complémentaire approprié. Compte tenu des difficultés rencontrées au cours des derniers mois, c'est la mise en place de cet appui technique qui retiendra en priorité l'attention des responsables en 1984.

Cette brève présentation des moyens humains et des infrastructures disponibles à la fin de l'année 1983 permet de mesurer l'importance de l'effort consenti par la Côte-d'Ivoire en faveur de la musicologie africaine.

un programme

Musicologie africaine, ou ethnomusicologie ?

Rien de ce qui vient d'être exposé ne porte la marque d'une grande originalité et, si l'on s'en tenait là, l'avenir du département s'inscrirait dans le droit fil d'une démarche ethnomusicologique assez classique. Pour autant qu'il puisse être question de classicisme en la matière... Car le seul point, peut-être, sur lequel les ethnomusicologues soient d'accord, c'est que leur discipline est un domaine si vaste qu'elle « comporte presque autant de modes d'approche et d'objectifs qu'il y a de praticiens », selon une formule empruntée à Mantle Hood. Le même auteur révèle d'ailleurs quelques lignes plus loin que Jaap Kunst, dont il avait été le disciple, n'était pas pleinement satisfait du vocable **ethnomusicologie**, dont il était pourtant l'inventeur. Et pour défendre cette étiquette, il ajoute : « quelle que soit la pertinence des arguments qu'on puisse lui opposer (elle) a eu comme effet positif de donner une identité à un champ d'enquête cohérent, de sorte qu'aujourd'hui, au moins aux États-Unis, il est largement connu et accepté (bien que pas nécessairement compris) par les sociétés savantes des autres disciplines (...) ».

Nul ne conteste plus guère aujourd'hui la commodité du mot. Mais Bernard Lortat-Jacob et Jean-Jacques Nattiez observent que « née d'une hybridation entre deux domaines fortement structurés — l'ethnologie et la musicologie —, l'ethnomusicologie apparaît essentiellement comme une discipline de synthèse dont les éléments sont plus ou moins bien soudés » et dénoncent une « ambiguïté » dont la conséquence est que « les discours ethnomusicologiques ne sont pas tous compatibles entre eux ». Tout semble se passer comme si, en essayant d'aller « au-delà de la démarche habituelle de la musicologie aussi bien que de l'ethnologie », pour reprendre encore les propos de Mantle Hood, ou parce que, selon Alan P. Merriam « l'ethnomusicologue partage avec les sciences sociales et avec les humanités le projet de comprendre pourquoi les hommes agissent comme il le font », l'ethnomusicologie elle-même devait prendre le risque d'être menacée de dislocation.

De cette « musicologie dont les oreilles se sont ouvertes à des musiques jadis étrangères à la musique », comme l'appelait André Schaeffner en 1954 (on disait alors « musicologie comparée », et les contestataires proposaient « ethnologie musicale » comme formule de substitution), Constantin Brailoiu disait à peine quatre ans plus tard qu'elle « ressemble à un fourre-tout, où chacun met ce qu'il entend (...) ». Et tandis que Gilbert Rouget la présente comme la « musicologie des musiques non écrites »,

ce qui donne à entendre qu'à ses yeux la fonction principale du préfixe « ethno » est d'opérer un découpage dans le champ plus vaste de la musicologie en général, pour Claudie Marcel-Dubois « l'ethnomusicologie se réclame avant tout de l'ethnologie (...) ». Elle s'efforce de replacer dans leur contexte socioculturel les faits de musique, de les situer dans la pensée, les actions et les structures d'un groupe humain ». Ce qui correspond à un point de vue exactement opposé.

En optant pour la formule **musicologie africaine**, nous n'avions pas l'outrecuidance de vouloir nous poser en arbitres dans un débat où s'affrontent des conceptions toutes parfaitement légitimes, quoique totalement divergentes. Mais nous ne dissimulerons pas que nous partageons un regret exprimé par Bernard Lortat-Jacob, lorsqu'il constate que « traditionnellement, et malgré un nombre peut-être important de cas d'espèces, l'histoire de la musique, la philologie musicale, l'ethnomusicologie, la musicothérapie ne s'intéressent pas à proprement parler aux propriétés spécifiques de la musique (...) ». A quoi il ajoute : « l'ethnomusicologie (...) ne se prononce pas tant sur la chose « musique » qu'elle ne vise à dégager les conditions de sa production, de sa transmission, de sa consommation, etc. ». Ce disant, il fait apparaître le caractère prémonitoire des propos d'André Schaeffner, pour qui « l'ethnologie est de ces sciences le plus portées à se dévorer elles-mêmes et à dévorer les autres », d'où cette mise en garde : « qui se réclame de l'ethnologie musicale s'engage (...) à aborder des problèmes d'une certaine espèce, que la musicologie comparée peut parfaitement négliger, soit parce qu'elle estime qu'ils ne se rapportent pas directement à son dessein du moment, soit parce qu'elle ne se reconnaît pas préparée à s'y livrer avec une sûreté suffisante ».

Quel pouvait être, au seuil des années 80, le « dessein du moment » à l'Institut national des arts d'Abidjan ? Et quels étaient les problèmes qui pouvaient y être abordés « avec une sûreté suffisante » ?

Il nous a semblé — l'avenir dira si nous avons raison — que le dessein du moment pouvait, et même devait être l'exploration des problèmes de la musique africaine, et de la musique en tant que telle, lesquels étaient vraisemblablement de tous les plus accessibles aux musiciens de formation réunis pour constituer la première équipe de recherche. Ce choix n'était pas un refus de l'ethnomusicologie : pour Mantle Hood, « une chose est claire : le **sujet** d'étude dans le champ de l'ethnomusicologie est la musique », et pour A.P. Merriam la première des trois « responsabilités » qu'il assigne à l'ethnomusicologue, celle qu'il qualifie de « technique », est de « savoir ce qu'est la musique, comment elle est construite, quelle est sa structure ». Mais ce choix



Trio de harpes arquées à chevalet-cordier, montées de trois cordes en tendons de bœuf et dont le manche est pourvu de bruiteurs métalliques. Jouées par les hommes pour accompagner des travaux agraires. L'instrument s'inspire directement du *bolon* des Malinké qui servait, jadis, à encourager les expéditions guerrières. Côte-d'Ivoire. Région de Boundiali, population sénoufo. Cliché H. Zemp (19).

fixait les limites de nos ambitions, en même temps qu'il nous imposait certaines orientations.

Ces orientations ont été exprimées pour la première fois dans la programmation arrêtée en 1977. Depuis cette date, l'un des objectifs prioritaires de la recherche a été constamment défini comme « la formulation de concepts pertinents destinés à constituer le cadre théorique de la réflexion sur la musique africaine ».

Cet objectif implique :

- la mise en question du cadre conceptuel occidental et du lexique au moyen duquel il s'extériorise ;
- une inversion de perspective qui fait passer au second plan la préoccupation documentaire : la priorité n'est plus donnée à la collecte des enregistrements sonores ou des informations s'y rapportant, mais à l'assimilation du savoir musical traditionnel africain, **dans la langue du musicien**, ainsi que de son savoir-faire.

Ce ne sont pas là des idées entièrement nouvelles et nous ne nous estimons pas fondés à en revendiquer l'entière paternité. Nombreux sont les auteurs ayant dénoncé les discordances entre les conceptions occidentales et les réalités culturelles des autres continents. Sommes-nous déjà bien certains, quand nous disons « musique », de ne pas introduire dans notre discours une notion que certains de nos interlocuteurs récuseraient si nous les consultions ? Bernard Lortat-Jacob nous révèle que, dans le Haut-Atlas marocain, « les Ayt Mgun n'ont pas de mot pour désigner l'ensemble de leur production musicale », et Geneviève Calame-Griaule a relevé, avec Blaise Calame, que « dans plusieurs langues soudanaises, la parenté de la musique et de la parole se manifeste à tel point qu'il est difficile de trouver des termes distincts permettant de les dissocier clairement ». Dans l'ouest de la Côte-d'Ivoire, Hugo Zemp nous apprend que « dans la langue dan, il n'existe pas de terme général pour désigner ce que nous appelons « musique » (...) », et que « les lamentations funèbres (...) ne sont pas considérées par les Dan comme musicales », en dépit de la propension des musicologues à les classer comme un genre de chant. De la même manière, il existe en Afrique du Nord un « chant » rituel destiné à accompagner les opérations de fécondation artificielle des palmiers, et que les cultivateurs des oasis nord-sahariennes désignent comme un « cri », refusant de l'assimiler aux autres pratiques de « musique vocale ».

Force est pourtant de reconnaître l'existence d'un « fait musical » universellement répandu, qui se réalise concrètement dans ce que John Blacking appelle « humanly organized sound » — une belle formule que la traduction risquerait d'affadir. La preuve en est que ce fait musical a pour effet de déclencher une « émotion musicale » dont Bernard

Lortat-Jacob rappelle après Paul Fraisse qu'« elle intéresse la motricité, et la vie végétative, tout autant que la vie mentale ». C'est avec pertinence qu'il suggère de prendre cette émotion comme critère distinctif des phénomènes qui nous concernent : les peuples d'Extrême-Orient ne désignent-ils pas la musique par une expression qui se traduirait littéralement « plaisir du son » ? Et si les Dan de Côte-d'Ivoire n'ont pas d'équivalent dans leur langue pour notre mot « musique », Hugo Zemp y a noté « un terme général, assez rarement employé il est vrai, qui recouvre tous les instruments de musique (...) », et un autre pour désigner le musicien, qu'il cite dans ce proverbe mis en épigraphe au début de son ouvrage : « le village où il n'y a pas de musicien n'est pas un endroit où l'homme puisse rester ».

On voit qu'au seul plan des concepts, les choses sont loin d'être simples, et la précarité d'un découpage en apparence aussi parfaitement clair que le couple « musique/non musique » — de quel côté de la démarcation faut-il situer les langages tambourinés ? — illustre bien la nécessité de faire table rase a priori de la plupart des catégories de la théorie musicale occidentale, lorsqu'on aborde une autre musique, afin, comme le dit encore Bernard Lortat-Jacob, de « ne pas écouter la musique de Bali avec une oreille habituée à Mozart, qui percevrait uniquement les quatre phrases habituelles, mettrait des sensibiles, sentirait des attractions, verrait des degrés altérés là où il n'y a rien de tout ça (...) ».

Le moyen le meilleur, sinon le seul, de savoir comment il faut écouter la musique africaine, comment la segmenter, comment reconnaître la hiérarchie des sons qui la composent, comment percevoir l'agencement de ses rythmes, c'est assurément de le demander à ses maîtres traditionnels. Il faut pour cela en quelque sorte court-circuiter le document sonore, qui ne tombe pas en désuétude pour autant, mais perd son rôle d'objet d'analyse privilégié, sinon unique, pour se retrouver à sa place véritable au regard de notre démarche, et devenir le complément indispensable, l'illustration du discours du musicien sur son savoir et sa technique.

Il est donc nécessaire de réactiver les circuits traditionnels de transmission de ce savoir et de cette technique, en favorisant des vocations, en incitant des maîtres traditionnels à accepter pour disciples des étudiants de haut niveau, et en donnant aux uns et aux autres les moyens de poursuivre l'expérience jusqu'à son terme. Nous n'avons pas la naïveté de sous-estimer les difficultés de l'entreprise, liées aux préventions de toutes sortes, ni d'en ignorer les limites, fixées par d'inflexibles interdits.

Nous ne sommes pas non plus candides au point de croire que nul ne nous a précédés sur cette voie. Le monumental travail de Jaap Kunst sur la musique de Java, que nous ne nous permettrons pas de prendre comme point de comparaison, est un modèle dont

nous aimerions nous inspirer un jour, quoique les conditions de sa réalisation n'aient rien de comparable avec celles dans lesquelles nous sommes placés. Sa première édition remonte à cinquante ans. Nous avons aussi longuement médité sur ce que les Anglo-Saxons appellent « bi-musicality », et qui consiste, ainsi que l'indique la formule, à assimiler successivement les principes de la musique occidentale, puis ceux d'une autre culture. Ils l'ont fait surtout en Asie, où il leur était souvent possible de s'insérer dans une structure d'enseignement déjà existante. Plus près de nous dans le temps et dans l'espace, nos voisins ghanéens ont introduit, depuis plus de dix ans, des cours de pratique instrumentale africaine dans l'enseignement dispensé à l'Université de Legon. Des cours analogues existent dans un certain nombre d'universités américaines.

A vrai dire, nous redoutons un peu que, au contact de l'institution scolaire ou universitaire de type occidental, les procédures traditionnelles de transmission du savoir subissent des distorsions que rien ne permettrait jamais de déceler. Au demeurant, des tentatives en ce sens ont été faites dans le passé à l'Ina d'Abidjan, avec peu de résultats. En revanche, plus récemment, l'introduction de cours de chant et d'instrument africains à l'École nationale de musique a obtenu un grand succès auprès des élèves : mais cet enseignement se situe bien évidemment à un niveau élémentaire.

Grâce à l'appui de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique, l'expérience a pu commencer en Côte-d'Ivoire, au niveau de la recherche, au

début de l'année 1983. Dans un premier temps, il a été fait appel à un musicien sénégalais en résidence à Abidjan pour enseigner le jeu du xylophone à un chercheur du département. Elle doit se développer en 1984, dans un village baoulé cette fois. Les premiers résultats sont attendus pour 1985.

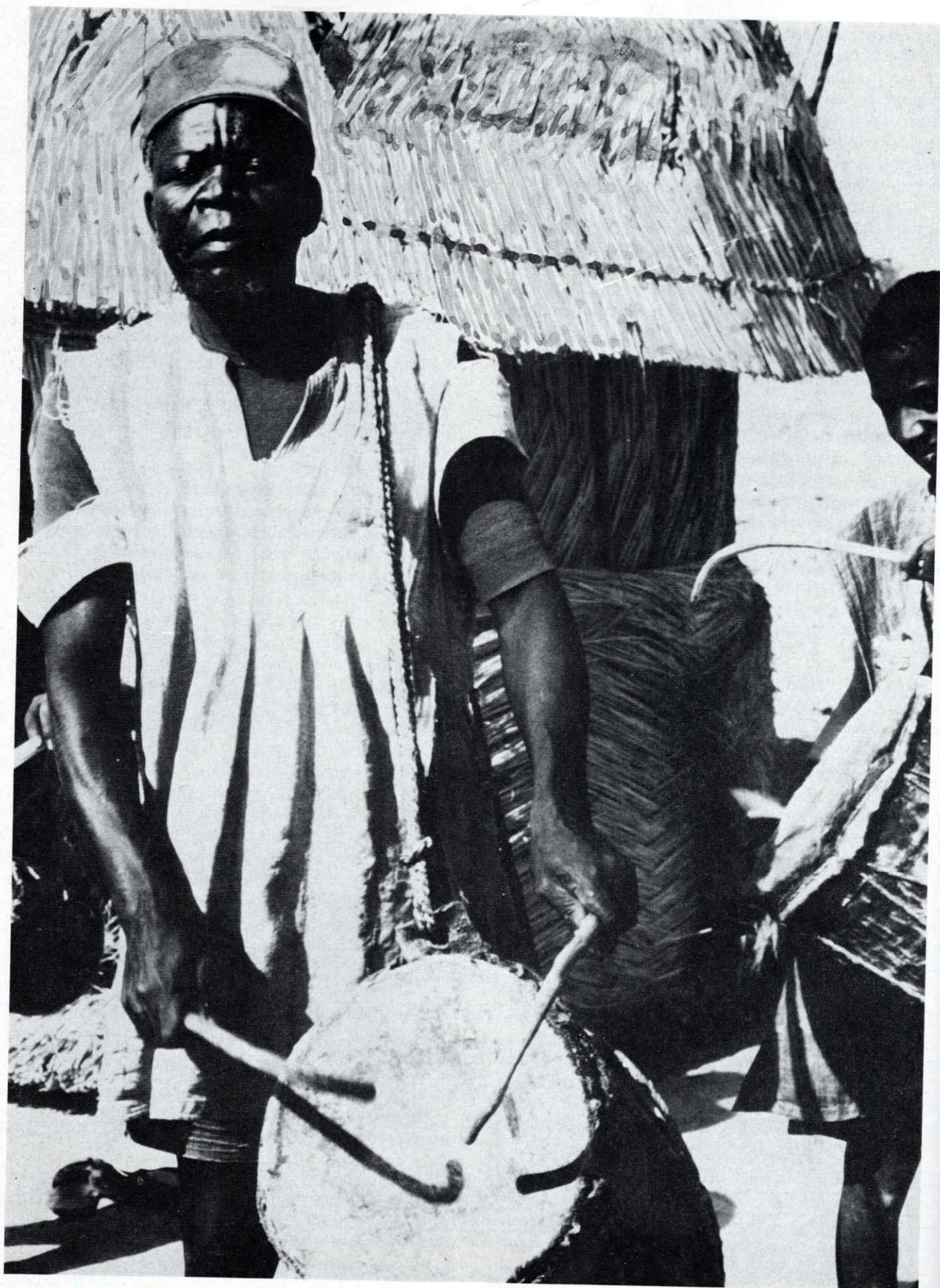
La seule originalité de cette approche est dans le choix du recours systématique à l'apprentissage auprès de maîtres traditionnels, sur leur lieu habituel de résidence, et si possible dans leur province d'origine, ainsi que l'étude généralisée du lexique relatif à leurs techniques. On devrait atteindre, au travers de cette connaissance intime du matériau musical, tout un domaine d'investigations qui relève en fait de l'anthropologie, et nous rejoignons sur ce point Frank Harrison, cité par Mantle Hood, lorsqu'il écrit : « C'est la fonction de toute musicologie d'être en fait de l'ethnomusicologie, c'est-à-dire de prendre en compte dans son champ de recherche ce qui est réputé « sociologique ». Aussi avons-nous pensé, d'une part, que nous devions mettre en évidence la place prépondérante accordée à la musique dans nos préoccupations et, d'autre part, qu'il n'y avait rien d'abusif à présenter notre dialogue avec les musiciens de ce pays, comme une manière africaine de pratiquer la musicologie.

Pierre AUGIER

*Directeur du département
de musicologie africaine
Institut national des arts, Abidjan.*

Références citées

- BLACKING (J.). — *How musical is Man ?* Londres, Faber & Faber, 1973.
- BRAILOIU (C.). — Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui, in *Bericht über den Siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, Bärenreiter-Verlag. Repris dans *Problèmes d'ethnomusicologie*, textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget. Genève, Minkoff-Reprint, 1973.
- CALAME-GRIAULE (G.), avec CALAME (B.). — Introduction à l'étude de la musique africaine, in *La Revue musicale*, carnet critique n° 238. Paris, Richard Masse, 1957.
- KUNST (J.). — *Music in Java*. La Haye, Martinus Nijhoff, 1973 (3^e éd.).
- LORTAT-JACOB (B.). — Sémiologie, ethnomusicologie, esthétique, in *Musique en jeu*, n° 28, septembre 1977.
- LORTAT-JACOB (B.). — *Musique et fêtes au Haut-Atlas*. Paris, E.H.E.S.S. (Mouton & Cie), 1980.
- LORTAT-JACOB (B.), avec NATTIEZ (J.J.). — Ethnomusicologie, in *Musique en jeu*, n° 28, septembre 1977.
- LORTAT-JACOB (B.), avec DEHOUX (V.). — « Faire de la musique ensemble est loin d'être évident, cela comporte un certain nombre de risques... », in *Musique en jeu*, n° 32, sept. 1978.
- MANTLE HOOD. — *The Ethnomusicologist*. New York, McGraw-Hill, 1971.
- MARCEL-DUBOIS (C.). — L'ethnomusicologie, sa vocation et sa situation, in *Revue de l'enseignement supérieur*, 1965, n° 3.
- MERRIAM (A.P.). — *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- ROUGET (G.). — Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuégien, in *Echanges et Communications – Mélanges offerts à Cl. Lévi-Strauss*, t. I. Paris, Mouton, 1970, p. 677.
- SCHAEFFNER (A.). — Ethnologie musicale ou musicologie comparée, in *Les colloques de Wégimont*, t. I. Bruxelles, Elsevier, 1956.
- ZEMP (H.). — *Musique dan – La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*. Paris – La Haye, Mouton & Cie, 1971.



Paysans de Haute-Volta.