



**HAL**  
open science

## Recherches ethnomusicologiques en Afrique centrale.

Susanne Fürniss

► **To cite this version:**

Susanne Fürniss. Recherches ethnomusicologiques en Afrique centrale.: Méthodologie. Analyse Musicale, 2014, Agrégation 2015, 75. halshs-02562516

**HAL Id: halshs-02562516**

**<https://shs.hal.science/halshs-02562516>**

Submitted on 14 Jul 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Recherches ethnomusicologiques en Afrique centrale.

## Méthodologie

Susanne Fürniss<sup>1</sup>

Les deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ont vu se développer en France une école de pensée et de pratique ethnomusicologiques dont les prémisses ont été développées dès le milieu des années 1960 suite à la rencontre entre un musicien et des linguistes. Ce courant, fondé par Simha Arom, est rejoint, une vingtaine d'années plus tard, par ses disciples dont l'auteure du présent article. Il s'est développé au sein du Lacito, le laboratoire de **L**angues et **C**ivilisations de **T**radition **O**rale du CNRS, fondé par André-Georges Haudricourt et Jacqueline M. C. Thomas qui le dirigea longtemps. Compte tenu de l'essor de l'approche aromienne au cours des dernières décennies, le présent article concernera essentiellement des évolutions de la recherche ethnomusicologique africaniste après 1980.

### I. Les débuts (1963-1980)

#### 1.1. Simha Arom, fondateur du Département Ethnomusicologie du Lacito

Corniste de métier, Simha Arom est arrivé à l'ethnomusicologie par le hasard des projets de coopération internationale (cf. l'entretien avec lui dans ce même numéro). En 1963, il découvre les orchestres de trompes banda-linda, en République Centrafricaine. Le choc fut tel que, plutôt que de monter une fanfare pour la Présidence de la République, il œuvre pour la création d'un musée national des Arts et Traditions Populaires qui contiendra également des archives sonores<sup>2</sup>. Il est accompagné dans cette démarche par Geneviève Dournon, la future responsable des collections d'instruments de musique au Musée de l'Homme à Paris. En Centrafrique, Simha Arom fait la connaissance de Jacqueline Thomas et Luc Bouquiaux, tous deux linguistes du CNRS qui l'initient aux méthodes de la linguistique et au travail de terrain méticuleux. Les parallèles entre le travail sur une langue de tradition orale et celui sur une musique également transmise oralement s'imposent à lui avec force. Ainsi, encouragé par ces éminents chercheurs, Simha Arom se forme sur le tas, applique et adapte les méthodes de la linguistique à son matériel ethnomusicologique.

Il entre au CNRS en 1968 en qualité d'Attaché de recherche. Il existait à ce moment déjà une équipe d'ethnomusicologues au Musée de l'Homme dont plusieurs africanistes : Gilbert Rouget, Monique Brandily et Hugo Zemp. Simha Arom aurait donc parfaitement pu les rejoindre. Cependant, de par sa proximité méthodologique, il demande tout naturellement son affectation à l'équipe des (ethno)linguistes avec qui il partage en outre le terrain centrafricain.

---

<sup>1</sup> Directrice de Recherches au CNRS, Responsable de l'équipe « Systématique et catégorisation culturelles » du laboratoire *Éco-anthropologie et ethnobiologie*, UMR 7206 CNRS-MNHN, Présidente de la Société Française d'Ethnomusicologie.

NOTES

<sup>2</sup> DOURNON, Geneviève, « Un musée en Afrique ou "l'honneur retrouvé de laalebasse" », in V. DEHOUX *et al.* (éds), 1995, *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters, p. 33-50.

C'est ainsi que se forme un nouveau pôle de la recherche ethnomusicologique en France, aux côtés du Musée de l'Homme et du Musée des Arts et Traditions Populaires<sup>3</sup>.

## 1.2. Prémisses

Un des concepts fondateurs du Lacito était de « marier ensemble différentes disciplines pour qu'elles s'enrichissent et se fécondent mutuellement »<sup>4</sup>, qu'elles interrogent une même aire géoculturelle ou qu'elles se trouvent face à une même problématique.

Simha Arom démontre dans ses travaux<sup>5</sup> la pertinence de la transposition de méthodes linguistiques à l'étude de systèmes musicaux de tradition orale. Le travail sur la systématique musicale, c'est-à-dire la description du langage musical qui sous-tend une pratique musicale, est en plusieurs points comparable au travail sur les structures de base d'une langue. Les degrés de l'échelle musicale formant des mélodies, les durées, accents et timbres formant des rythmes, les agencements de motifs mélodico-rythmiques des phrases... autant de parallèles avec la phonologie, la morphologie et la syntaxe.

Deux spécificités de la musique la distinguent néanmoins fondamentalement du langage : plusieurs mélodies et rythmes peuvent se dérouler simultanément et former des polyphonies ou des polyrythmies ; les motifs mélodiques ou rythmiques ne sont pas porteurs d'une signification sémantique qui permettrait un « discours » musical individuel variable<sup>6</sup>.

Les recherches au Lacito visaient une méthodologie unifiée, reposant sur l'exigence de construire toute théorie à partir d'une interrogation très attentive du matériel collecté sur le terrain, de mettre de côté des présupposés académiques et, en toute humilité, de « laisser le matériel raconter son histoire », comme l'a exprimé Jacqueline Thomas<sup>7</sup>. Ces préceptes ont quatre implications fondamentales sur la conduite d'une recherche ethnomusicologique :

- le point de départ de la théorisation est le matériel de terrain ; celle-ci ne peut se faire sans les tenants de la tradition et sans la collecte de leurs expressions linguistiques, musicales ou symboliques ;
- la construction du corpus en fonction de la problématique et des connaissances de la culture étudiée est un véritable travail et fait partie de la recherche ;
- il faut séparer la « glose » du produit linguistique, musical ou social lui-même. Ce que l'on dit faire est une chose, ce que l'on fait en est une autre<sup>8</sup> ;
- si l'outillage théorique s'avère inadéquat, voire inopérant, face aux logiques qui sous-tendent les expressions d'une culture, il convient de le réviser.

Abordant les musiques de Centrafrique sous cet angle, l'installation de Simha Arom au sein du Lacito était donc tout à fait cohérente. Il y fonda en 1981 le Département Ethnomusicologie qui fut par la suite le lieu de formation de plusieurs ethnomusicologues<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> Les parcours personnel et professionnel de Simha Arom sont retracés dans les trois premiers articles de l'ouvrage de V. DEHOUX *et al.* (op. cit.). *La fanfare de Bangui* (S. Arom, 2009, Paris, La Découverte) le retrace dans sa propre perspective.

<sup>4</sup> THOMAS, Jacqueline M. C. & BOUQUIAUX, Luc, « De la nécessité de l'interdisciplinarité », in DEHOUX, Vincent *et al.* (op. cit.), 1995, p. 51.

<sup>5</sup> La liste complète de ses publications de 1967 à 1994 se trouve dans DEHOUX, Vincent. *et al.* (éds), *Ndroje balendro...*, op. cit.

<sup>6</sup> AROM, Simha, & ALVAREZ-PEREYRE, Frank, *Précis d'ethnomusicologie*, 2007, Paris, CNRS Éditions, p. 47.

<sup>7</sup> « N'ayez pas peur du matériel » est une autre devise souvent reprise par S. Arom.

<sup>8</sup> AROM, Simha, & FERNANDO, Nathalie, « L'ethnomusicologie est-elle condamnée à rester une science 'molle' ? », in CHOVEL, J.-M. & LÉVY, F. (éds), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, 2002, Paris, L'Harmattan/Ircam, p. 427-450.

<sup>9</sup> DEHOUX, Vincent, FÜRNISS, Susanne, RIVIÈRE, Hervé, OLIVIER, Emmanuelle, MÉLOCHE, Éric, TOURNY, Olivier, LE BOMIN, Sylvie, FERNANDO, Nathalie, MARANDOLA, Fabrice, VATIN, Xavier, PENNA-DIAW, Luciana. Ils sont en poste en France (CNRS, MNHN, EHESS, Université de Tours, Cité de la

## li. Recherche et enseignement ethnomusicologiques africanistes au lacito (1981-1999)

### 2.2. Analyse formelle des musiques africaines

Poussé par la volonté de comprendre comment étaient conçues les polyphonies centrafricaines et défiant l'énoncé laconique de Curt Sachs : « *African polyrhythm is beyond analysis* »<sup>10</sup>, Simha Arom a développé la méthode du *re-recording*<sup>11</sup> qui – même à une époque où l'enregistrement multipiste n'était pas encore praticable sur le terrain – permettait d'isoler les différentes parties d'une polyphonie ou polyrythmie. À un stade premier, il s'agit d'un procédé technique qui permet de transcrire séparément ce qui sonne simultanément, consignation sur papier à musique nécessaire en vue de son analyse formelle. Mais le *re-recording* est également une véritable méthode allant bien au-delà de la technique en ce qu'il permet de dégager, en dialogue avec les musiciens, les parties constitutives d'un morceau et leurs modalités d'imbrication.

Deux présupposés théoriques importants sous-tendent cette méthode :

1) Suivant le raisonnement du linguiste Roman Jakobson<sup>12</sup>, S. Arom démontre que, bien qu'implicite, une musique de tradition orale repose sur « *un schéma d'organisation théorique qui, en l'occurrence, constitue un modèle* »<sup>13</sup>. Autrement dit, il y a un certain nombre de principes – de règles – qui ordonnent le langage musical.

2) La validité de l'analyse ne peut se faire sans le « *jugement d'identité culturelle* »<sup>14</sup>, en interaction étroite avec les musiciens. En posant ainsi le dialogue analytique entre chercheur et musicien, S. Arom introduit la notion de pertinence culturelle, une des avancées majeures dans la discipline. Dans le cas du *re-recording*, ce fut une première application sur le terrain de l'expérimentation interactive qui par la suite a occupé un pan important dans le travail en équipe sur les échelles musicales d'Afrique centrale (cf. ci-dessous).

Le chemin vers la modélisation des règles sous-jacentes aux musiques de tradition orale passe par la séparation des paramètres d'abord, puis la paradigmatique qui permet d'aborder les différentes caractéristiques constitutives d'un objet musical donné. Ces principes sont développés dans *Polyphonies et Polyrythmies d'Afrique Centrale : structure et méthodologie*<sup>15</sup>, ouvrage de grande envergure présentant une typologie des procédés polyrythmiques africains, ainsi que les outils tant conceptuels que techniques en vue de leur étude. Cet ouvrage dévoile ensuite les aspects théoriques de la rythmique africaine à partir de l'examen approfondi d'un très vaste corpus de musiques centrafricaines avec un focus sur les musiques banda, aka, nzakara et ngbaka. Il établit notamment avec clarté la distinction entre métrique et rythme dans le contexte des musiques africaines<sup>16</sup> ; la démonstration du fait que la notion de mesure est un concept occidental inadéquat pour la caractérisation des polyrythmies africaines en est un apport majeur à la musicologie. L'ouvrage pose les notions conceptuelles de *modèle* et *variation* qui seront par la suite approfondies. « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition

---

Musique) et à l'étranger (Israël, CRFJ ; Canada, Université de Montréal et Université McGill de Montréal ; Brésil, Université de Salvador de Bahia).

<sup>10</sup> AROM, Simha, *La fanfare de Bangui*, 2009, Paris, La Découverte, p. 97.

<sup>11</sup> AROM, Simha, « The use of play-back techniques in the study of oral polyphonies », *Ethnomusicology* 20 (3), 1976, p. 483-519.

<sup>12</sup> JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, 1963, Paris, Éditions de Minuit.

<sup>13</sup> AROM, Simha, « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *Analyse musicale* n° 22, 1991, *Analyse et modèles* p. 67-78. p. 68.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>15</sup> *Polyphonies et Polyrythmies d'Afrique Centrale : structure et méthodologie*, 1985, Paris, SELAF, 2 vol., 905 p.

<sup>16</sup> L'ouvrage reprend l'article de 1984, « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale : périodicité, mètre, rythme et polyrythmie », *Revue de Musicologie* 70 (1), p. 5-36.

orale », article de maturation paru en 1991, en est un prolongement et reste incontournable encore aujourd'hui<sup>17</sup>.

La première étude à appliquer cette méthode après Arom lui-même fut l'ouvrage *Les « chants à penser » des Gbaya de Centrafrique* de Vincent Dehoux. D'autres recherches ont ensuite été menées dans la même perspective<sup>18</sup>.

### 2.3. Transmission

#### 2.3.1. Un séminaire pas comme les autres

Le rayonnement de l'approche des musiques africaines a drainé des étudiants, ce qui incita S. Arom, dès 1987, à mettre en place un Séminaire d'ethnomusicologie au Lacito. Les recherches des étudiants et jeunes chercheurs ethnomusicologues se sont inscrites dans son cadre théorique et méthodologique, constamment développé à travers son application à d'autres terrains.

Le séminaire était construit autour des problématiques très concrètes des participants et l'enseignement était fait « sur mesure » en fonction des difficultés rencontrées. La méthodologie était logiquement une préoccupation récurrente, non seulement dans le domaine de la systématique musicale, mais aussi dans celui de l'enquête de terrain et de la construction de l'objet à étudier. Nous réfléchissions ensemble à cerner l'angle de recherche, à identifier une problématique et à hiérarchiser ensuite les données de terrain en conséquence. Cela se faisait en fonction de chaque terrain ou de chaque problématique : l'échelle musicale ; un ensemble de répertoires faisant appel à un même type d'instrument, mais dans des formations différentes ; des rythmes asymétriques dans un ensemble de formules de rythme ; la présentation de l'ensemble d'un patrimoine jusque-là inconnu, etc. C'était la mise en œuvre de la théorie des cercles prônée dans « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale »<sup>19</sup>. Au centre des recherches se situait le langage musical : le système formel qu'il constitue, mais aussi, immédiatement, son articulation avec le monde symbolique de la société qui le produit, révélé à travers la terminologie vernaculaire relative à la musique, ainsi qu'à travers les circonstances et les fonctions de la pratique musicale auxquelles les formes sonores renvoient.

#### 2.3.2. Le séminaire flottant

Si le séminaire était un lieu de formation non conventionnel où l'initiative des étudiants et jeunes collègues était valorisée, un autre type d'enseignement quelque peu insolite doit être mentionné ici, à savoir celui de l'initiation au travail de terrain, en Afrique centrale même. Un

---

<sup>17</sup> AROM, Simha, 1991, *op. cit.*

<sup>18</sup> DEHOUX, Vincent, *Les « chants à penser » des Gbaya de Centrafrique*, Paris, SELAF, 1986, 219 p. FÜRNISS, Susanne, « Rigueur et liberté : la polyphonie vocale des Pygmées Aka (Centrafrique) », in Christian Méyer (éd.), *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, 1993, Paris, Créaphis, p. 101-131. FÜRNISS, Susanne & OLIVIER, Emmanuelle, « Systématique musicale pygmée et bochimán : deux conceptions africaines du contrepoint », *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales* 4 (3), 1997, p. 9-30.

LE BOMIN, Sylvie, « Étudier une musique instrumentale par ses processus d'apprentissage », *Revue de musicologie* 90 (2), 2004, p. 179-192. LE BOMIN, Sylvie, *Musiques bateke. Mpa atege. Gabon*, 2004, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sépia, 127 p. FERNANDO, Nathalie, *Polyphonies du Nord-Cameroun*, 2011, Paris-Louvain, Peeters, 341 p. TOURNY, Olivier, *Le chant liturgique juif éthiopien. Analyse musicale d'une tradition orale*, 2009, Paris-Louvain, Peeters, 236 p. PENNA-DIAW, Luciana, *La musique vocale de trois régions du pays wolof au Sénégal. Étude comparative*, Thèse de doctorat, EHESS et Université La Sapienza (Rome), 2008.

<sup>19</sup> AROM, Simha, « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de Musicologie* 68 (1-2), 1982, p. 198-212.

projet tout à fait exceptionnel fut la « francophonie flottante » B.B.K.B. (Bordeaux Bangui Kinshasa Brazzaville), qui reliait, en octobre-novembre 1990, les capitales du Zaïre, du Congo et de Centrafrique par la voie fluviale – sur le Congo et l’Oubangui – dans le but d’initier un échange interculturel avec les peuples riverains. Simha Arom avait été sollicité pour contribuer à ce projet en collectant et en documentant les musiques traditionnelles données à entendre au cours du voyage. Secondé de Vincent Dehoux, il a alors transformé l’occasion en enseignement *in situ* pour trois de ses étudiants. Avant et après chaque étape, des *briefings* et *debriefings* ont explicité la démarche suivie, ainsi que les raisons des succès ou échecs lors des enquêtes. La réflexion mobilisait à tout instant l’ensemble des théories musicales et ethnologiques connues, tout en les traduisant en questions et conversations avec les musiciens traditionnels tout juste rencontrés la veille. C’était un formidable partage dans l’action dans une situation délicate où le Professeur avait, comme seule avance par rapport à ses étudiants, son expérience. En effet, c’est en même temps que nous qu’il découvrait les cultures, les langues, les lieux et les personnes des deux rives du Congo.

### 2.3.3. Apprentissage dans le partage

L’expression « formation à la recherche par la recherche » n’était pas un vain mot au Lacito. Des terrains, des problématiques et des corpus étaient partagés tant entre chercheurs qu’avec les étudiants, afin d’approfondir ce que l’on ne pouvait pas faire tout seul et de permettre aux jeunes d’aller plus vite et plus loin dans leurs recherches. Au Département Ethnomusicologie, plusieurs mémoires de Maîtrise et de DEA ont été faits à partir de corpus collectés par un (ou des) prédécesseur(s) et qui n’avait pas été exploités auparavant. C’était un apprentissage très particulier, puisque les aînés devenaient eux-mêmes informateurs et transmettaient alors leur savoir au fur et à mesure de l’avancement des travaux et des interrogations des plus jeunes jusqu’à ce qu’ils puissent à leur tour faire leur propre première expérience de terrain.

Pour certains, cette transmission particulière était encore plus intense par le fait d’être inscrite dans un projet de recherche commun, ce qui permettait aux étudiants d’être introduits sur le terrain par un aîné ou de participer activement à des missions de recherche collectives<sup>20</sup>.

### 2.4. Travail en équipe

Des opérations de recherche collectives menées au Département d’Ethnomusicologie du Lacito traitaient notamment des systèmes pentatoniques africains, de la typologie des procédés polyphoniques et de la catégorisation des musiques de tradition orale. Dans tous ces domaines, les questions de typologie ont été une préoccupation importante. D’une part, comment décrire les phénomènes rencontrés, comment les mettre en relation – donc les classer – avec d’autres phénomènes semblables, comment les mettre en rapport avec les modes de représentation propres aux cultures dont ils sont issus. À tous les niveaux, le questionnement du métalangage emprunté auprès de la musicologie, de la linguistique, de l’acoustique, de la phonétique a nécessairement dû être réexaminé.

Un important programme concernait les échelles musicales des musiques pour xylophone de plusieurs cultures centrafricaines, ainsi que de la polyphonie vocale des Pygmées Aka. Il présentait une approche radicalement différente d’autres approches ethnomusicologiques, en ce que la modélisation et la validation ont été obtenues par le biais d’expérimentations interactives sur le terrain et avec les musiciens concernés. Ce travail collectif a donné lieu à de nombreuses publications dont le numéro 23 d’*Analyse Musicale*, « En hommage à Simha Arom et à son équipe »<sup>21</sup>. Une réflexion musicologique plus large sur les parallèles entre le pentatonisme

---

<sup>20</sup> V. Dehoux, S. Fürniss, S. Le Bomin et O. Tourny ont ainsi fait leurs premiers pas de chercheurs de terrain.

<sup>21</sup> *Analyse musicale* n° 23, avril 1991, avec des articles de F. Delalande, S. Arom, S. Pelletier-Ortiz, S. Fürniss, V. Dehoux, F. Voisin, G. Léothaud.

africain et les musiques médiévales a trouvé son aboutissement avec la publication d'un numéro spécial de la revue *Musicae Scientiae*<sup>22</sup>.

La recherche sur les polyphonies était évidemment portée par S. Arom, mais la majorité des autres chercheurs traitaient également de musiques polyphoniques. Ainsi, la formalisation des aspects théoriques de ces recherches a donné lieu à la rédaction collective du chapitre « Typologie des techniques polyphoniques » de l'ouvrage de référence *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*<sup>23</sup>.

Mener des recherches en équipe, concevoir et rédiger des articles de fond à plusieurs est rare dans le domaine de l'ethnomusicologie. Ce fait mérite d'être souligné, car c'est à travers la réflexion commune, toujours fondée sur le va-et-vient entre terrain et théorisation, que s'est forgée une véritable école ethnomusicologique.

### III. Prolongements et ouvertures

En 2000, l'équipe des chercheurs du Département Ethnomusicologie du Lacito a participé à la création d'un nouveau laboratoire, *Langues-Musiques-Sociétés*, dont la problématique de la catégorisation était un thème fondateur. Cette thématique était également le lien avec le laboratoire *Éco-anthropologie et ethnobiologie* au sein duquel les recherches se poursuivent depuis 2010 et où le séminaire de formation à la recherche en ethnomusicologie a élu domicile<sup>24</sup>.

Les questions abordées restent profondément ancrées dans la méthodologie aromienne, tout en élargissant le champ d'investigation, notamment en direction de l'étude dynamique des patrimoines musicaux, comme l'étude des emprunts, ou celle de l'histoire des patrimoines et des populations<sup>25</sup>. Aux débuts des travaux de l'équipe au Lacito, les recherches mettaient l'accent sur la mise au jour de règles à l'œuvre dans un système musical donné. Le parallèle déjà évoqué avec la linguistique pourrait nous permettre de dire que la question était : « Comment les langages musicaux sont-ils faits ? » Une fois la méthode de travail en systématique musicale acquise et bien rodée, la question peut être alors : « Qu'est-ce que les langages musicaux racontent ? » Cette réorientation donne au point de départ une portée plus vaste : la description d'un système musical n'a plus comme but la preuve de son existence, mais se met au service de questions le transcendant. La systématique devient ainsi un moyen pour approfondir les connaissances d'une culture donnée et plus particulièrement pour dégager, au niveau formel, les traits musicaux identitaires qui lui sont propres.

Dans la perspective aromienne, toute réflexion part du langage musical lui-même, c'est-à-dire de la matière sonore, afin de l'inscrire dans son contexte culturel<sup>26</sup>. Le premier pas méthodologique dans l'approche d'une culture musicale reste donc le travail d'analyse systématique de la musique. L'efficacité de la méthode n'est plus à prouver, mais il convient de l'adapter à chaque nouvel objet musical et de rester vigilant face à tout nouveau paramètre

---

<sup>22</sup> *Musicae Scientiae*, The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, intitulé Forum de Discussion 1 : L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale, 2000, 135 p.

<sup>23</sup> AROM, Simha, FERNANDO, Nathalie, FÜRNISS, Susanne, LE BOMIN, Sylvie, MARANDOLA, Fabrice, OLIVIER, Emmanuelle, RIVIÈRE, Hervé et TOURNY, Olivier, « Typologie des techniques polyphoniques », in J.-J. Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. V « L'unité de la musique », 2007, Éditions Actes Sud, p. 1088-1109.

<sup>24</sup> Il est animé par Simha Arom et Susanne Fürniss.

<sup>25</sup> FÜRNISS, Susanne, « L'emprunt d'un rituel », in BORNES-VAROL, M.-C. (éd.), *Choc des langues et des cultures ? Un discours de méthode*, 2011, Vincennes, PUV, p. 156-177. LE BOMIN, Sylvie, LECOINTRE, Guillaume & HEYER, Evelyne, à paraître, « The evolution of musical diversity : the key role of vertical transmission », *Proceedings of the Royal Society B*. [Biological Sciences].

<sup>26</sup> AROM, Simha, « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de Musicologie* 68 (1-2), 1982, p. 198-212.

émergeant. Les objets changent, les perspectives aussi. La rigueur de l'analyse est la condition pour pouvoir dépasser le cadre de la systématique dans une perspective anthropologique plus large. Elle permet de situer les formes musicales et leurs pratiques dans le contexte culturel qui les a conçues et qui les manipule en fonction des représentations symboliques et des canons esthétiques des tenants de la tradition.

### 3.1. Catégorisation des patrimoines musicaux

Le principal apport du groupe de chercheurs autour de Simha Arom à la recherche ethnomusicologique de ces dernières années réside en l'élaboration d'une méthode pour mettre au jour la manière de laquelle une société de tradition orale organise son patrimoine musical. Entamée au Lacito dès 1996, la réflexion de fond sur les questions de catégorisation en ethnomusicologie concernait autant les catégories immanentes au langage musical que l'organisation du patrimoine musical en tant que reflet du système symbolique des sociétés. Elle est finalisée dans l'article « La catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale »<sup>27</sup>, qui se fonde sur l'examen approfondi d'une dizaine de patrimoines musicaux, étudiés selon une seule et même méthode. Elle s'appuie donc sur un vaste corpus d'objets comparables, essentiellement des patrimoines d'Afrique centrale (Centrafrique, Cameroun, Gabon).

Le travail de catégorisation musicale consiste à rendre compte, d'une part, de la façon dont différentes cultures conçoivent et ordonnent leur monde musical ; c'est la mise au jour des critères musicaux qui fondent l'organisation d'un patrimoine. D'autre part, il s'attache à la détermination du degré de correspondance entre les critères culturels endogènes et ceux issus de l'analyse musicologique.

Si les chercheurs de ce groupe ne sont pas les seuls à analyser les catégorisations locales relatives à la musique ou à leurs outils<sup>28</sup>, ils sont les premiers à prôner la convergence entre les systèmes de catégorisation endogènes et musicologiques. En effet, l'expérience montre que, dans la grande majorité des cas, les pièces qu'une culture africaine regroupe au sein d'un même répertoire partagent des caractéristiques musicales. En tenant compte, d'une part, du fait que des critères musicaux contribuent à la distinction entre les répertoires au même titre que des considérations sociales et symboliques, et en mettant au jour le lien étroit entre ces critères et les répertoires, les circonstances et les fonctions, de l'autre, cette approche était novatrice dans le domaine de la théorie ethnomusicologique.

La catégorisation repose sur l'ensemble des informations collectées sur le terrain – enregistrements sonores de tous les répertoires et données d'ordre linguistique et ethnographique, issues d'enquêtes et d'observations –, ainsi que sur les résultats des transcriptions et analyses musicales de l'intégralité du corpus recueilli.

Les notions de base de la catégorisation musicale sont ceux celles de *paramètre*, *critère* et *trait*. Le *paramètre* permet de décrire un objet et de le comparer à d'autres. Pour ce qui est des patrimoines musicaux, il concerne les paramètres musicaux *internes* (structure métrique, échelles, procédés polyphoniques, traitement des paroles, etc.), les paramètres musicaux *externes* (formation instrumentale et/ou vocale, facture et matière des instruments), ainsi que les paramètres *extra-musicaux* (danses, pratiques rituelles, arts de la parole, arts de la représentation, arts visuels, systèmes de parenté, associations initiatiques...). À ceci s'ajoutent la terminologie musicale endogène, les circonstances d'exécution et les fonctions symboliques associées. Selon

---

<sup>27</sup> AROM, Simha, FERNANDO Nathalie, FÜRNISS Susanne, LE BOMIN Sylvie, MARANDOLA Fabrice & MOLINO Jean, « La catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale », in ALVAREZ-PEREYRE, Frank. (éd.), *Catégories et Catégorisations. Une perspective interdisciplinaire*, 2008, Louvain-Paris, Peeters, p. 273-313.

<sup>28</sup> À titre d'exemple, ZEMP, Hugo, « 'Are'are Classification of Musical types and Instruments », *Ethnomusicology* 22 (1), 1978, pp. 37-67 ; KARTOMI, Margaret J., *On concepts and classifications of musical instruments*, 1991, Chicago, University Press.

l'objectif de la recherche (anthropologique, organologique, sociologique, musicologique), le processus de catégorisation implique la sélection de certains paramètres qui deviennent alors les *critères* de la classification. La mise en série de l'ensemble des répertoires d'un patrimoine en fonction des critères retenus permet de dégager le *trait distinctif* qui singularise chacun d'entre eux et qui permet de le qualifier – ou non – de *catégorie musicale*.

Par la confirmation de la pensée musicale comme pertinente pour les systèmes symboliques d'Afrique centrale – bien que les critères musicaux ne soient généralement pas nommés, ni conceptualisés dans les cultures étudiées –, une avancée importante en méthodologie anthropologique a été réalisée : les points de vue internes et externes à la culture convergent, la dichotomie entre « eux » et « nous » est relativisée. La catégorisation musicale met en lumière une zone d'intersection où les deux systèmes de représentation se recoupent et où chercheur et musicien – à défaut de parler la même langue – conçoivent les mêmes composantes du langage musical et leur incidence sur le sens de la vie. En effet, la paramétrisation rend la musique tangible en ce qu'elle permet de déceler le trait pertinent qui est indicateur du sens d'une activité musicale donnée.

Cette importante avancée conceptuelle invalide par ses résultats l'opposition généralement admise entre *emic* et *etic* en tant que « *emics* – mental – indigène » et « *etics* – comportemental – observateur »<sup>29</sup>. C'est en effet ainsi que Marvin Harris<sup>30</sup> a développé les notions de ce couple de termes qui, initialement, avait été élaboré avec une autre signification par Kenneth Pike<sup>31</sup>. Ces notions sont encore couramment utilisées ainsi par nombre d'ethnomusicologues, ce qui conduit souvent à considérer comme *emic* le seul discours endogène.

Toutefois, il se révèle indispensable de traiter le discours sur la musique et l'expression musicale formelle comme deux ensembles indépendants. La nécessité de séparer les « panneaux » de ce que les tenants d'une tradition disent et de ce qu'ils font, est une des conséquences directes du travail de catégorisation. La mise en perspective de ces deux expressions de nature différente permet en effet un regard différencié sur les spécificités culturelles véhiculées par le système musical et l'usage qu'en font les tenants de la tradition<sup>32</sup>. Les règles qui sous-tendent la construction musicale sont autant le produit spécifique et identitaire de la culture que le discours lui-même. Il s'agit de deux types complémentaires de mise en œuvre de l'identité culturelle.

En dehors de la mise au jour des principes d'organisation des patrimoines – approche comparative intraculturelle –, la catégorisation est également performante dans toute étude de contact ou d'évolution de systèmes, en synchronie ou en diachronie. En effet, la recherche du trait musical distinctif peut s'appliquer à une catégorie musicale, mais aussi – à un niveau supérieur – à l'ensemble d'un patrimoine dans une perspective de recherche de l'identité musicale qui distingue une culture d'une autre<sup>33</sup>. D'autres recherches dans cette même perspective traitent de variantes intraculturelles et d'effets de migration, de contacts de sociétés dans des aires géomusicales, ou encore de divergences entre la conception vernaculaire de la musique et les théories musicologiques<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> F. Alvarez-Pereyre et S. Arom retracent l'histoire de ce couple notionnel dans leur article « Ethnomusicology and the Emic/Etic issue », *The World of Music* 35 (1), p. 7-33. Ce texte est repris sous forme abrégée en français dans ALVAREZ-PEREYRE, Frank, 2003, *L'exigence interdisciplinaire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 244 p.

<sup>30</sup> HARRIS, Marvin, 1964, *The Nature of Cultural Things*, New York, Random House.

<sup>31</sup> PIKE, Kenneth, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of the Human Behavior*, (1954) 1967, Paris-The Hague, Mouton.

<sup>32</sup> AROM & FERNANDO, *op. cit.*

<sup>33</sup> Cf. FÜRNISS & OLIVIER, *op. cit.*. LE BOMIN, Sylvie & MBOT, Jean-Émile, « Sur les traces des Pygmées du Gabon : résultat de cinq ans de prospection », *Journal des Africanistes*, 2012, p. 277-318.

<sup>34</sup> FÜRNISS, Susanne, à paraître, « What is a part? Polyphony between perception and conception », *Res Musica. Yearbook of the Estonian Musicological Society and the Estonian Academy of Music and Theatre*.

### 3.2. Interdisciplinarité

Il semble indispensable de revenir en cette fin d'article à l'interdisciplinarité. En effet, les objets complexes de l'ethnomusicologie se situant à l'intersection entre le fait social, la technicité de la musique et la valeur symbolique de l'ensemble, la « *nécessité de l'interdisciplinarité* »<sup>35</sup> s'impose avec force. Mais il n'est pas toujours facile d'entendre le discours de l'autre et de transcender la simple pluridisciplinarité afin d'atteindre ce degré d'interaction nécessaire à une véritable interdisciplinarité.

Force est de constater que la méthode de catégorisation<sup>36</sup> est un outil puissant, applicable avec efficacité à tout objet de recherche et à nombre de problématiques, tant au sein de l'ethnomusicologie qu'au-delà. Elle se révèle également opérationnelle en anthropologie en ce qu'elle permet de saisir les principes pertinents au sein d'une culture, de synthétiser des réseaux de relation complexes et de les modéliser<sup>37</sup>. Ce transfert méthodologique de l'ethnomusicologie africaniste à l'anthropologie mérite d'être mentionné. Il a contribué à concevoir l'interdisciplinarité à la fois comme une approche théorique et comme une pratique pour toute recherche qu'un spécialiste d'un seul domaine ne pourrait traiter à lui seul. Les récents projets de recherche ethnomusicologique en Afrique centrale s'inscrivent tous dans une telle perspective, élargissant les collaborations des ethnomusicologues à l'histoire, à l'anthropologie du développement, à la génétique ou à la phylogénie.

---

<sup>35</sup> THOMAS & BOUQUIAUX, *op. cit.*

<sup>36</sup> Notons que la présente méthode se distingue profondément de la paramétrisation mise en œuvre par Alan Lomax dans *Cantometrics* (1977, Berkeley, University of California Extension Media). La démarche prend son point de départ dans la catégorisation vernaculaire des musiques et du regroupement culturellement pertinent des pièces en répertoires. Il s'agit donc d'explicitier la part du musical dans le système symbolique spécifique à chaque culture et non d'une mise en parallèle hors contexte de structures musicales avec des structures sociales.

<sup>37</sup> Cf. LABURTHE-TOLRA, Philippe, « Variation sémantique du *nkukuma* : état initial, renversement et réinvestissement d'une notion, sous impact étranger, chez les Beti du Cameroun », in BORNES-VAROL, M.-C. (éd.), *Choc des langues et des cultures ? Un discours de méthode*, Vincennes, PUV, 2011, p. 327-345.