



Approche interdisciplinaire des musiques pygmées

Susanne Furniss-Yacoubi

► To cite this version:

Susanne Furniss-Yacoubi. Approche interdisciplinaire des musiques pygmées. Anthropologie sociale et ethnologie. Université de Nanterre - Paris X, 2007. tel-00296651

HAL Id: tel-00296651

<https://theses.hal.science/tel-00296651>

Submitted on 15 Jul 2008

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.

Susanne FÜRNISS-YACOUBI

APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE DES MUSIQUES PYGMEES

**SYNTHÈSE DES TRAVAUX DE SUSANNE FÜRNISS-YACOUBI
EN VUE DE L'OBTENTION DE
L'HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES**

Directeur : Serge BAHUCHET

Soutenue le 19 décembre 2007
devant

Frank Alvarez-Pereyre, CNRS, interdisciplinarité
Serge Bahuchet, MNHN, ethno-écologie
Laurence Caillet, Paris X, ethnologie
Marc Chemillier, EHESS, ethnomusicologie africaniste
Françoise Grenand, CNRS-IRD, ethnolinguistique
Michael Houseman, EPHE, ethnologie africaniste
Michael Tenzer, Univ. Brit. Columbia, Vancouver, ethnomusicologie

Université de Paris X – Nanterre
Département d'Ethnologie, préhistoire et ethnomusicologie

TABLE DES MATIÈRES

PRÉMISSES ET FORMATION	3
Rencontre avec l'ethnomusicologie et choix du maître	3
Ma formation pluridisciplinaire : une tresse à plusieurs brins	6
La phonétique acoustique à Paris III	6
L'organologie et la muséologie au Musée de l'Homme	9
L'interdisciplinarité au Lacito : ethnolinguistique, ethnomusicologie, travail de terrain	12
<i>La rencontre des linguistes et de l'interdisciplinarité</i>	12
<i>L'apprentissage de l'ethnomusicologie formelle au Département d'Ethnomusicologie</i>	13
<i>L'apprentissage dans le partage : la formation à la recherche par la recherche</i>	15
L'étude des échelles musicales : musicologie, sciences cognitives, ethnomusicologie	16
VERS LA MATURITÉ : L'INTÉGRATION DES DISCIPLINES ET NOUVELLES PROBLÉMATIQUES	23
Cadre de la recherche	23
Perspectives et objets de recherche	23
Cadres institutionnels	24
Méthodologie	25
De l'usage de la systématique musicale	25
Catégorisation des patrimoines musicaux	26
Interdisciplinarité	30
<i>L'interdisciplinarité en action : le groupe de travail "Processus d'identification en situation de contact"</i>	31
Étude des musiques pygmées : plateforme d'un dialogue entre thésaurisation et théorisation	33
Musique aka : le terme de référence	34
<i>Instruments</i>	34
<i>Concepts et terminologie des musiques vocales</i>	36
<i>Le substrat polyphonique</i>	37
<i>Répertoires et circonstances : catégorisation du patrimoine aka</i>	38
Musique baka, convergences et spécificités	42
<i>Systématique musicale baka</i>	43
<i>Catégorisation des musiques rituelles baka</i>	47
<i>*Baaka</i>	50
<i>Les jeux chantés des filles : la construction de la femme baka à travers le chant et la danse</i>	51
Vers l'étude dynamique des musiques : Études synchroniques de variabilité intraculturelle	53
<i>Variabilité intraculturelle dans le patrimoine baka</i>	53
<i>L'emprunt du rituel de circoncision beka</i>	54
Des collaborations interdisciplinaires	57
Ethnolinguistique, ethnologie et ethno-écologie : <i>L'Encyclopédie des Pygmées Aka</i> et le CD-ROM	57
<i>Pygmées Aka. Peuple et Musique</i>	57
Contact interethnique : histoire des populations en Afrique centrale	60
Linguistique africaine : Rapports entre énoncés linguistiques et chants dans une langue à tons	63
L'ethnomusicologie au service d'une musicologie à visée universelle	65
Niveaux d'analyse en métrique et rythmique	65
Typologie des polyphonies et divergences catégorielles	68
ENSEIGNEMENT	73
PERSPECTIVES	76
TRAVAUX ET EXPÉRIENCES	85
1. PUBLICATIONS ÉCRITES	86
2. AUDIO, VIDÉO, MULTIMÉDIA ET MUSÉOLOGIE	91
3. COMMUNICATIONS ET CONFÉRENCES	92
4. EXPERTISES	99
5. ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR	99
6. ENCADREMENT D'ÉTUDIANTS	101

APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE DES MUSIQUES PYGMÉES SYNTHÈSE DU PARCOURS SCIENTIFIQUE DE SUSANNE FÜRNISS-YACOUBI

Comment me présenter ? Je suis violoniste, chef de chœur et professeur de musique de formation. J'ai une maîtrise de musicologie avec un mémoire d'ethnomusicologie, un DEA de phonétique acoustique sur une technique de chant, un Doctorat d'Université de Phonétique, "option Ethnomusicologie et acoustique" sur les échelles musicales. J'ai appris les théories et méthodes ethnomusicologiques au Laboratoire de Langues et Civilisations à Tradition Orale (Lacito) du CNRS sous la direction de Simha Arom qui m'a également appris le travail de terrain à ses côtés en Centrafrique. J'ai suivi de près les enseignements d'ethnolinguistique au Lacito, de Jacqueline M. C. Thomas, Marie-Françoise Rombi et d'autres, et je collabore régulièrement avec des linguistes. Je suis spécialiste des musiques pygmées. J'ai travaillé pendant cinq années aux côtés de Geneviève Dournon sur les collections d'instruments de musique du Musée de l'Homme et suis donc formée à l'organologie. J'enseigne les musiques africaines au Département d'Ethnologie de l'Université de Paris X-Nanterre et suis responsable du Séminaire de Méthodologie générale du DEA d'Anthropologie africaine à l'Université Omar Bongo de Libreville.

Où est le fil rouge dans ce parcours sinueux, amorcé par un profond désir de découverte et modelé par des rencontres et des situations de vie ? Les multiples réorientations et changements de perspective en sont certainement une caractéristique.

La première partie de la présente synthèse suivra de façon plutôt biographique, mais néanmoins pas tout à fait chronologique, ma formation et le début de ma carrière scientifique. La seconde partie concerne mes sujets de recherche récents et actuels.

PRÉMISSES ET FORMATION

RENCONTRE AVEC L'ETHNOMUSICOLOGIE ET CHOIX DU MAÎTRE

J'étais donc destinée à devenir professeur de musique et français au *Gymnasium*, en Allemagne. Je suivais la double formation habituelle entre l'Université et le Conservatoire Supérieur de Musique à Hambourg. Au Conservatoire, on dispensait un cursus de pratique et théorie musicales, ainsi que de musicologie ; à l'Université, je suivais des cours et séminaires de langue et littérature françaises, ainsi que de pédagogie et de didactique.

La formation au Conservatoire était étonnamment complète : j'avais entre autres des cours de déclamation, de phonétique et d'improvisation collective. J'y puise jusqu'à aujourd'hui des savoir-faire extrêmement précieux, particulièrement en ce qui concerne la notion de performance : aller sur la grande scène de la *Musikhalle* et jouer en orchestre sans chef, chanter seule devant une classe de futurs chanteurs d'opéra, monter sur l'estrade pour parler à un parterre de 400 ethnomusicologues américains, ou encore, donner un cours de DEA devant deux étudiants gabonais arrivés une demi-heure en retard – pour moi, toutes ces situations vécues sont liées entre elles par l'implication absolue de la personne dans la prestation. J'ai appris à faire face à ces situations grâce, notamment, aux trois années de cours de chant dans la classe de Judith Beckmann où j'étais la seule "non chanteuse", et aux terribles répétitions de l'orchestre de chambre de ma professeure de violon, Nelly Söregi, avec qui j'ai donné des concerts jubilatoires, même spontanément dans la rue.

C'était la rigueur qui rentrait, la précision dans la résonance avec l'autre et la conscience de la responsabilité individuelle dans une construction collective, voire la capacité de faire abstraction des variations d'humeur personnelle au service d'une cause : la musique. Le fait d'avoir été pendant deux ans tutrice pour les cours de direction de chœur des professeurs Klaus Vetter et Anne Ubbelohde me semble dans cette rétrospective moins

important. Mais la direction des travaux pratiques des étudiants plus jeunes que moi participait aussi à cette formation de ma personne – maîtriser mon corps et corriger l'action sur le corps des autres ou, autrement dit, prendre de la distance par rapport à ma propre pratique afin de pouvoir mieux faire avancer les autres. C'était ma première expérience d'enseignement. Je gagnais ma vie par ailleurs en jouant dans des orchestres en tant que violoniste, en donnant des cours de violon et en assurant la direction d'une chorale d'enfants que j'avais fondée.

Le premier événement important qui a infléchi cette trajectoire – *gut bürgerlich* “bien comme il faut” – était un cours sur les “Origines de la musique” du professeur de musicologie Jens-Peter Reiche. Il avait fait son doctorat à Berlin, sous la direction de Kurt Reinhardt, premier professeur de *Vergleichende Musikwissenschaft* en Allemagne après-guerre. Jens-Peter Reiche introduisait les musiques non occidentales dans ce milieu ethnocentrique qu'est un Conservatoire. Il faisait entendre dans ce cours un enregistrement de Simha Arom de musique pygmée mbenzélé, la première plage du disque paru chez Bärenreiter (Arom & Dournon 1966) : *hindehu*, la flûte en tige de papayer jouée en alternant voix et son sifflé. Ce fut un véritable choc pour moi d'entendre cette musique cristalline venue de loin.

J'ai ensuite suivi d'autres enseignements de Jens-Peter Reiche qui nous a introduit au travail de terrain en nous envoyant auprès des communautés immigrées de Hambourg. Habitant dans une résidence universitaire, j'avais des amis iraniens, éthiopiens, palestiniens et turcs, amitiés qui m'ont beaucoup enrichie de leurs multiples pratiques culturelles différentes de la mienne. J'ai alors enquêté sur un groupe de musiciens turcs dont le violoniste voulait apprendre le “vrai jeu” du violon et qui est devenu mon élève, alors que moi, j'apprenais auprès de lui le jeu turc, au point d'animer à ses côtés une fête de mariage.

Mais la musique pygmée traçait en moi, subrepticement, son bon petit chemin subversif. Quand, dans le courant de l'année universitaire 1984-1985, le Prof. Reiche nous a fait entendre un autre extrait de musique mbenzélé, j'étais totalement fascinée – comme tant d'autres jusqu'à maintenant encore – par les sonorités du yodel et des entrelacs de voix. Et c'est sous le coup de cette impression très forte que j'ai décidé de travailler sur ce sujet. Le chapitre “Uses and Functions” de l'*Anthropology of Music* d'Alan P. Merriam (1964:209-27) était le texte central de l'enseignement de Reiche et c'est donc sous cet angle fonctionnel et symbolique que les musiques traditionnelles ont été étudiées. L'ouvrage de Wolfgang Laade (1975) sur la symbolique de la musique et de ses instruments occupait aussi une place préférentielle dans mes lectures. J'ai fait un exposé sur le yodel qui m'a ensuite inspiré le sujet de mon mémoire de maîtrise, *Le yodel comme élément constitutif de la musique des Pygmées Babinga*¹. Comme Jens-Peter Reiche était spécialiste de la musique turque et qu'il n'y avait pas d'autre ethnomusicologue à Hambourg, j'ai pris sur moi de perdre une année universitaire pour avoir le temps de me former, seule, à la musicologie africaniste.

Le deuxième événement important et décisif a été la découverte des articles de Simha Arom lors de cette période d'auto-formation. Par souci d'exhaustivité, j'ai consulté tout ce que je pouvais trouver en Allemagne sur les musiques africaines, d'Afrique centrale, pygmées...² Pour ce qui me manquait à Hambourg, je suis allée au *Phonogrammarchiv* du Musée d'Ethnographie de Berlin-Dahlem. J'ai donc lu Kolinski, Merriam, Nettl, Rouget, Arom, Brandel, Turnbull, Schebesta... Parmi ces lectures, deux articles de Simha Arom – “Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale” (1982) et “Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale” (1984) – ont retenu particulièrement mon attention, parce qu'ils sortaient du lot par leur rigueur et leur proximité avec le matériel musical. Après leur lecture, j'ai eu l'impression de tenir quelque chose, d'avoir appris concrètement comment fonctionnent les musiques d'Afrique centrale. Je suis rapidement

¹ Ce mémoire a été soutenu le 14 novembre 1986 avec la mention “très bien”.

² La bibliothèque universitaire de Hambourg et la collaboration interbibliothèque fonctionnait “normalement” : le fonds était très bien fourni en publications anglaises et françaises, l'accès aux bases de données était déjà excellent, le prêt à distance n'était pas un problème, la phonothèque avait presque tout ce qui existait en matière de disques de musiques traditionnelles.

arrivée à l'intime conviction qu'il y avait là, à Paris, un professeur duquel j'aurais beaucoup à apprendre.

J'ai lu dans la *Revue de Musicologie* de 1973 qu'il donnait des cours de musique africaine pour des enseignants de musique et j'ai vu là une possibilité de lier l'utile (mon français parlé ayant été plus que médiocre, il me fallait absolument faire une année en France avant de pouvoir envisager l'enseignement du français) à l'agréable (en apprendre plus sur la musique africaine auprès de ce chercheur si convaincant).

À cette époque, sous l'impulsion des disciples de Kurt Reinhardt, des négociations étaient engagées pour mettre en place un enseignement doctoral en ethnomusicologie dans les départements de musicologie de certains Conservatoires supérieurs. Artur Simon, africaniste associé au Musée d'Ethnographie de Berlin-Dahlem, instaurait une telle école doctorale à la *Musikhochschule* de Berlin; Jens-Peter Reiche voulait faire la même chose à Hambourg. Il m'a proposé de m'inscrire en thèse avec lui dès que le cursus serait officialisé. Une année en France, en dehors des contraintes administratives allemandes, mais déjà sous la houlette de Simha Arom était donc tout indiquée pour ma formation en ethnomusicologie africaniste et était de nature à faire avancer la définition d'un sujet de thèse. Qui plus est, autant je voulais travailler sur les musiques africaines, autant je ne me voyais pas partir toute seule en Afrique, sans préparation, sans introduction. Aller à Paris n'était pas seulement pour moi une question d'apprentissage de théories et de méthodes, mais aussi une étape obligée d'un parcours vers une situation concrète : le travail de terrain en Afrique.

Une première rencontre avec Simha Arom, en été 1986, m'a à la fois désillusionnée (il ne donnait plus depuis longtemps ce cours à la Sorbonne) et encouragée (il était prêt à me faire travailler sur la musique pygmée, même si un professeur allemand serait officiellement mon directeur de thèse). Je suis donc arrivée en France le 2 mars 1987.

Mais il fallait encore trouver ce directeur officiel. Il était prévisible que le cursus doctoral ne serait pas mis en place à Hambourg pour la rentrée 1987. Comme j'avais déjà perdu une année pour faire mon mémoire de maîtrise et que j'étais en train d'en perdre une autre, il me fallait trouver un cadre administratif afin de pouvoir obtenir le report de mon engagement dans l'enseignement secondaire. J'ai donc cherché des alternatives en Allemagne, j'ai rencontré Artur Simon et Josef Kuckertz, à l'époque Professeur titulaire de la seule chaire de musicologie comparée en Allemagne, à Berlin. Après avoir écarté le premier, j'ai été profondément blessée par le jugement lapidaire du second : "Un enseignant de musique ne sait pas travailler de manière scientifique".

Un défi d'excellence était lancé, mais j'ai dû me rendre à l'évidence que je ne trouverais pas en Allemagne de directeur qui puisse convenablement m'encadrer. Jusqu'à la maîtrise, j'avais été boursière de la *Studienstiftung des deutschen Volkes*, la Fondation Universitaire Allemande, qui soutient 1% des étudiants les plus prometteurs. Le financement des études doctorales était soumis à une nouvelle candidature pour laquelle il me fallait aussi trouver un cadre universitaire.

Alors, l'idée de m'expatrier pour plus longtemps et de faire ma thèse en France sous la direction de Simha Arom a petit à petit fait son chemin. De toute façon, demander d'être formée par un professeur qui n'aurait pas son nom sur la couverture de la thèse ne correspondait pas à mon idée de la probité intellectuelle.

C'est ainsi que le choix du maître par la disciple s'est effectué. La reconnaissance de la rigueur comme moteur de l'attitude scientifique, le désir d'interdisciplinarité – c'est-à-dire le désir de découvrir des sujets nouveaux et d'intégrer de nouvelles approches qui permettent de mieux cerner l'objet d'étude, le désir d'être utile avec mon savoir de pratique musicale m'ont amenée à m'engager dans l'apprentissage du métier d'ethnomusicologue auprès de Simha Arom.

MA FORMATION PLURIDISCIPLINAIRE : UNE TRESSE À PLUSIEURS BRINS

Mes années d'études doctorales (fin 1987 jusqu'à fin 1992) ont été fortement orientées par trois pôles de formation dont celui de l'université – l'attache institutionnelle officielle – s'est finalement avéré le moins marquant : l'Institut de Phonétique de l'Université de Paris III, le Département d'Ethnomusicologie du Lacito du CNRS et le Département Ethnomusicologie du Musée de l'Homme.

Dans la perspective de cerner ma position actuelle, je présenterai d'abord les domaines les plus éloignés afin de m'approcher ensuite de ceux qui fondent mon activité scientifique actuelle : la phonétique et l'organologie d'abord, l'ethnolinguistique, l'ethnomusicologie et l'interdisciplinarité ensuite, pour arriver aux études pygmées par le biais de l'étude de leur système scalaire.

La phonétique acoustique à Paris III

J'allais quand-même "perdre" une année. En effet, la qualification à entrer directement en année de doctorat, obtenue en Allemagne grâce à mon diplôme de *Staatsexamen* – l'équivalent du *Magister* –, n'était pas reconnue en France. Mon diplôme était considéré comme une Maîtrise et il était inévitable que je passe par une année d'études de DEA.

De par son intégration dans un laboratoire de linguistique, Simha Arom était alors affilié à l'université de Paris III et notamment à l'Institut de Phonétique dirigé par le Professeur René Gsell. Il fallait donc que je me familiarise avec la phonétique acoustique.

Afin d'être la plus complète possible, la formation se faisait dans une école doctorale inter-universitaire : pendant l'année 1987-1988, les cours étaient dispensés à Paris III par René Gsell et Annie Rialland, à Paris V par Georges Boulakia et Jean-Pierre Goudailler, à Paris VII par Charles Berthomier. Quelques cours de Catherine Biétry avait lieu à Orsay, au LIMSI.

Vu ma formation initiale, il me fallait faire un effort considérable pour suivre tous ces cours d'acoustique, de physique, d'informatique, d'analyse et de synthèse du signal... Avec le recul, et rapidement déjà, pendant l'année de DEA, il est apparu évident que la "perte de temps et d'énergie" nécessaire au rattrapage des notions et à l'accoutumance avec ce monde "scientifique" n'était qu'apparente : j'ai acquis les bases du fonctionnement de la voix et de ses mécanismes, en acoustique générale et en acoustique de la voix parlée et chantée. J'ai appris à maîtriser la technicité de l'analyse du son – au moins avec les moyens de l'époque. À cela s'ajoute l'initiation à l'expérimentation instrumentale et psycho-acoustique qui m'a été de la plus grande utilité pour ma thèse. Encore aujourd'hui, je suis une des rares ethnomusicologues réellement diplômées en phonétique ou en acoustique.

Cette formation m'a permis d'envisager l'utilité de l'analyse du son pour la recherche anthropologique. Participant d'une expérience courante partagée par tous les humains, le son – sa production et sa perception – est néanmoins modelé selon des contextes, nécessités et esthétiques culturelles spécifiques. Il peut donc être autant un objet anthropologique que le tissage ou les structures de pouvoir.

Un sujet de thèse s'est dessiné pour moi : celui de l'échelle musicale dans les musiques vocales pygmées. Je devais travailler à ce stade sur du matériel collecté par Simha Arom chez les Aka de Centrafrique. Comme la majorité des Pygmées, les Aka font appel à la technique vocale du yodel, l'alternance régulière entre deux mécanismes phonatoires, à savoir I ("voix de poitrine") et II ("voix de tête")¹. La technique particulière implique en général des sauts d'intervalles dans la mélodie, intervalles qui faisaient justement problème dans la description ethnomusicologique du système scalaire sous-jacent à la musique aka. L'utilisation du yodel et son éventuelle fonction symbolique avaient été le sujet de mon mémoire de maîtrise. J'ai donc

¹ Cf. la terminologie forgée par Michèle Castellengo et Bernard Roubeau (Castellengo 1991).

profité de cette année d'enseignement et de pratique de la phonétique pour examiner de près l'aspect acoustique du yodel aka et pour en dégager les spécificités.

L'utilisation du sonographe pour l'étude des musiques traditionnelles – notamment des techniques vocales et des timbres – avait été très poussée dans les années 1960 et 1970, par des phonéticiens et acousticiens autrichiens, notamment Walter Graf (1958 et 1969) – à qui nous devons aussi une première définition du yodel – et Franz Födermayr (1971). En France, Gilbert Rouget (1970) – en collaboration avec Jean Schwartz – était le premier à se servir de cet outil pour tenter de donner une image parlante de musiques chantées difficilement descriptibles autrement.

La littérature sur le yodel était abondante, toujours orientée sur les pratiques musicales alpines¹. Il était donc intéressant et scientifiquement utile de vérifier si la définition de cette technique par Walter Wiora (1958:73) était également valide pour la musique aka. Faute de pouvoir faire une étude de phonétique articulatoire, je me suis concentrée sur l'aspect acoustique : quelles informations à propos de la production du chant l'image spectrale nous fournit-elle ?

J'ai ainsi dégagé les caractéristiques des mécanismes vocaux constitutifs du yodel aka, le rôle spécifique des voyelles utilisées, ainsi qu', dans une perspective plus musicologique, les modalités du traitement des intervalles conjoints dans des mélodies yodlées de la musique aka. Si, dans les grandes lignes, la technique vocale est identique entre les pays alpins, les Îles Salomon, l'Afrique Centrale et australe, j'ai pu néanmoins apporter une petite pierre supplémentaire à l'édifice de la définition du yodel dans une perspective comparativiste. C'est un pas de plus vers l'étude des techniques vocales en tant qu'objet scientifique autonome, indépendant de la culture qui l'utilise. En effet, la possibilité d'appliquer la technique de l'alternance des mécanismes phonatoires sur des intervalles proches, voire sur un même degré de l'échelle, n'avait jamais été envisagée auparavant. Or, c'est un phénomène qui se produit régulièrement dans la musique aka – et je peux ajouter aujourd'hui, aussi dans la musique baka. L'analyse acoustique a démontré que la sensation de "brisure" caractéristique du yodel a pour fondement l'alternance de deux densités différentes, indépendamment de leurs hauteurs respectives. Il s'agit plus d'une question d'alternance de timbres que de changements de hauteurs.

La nécessité de m'initier à l'analyse du timbre m'a familiarisée avec les travaux de Jean-Claude Risset dans ce domaine, notamment *Hauteur et timbre des sons* (1978) qui m'a fait découvrir la relation étroite entre timbre et perception de hauteur (cf. aussi Risset 1971), ce qui était fondamental pour mes recherches ultérieures sur les échelles musicales. D'autres lectures en acoustique – Ladefoged (1975), Hollien (1974), Sundberg (1987) – et des rencontres avec Michèle Castellengo, Johan Sundberg et Stephen MacAdams m'ont fait prendre conscience de l'immense complexité du timbre et de sa perception – en général au niveau physiologique et neurologique et de façon spécifique dans le cadre d'une culture donnée².

Ce travail a abouti à un mémoire de DEA³, *Considérations phonétiques sur le jodel des Pygmées Aka*. Dès l'année suivante et jusqu'en 2003, j'ai participé, à mon tour, à l'enseignement de DEA "Terrains et Oralité" du Lacito en assurant un module régulier sur la phonétique acoustique.

Grâce à la confiance que m'a accordée Herrmann Jungraithmayr, professeur de linguistique africaine à l'Université de Frankfurt am Main et membre associé du Lacito, j'ai pu

¹ Le fait que les films d'Hugo Zemp sur le chant yodelé suisse (1986a et b, 1987, 1988) ont été présentés à la même époque au Musée de l'Homme a été pour moi une heureuse coïncidence. Ils m'ont permis d'aiguiser mon oreille et mon regard sur cette pratique vocale particulière.

² Les difficultés méthodologiques pour aborder le timbre dans un contexte culturel ne sont toujours pas résolues, comme en témoigne la recherche postdoctorale menée actuellement au sein de notre laboratoire par Deirdre Bolger sur l'importance du timbre dans le jeu des flûtes *shakuhachi*.

³ Soutenu le 23 juin 1988 devant un jury composé de René Gsell, Simha Arom et Luc Bouquiaux, il a reçu la mention "très bien à l'unanimité avec les félicitations du jury".

publier mon DEA en allemand sous le titre *Die Jodeltechnik der Aka-Pygmäen in Zentralafrika. Eine akustisch-phonetische Untersuchung* [1.1.1]¹, dans la prestigieuse collection *Sprache und Oralität in Afrika* qu'il dirigeait chez l'éditeur Dietrich Reimer.

Mes recherches autour du DEA ont donné lieu à plusieurs communications et publications nationales et internationales. Elles concernent toutes des techniques vocales et la notion de "registre" [1.3.1] [1.3.4]. Si le point de départ est l'analyse phonétique acoustique, mon souci était déjà de répondre, dans la mesure du possible, à la question du rapport entre la technique vocale et la catégorisation vernaculaire du patrimoine (cf. *infra*, Catégorisation) : dans quelle mesure la technique vocale est-elle spécifique à tel ou tel répertoire, à telle ou telle fonction au sein de la musique ? L'utilisation du mécanisme phonatoire II ("voix de tête") par les Aka est dans ce contexte tout à fait parlante [1.3.5]. Il s'inscrit dans trois types d'expressions vocales, chacune d'elles caractérisée aussi par la prédominance de sauts d'intervalle :

- a) le yodel : une source sonore (voix), alternance des mécanismes phonatoires I et II
- b) les appels de chasse : une source sonore (voix), mécanisme II
- c) le jeu de la petite flûte : deux sources sonores (voix et flûte), alternance des deux sources.

Les Aka font une distinction conceptuelle importante entre a) et c) d'un côté et b) de l'autre. Les premiers sont mesurés – "dansables" (Arom 1985:48) –, donc assimilés à "chant", lémbo, le second n'est pas mesuré et relève de la technique de la chasse au filet. Le yodel est intégré dans les polyphonies à quatre parties qui accompagnent les musiques de danse collectives. Le jeu de la petite flûte signifie le retour d'une chasse fructueuse ou la cour d'amour. Chaque utilisation du mécanisme II a donc sa propre signification symbolique.

Entre 1988 et 1993, j'ai dispensé mensuellement des stages pratiques de "chant africain" à des groupes scolaires au Salon de Musique du Musée de l'Homme, ainsi que ponctuellement aux futurs enseignants de musique à l'école (IUFM).

De ces interventions publiques, l'invitation, en juillet 1998, par le compositeur György Ligeti a été la plus marquante. C'était un très grand honneur pour moi, l'ancienne élève du Conservatoire Supérieur de Hambourg, de donner une conférence dans le cadre de son enseignement dans cette école².

En marge de mon sujet personnel – le yodel – se posait tout naturellement la question de la caractérisation des techniques vocales en général et de l'inventaire de celles utilisées sur le continent africain. Mon désir "de mettre de l'ordre" dans ce que je trouvais, de classer et classifier, était inspiré par mes autres activités, les cours et séminaires au Lacito et un travail "alimentaire" sur les instruments de musique au Musée de l'Homme auprès de Geneviève Dournon (cf. *infra*). J'ai appliqué une démarche rigoureuse à l'objet d'étude que j'avais devant moi – en l'occurrence les techniques vocales.

Cette expérience m'a rapprochée de Michèle Castellengo, acousticienne au CNRS et, à l'époque, directrice du Laboratoire d'Acoustique Musicale (LAM) de l'Université de Paris VI. Ma rencontre avec elle a été autrement décisive pour mon parcours scientifique, car elle est fondamentalement convaincue de la nécessité de l'interdisciplinarité dans le domaine du chant. Pendant plusieurs années, nous avons collaboré non pas à un objet de recherche précis, mais au niveau du partage des concepts.

Ensemble avec Bernard Roubeau, phoniatre à l'Hôpital Tenon, nous avons fondé en 1994 un groupe de travail sur la voix chantée. L'objectif était de mettre en contact des chercheurs de différentes disciplines, de présenter l'état actuel de la recherche et de mener une

¹ Les références entre crochets renvoient à ma liste des travaux. À titre d'indication : 1. = Publications écrites (1. Ouvrages, 2. Edition, 3. Articles, etc.), 2. Audiovisuel et muséologie (1. Audiovisuel et multimédia, 2. Réalisations muséologiques), 3. Communications (1. Colloques internationaux, 2. Colloques nationaux, 3. Conférences universitaires, etc.), 4. = Expertises, 5. = Enseignement supérieur, 6. Encadrement d'étudiants (1. Direction de mémoires de Maîtrise, 2. Tuteurages, 3. Participation à des jurys d'examen).

² Le yodel dans la musique des Pygmées, chez les Géorgiens et dans les Alpes [3.3.1].

réflexion commune quant aux questions spécifiques relatives à la voix chantée. Ma contribution consistait à apporter mes connaissances des techniques de chant extra-européens et de les soumettre à des analyses acoustiques. J'ai été organisatrice ou co-organisatrice des premières réunions annuelles en juin 1994 (au LAM), en décembre 1994 (au Musée de l'Homme)¹ et, en janvier 1996 (à l'Hôpital Tenon). Notre initiative rencontrait une demande certaine. À titre d'exemple, la seconde rencontre a réuni près de 70 phonéticiens, acousticiens, ethnomusicologues et psychoacousticiens. Les intervenants relevaient de quatre équipes différentes du CNRS (SHS et SPI), de l'Université de Paris IV et de l'IRCAM.

De 1997-2003, des réunions globalement trimestrielles ont été organisées par le LAM, notamment par Nathalie Henrich. Comme, pendant cette période, mon orientation scientifique a bifurqué vers un travail plus ethnologique, concentré sur les patrimoines musicaux d'Afrique centrale, j'ai encore participé dans la mesure du possible en tant qu'auditrice, mais je ne me suis plus impliquée directement dans la recherche phonétique. J'ai encore donné quelques conférences, dont une avec publication [1.3.17], explorant l'utilisation des différents manières d'intégrer la respiration accentuée – le souffle audible – dans des expressions musicales². La description de ces techniques, parmi lesquelles figurent le halètement, le gémissement, le râlement et le chuchotement, n'ayant jamais été faite auparavant, j'ai dû forger une terminologie adaptée qui soit également applicable à des musiques de cultures et d'époques différentes.

Toutefois, mon intérêt pour la phonétique reste vivant et mes compétences dans ce domaine sont encore de temps en temps sollicitées. Ainsi, j'ai été conférencière invitée au Festival *Euromusic. Rassemblement européen de musique, langue et culture populaire de l'arc alpin*, Bolzano (Italie), 19-20 octobre 2001, dans le cadre de la série de conférences *Le yodel et autres techniques vocales dans la tradition orale*, organisée par le Laboratoire d'Ethnomusicologie de l'Université de Trento, ainsi qu'en août 2003 au Congrès international "5th PanEuropean Voice Conference", Graz (Autriche).

J'ai repris contact avec la problématique du timbre comme objet anthropologique en tuteurant, en 2002-2003, le mémoire de maîtrise d'Agnès Caradot, dirigée par Frank Alvarez-Pereyre à Paris V, qui explorait *La perception auditive : comparaison entre les modes de catégorisation des bruits d'un univers sonore urbain (approches scientifique et subjective)*.

L'organologie et la muséologie au Musée de l'Homme

Lors de mon année de DEA, ma situation financière est devenue difficile. Je n'étais pas sûre d'obtenir une bourse doctorale en Allemagne. J'ai alors bénéficié du réseau de Simha Arom qui m'a recommandée à Geneviève Dournon, responsable des collections d'instruments de musique au Musée de l'Homme. J'ai pu ainsi obtenir, en août 1988, un contrat d'Assistante d'Université associée au Museum National d'Histoire Naturelle (Laboratoire d'Ethnologie), pour six mois d'abord, prolongé ensuite et repris une année plus tard. En octobre 1988 arrivait l'acceptation de ma demande de bourse pour deux ans. Grâce à l'ensemble de ces ressources, mes années de thèse étaient à peu près couvertes.

Ne connaissant pas grand'chose à l'organologie, j'ai été formée "sur le tas" – si j'ose dire – par Geneviève Dournon à la fois aux méthodes de recherche et à leur application aux collections d'instruments de musique. Le fonds exceptionnel d'instruments de musique du Musée de l'Homme m'a amenée à étudier des ensembles géoculturels et organologiques, ainsi que les spécificités de la gestion d'une collection universelle. J'apprenais et travaillais en équipe avec Marie-Barbara Le Gonidec – aujourd'hui responsable des collections musicales du Musée des Arts et Traditions Populaires – qui préparait sa thèse en organologie sur la classification des flûtes.

Geneviève Dournon préparait à l'époque sa contribution au *New Grove's Handbook of Ethnomusicology* (1992) pour laquelle elle affinait la classification de Hornbostel et Sachs à

¹ Cf. les communications [3.2.9 et 10].

² J'ai également rédigé huit notices du disque *Les voix du monde* (Léothaud et. al. 1996) [1.3.15].

la lumière des travaux de Schaeffner et de ses propres recherches. Les réflexions pour la finalisation de cette classification – qui est reprise en français dans la réédition de son *Guide pour la collecte des musiques et instruments de musique traditionnels* (1996) – imprégnaient les discussions qu'elle avait avec Marie-Barbara Le Gonidec et moi-même [3.3.2], ainsi que les travaux qui nous étaient confiés, comme, par exemple, l'inventaire et la classification des flûtes et des cloches (MBLG), des hochets, des sonnailles et des membranophones (moi-même) ou encore des tambours de bois (par Madeleine Leclerc qui nous a rejointes en 1992, et qui est aujourd'hui responsable des collections musicales au Musée du Quai Branly). J'ai intégré immédiatement un module sur l'organologie dans l'enseignement de DEA "Terrains et Oralités" du Lacito.

Plusieurs chantiers furent mis en route au Musée de l'Homme pendant les cinq années de ma présence : l'informatisation des collections, la restitution du dépôt du Conservatoire pour le nouveau Musée à la Cité de la Musique, la production d'un vidéodisque sur les collections du Musée de l'Homme, ainsi que, en prévision d'une rénovation de ce dernier, le rappel aux collègues des autres départements du Laboratoire d'Ethnologie de la spécificité de la collection universelle des instruments de musique. Ce statut particulier – systématique et non pas géoculturel –, nécessitait un traitement spécial des collections. Nous avons ainsi rédigé ensemble les manuels internes au Musée de l'Homme *Pour une description méthodique des instruments de musique* (GD, MBLG, SF) et *Un processus complexe : la gestion des collections d'instruments de musique au Musée de l'Homme* (SF & MBLG) [1.4.1] [1.4.3]. J'ai également participé à l'inventaire de la collection de Maurice Fleuret et à la préparation de l'exposition *La collection d'un voyageur*, par laquelle le Festival de Lille lui rendait hommage [1.3.2].

Le travail aux côtés de Geneviève Dournon était un atelier de recherche très intense avec un va-et-vient permanent entre théorie et objets. D'un côté, les réflexions visant à une classification universelle à partir de la *morphologie* des instruments : l'unicité de l'esprit humain et la nature physique du son mènent à la création à partir d'un nombre limité de principes. De l'autre côté, leur mise en relation avec le sens que la culture créatrice leur alloue : la différenciation de *facture* de deux instruments de même type organologique au sein d'une même culture peut renvoyer à des catégories musicales, rituelles, sociales différentes. Ma recherche sur les différentes inscriptions du mécanisme vocal II dans la culture aka trouve ici un écho dans le domaine de la culture matérielle. À cela, venaient se greffer des questions liées à la mise en valeur muséographique des objets qui devait traduire ces deux vecteurs d'étude sans trahir les cultures concernées.

L'essentiel du travail au Musée de l'Homme concernait le côté comparatif des collections, mais l'africaniste que je devenais était également mise à contribution, comme par exemple pour l'inventaire des instruments malgaches, établi en collaboration avec Marie-Barbara Le Gonidec en actualisant la recherche effectuée par Curt Sachs (1938). Ma recherche muséologique personnelle la plus importante pendant cette période concerne les 260 instruments de musique de Centrafrique dont j'ai fait l'inventaire exhaustif, collections que j'ai complétées avec des instruments de musique rapportés de mes terrains¹. Le travail initial concernait la description organologique des instruments et la mise en évidence de leurs particularités morphologiques. Mais très vite, l'intérêt de la collection s'est révélé bien plus large et aux données de départ d'ordre organologique et muséographique s'en sont jointes d'autres, d'ordre ethnographique et historique. En effet, un des aspects les plus passionnants de ce travail était le fait que la moitié des instruments centrafricains était arrivée à Paris avant 1911. Pour cette période antérieure à la Première Guerre Mondiale, l'histoire de la constitution des collections était étroitement liée à celle de la colonisation française de l'Oubangui-Chari. Rappelons que l'ancien Oubangui est le dernier territoire africain à avoir été "exploré" par les Européens, les premières grandes expéditions n'y arrivant qu'au début des années 1890. Plusieurs des militaires, scientifiques et administrateurs envoyés par la France ont fait des

¹ Collections 989.22. et 991.4.

descriptions précieuses de la vie des populations, des coutumes et des musiques rencontrées. Les écrits de Jean Dybowski (1892-3) et de F.-J. Clozel (1896), par exemple, sont des sources très précieuses et ils m'étaient indispensables pour l'évaluation de la collection. Il est difficile de partager l'émotion que j'ai ressentie quand, grâce à un dessin précis de Dybowski, j'ai pu reconnaître un tambour gbanzili qui n'était pas numéroté et donc pas identifié. Lui attribuer son origine géoculturelle précise, savoir comment il est arrivé dans les collections, c'était redonner vie à un objet autrement condamné à rester dans l'ombre des réserves. Cette recherche sur les collections centrafricaines aurait dû donner lieu à un ouvrage illustré – toute l'iconographie était rassemblée –, mais finalement, le Musée n'avait pas les moyens financiers nécessaires. J'en ai donc fait un article non illustré qui a été publié dans le *Journal des Africanistes* [1.3.7]¹.

Vu la proximité physique et institutionnelle avec l'UPR 165 "Etudes d'ethnomusicologie", – plus tard l'UMR 9957 "Laboratoire d'Ehnomusicologie" – du CNRS-Université de Paris X-Nanterre, j'ai été membre associée à ce laboratoire de 1991 jusqu'après ma titularisation au CNRS.

Le travail sur l'histoire des collections m'a valu d'être sollicitée, par le Pr. Christian Mériot de l'Université de Bordeaux II, pour faire l'inventaire des instruments de musique du Musée d'Ethnographie de l'Université dont il avait la charge. Ce travail a été fait sur la base d'un contrat de trois mois de Maître de Conférence invitée, affectée au Département d'Anthropologie Sociale et Ethnologie.

Les collections bordelaises prenaient la poussière dans quelques vitrines et dans les réserves sous le toit d'un bâtiment de la Faculté de Médecine et devait, à long terme, trouver leur place dans un véritable espace muséal. Josette Rivallain, du Département Afrique du Musée de l'Homme, avait établi le catalogue des collections africaines (Rivallain 1992), Françoise Cousin devait en faire autant pour les tissus (Mériot *et al.*, 1998). J'ai de mon côté continué mes "fouilles archivistiques" sur les instruments de musique, qui ont révélé des mouvements de collections intéressants, très peu connus des musées concernés. Ces collections, entrées à l'ancien Musée du Trocadéro, avaient en effet été en partie entreposées au Musée Guimet, puis réparties entre le Musée de l'Homme et des musées de province. Mon travail a abouti en 1992 à un catalogue raisonné [1.1.3] de la collection d'environ 200 instruments de musique² – dans la grande majorité d'Asie du Sud-Est –, à une exposition avec catalogue [1.1.2] sur les cordophones, *De l'arc au piano*, ainsi qu'à un rapport détaillé qui situe le fonds bordelais dans l'ensemble des collections ethnographiques françaises [1.4.5]. En 1994, j'ai été sollicitée pour une expertise évaluant la valeur scientifique et muséographique des collections musicales et proposant leur mise en scène au sein du projet d'aménagement des futures salles permanentes d'exposition [4.1].

L'organologie et la muséologie me passionnaient beaucoup. Dans l'intervalle de mes contrats d'Assistante associée ainsi qu'après, je suis restée au Musée de l'Homme grâce à des vacances, voire bénévolement. Geneviève Dournon partait à la retraite en 1992. J'avais été formée par elle et me tenais prête à me présenter à sa succession. La réussite au concours du CNRS a devancé la publication de son poste en 1993 : ma carrière a alors pris un autre tournant.

Par intermittence, l'organologie et la muséologie restent dans mon champ d'activités. Quelques publications concernent les collecteurs ou sont des comptes rendus de livres sur les instruments de musique [1.3.20] [1.5.1] [1.5.3 et 4] [1.5.5].

J'ai recommandé une de mes étudiantes de Nanterre, Claire Schneider, au Musée du Quai Branly où elle occupe maintenant un poste fixe à la médiathèque. Madeleine Leclerc et elle ont fait appel à mes connaissances de la collection du Musée de l'Homme et en systématique organologique pour les conseiller dans l'établissement du *thesaurus*, interface informatique par laquelle on accède à l'ensemble des collections musicales du nouveau musée [4.2]. Ce moteur de recherche étant en ligne, l'indexation des objets devait à la fois être

¹ Des extraits concernant les flûtes sont repris dans [1.3.12].

² Une partie de ce catalogue est en ligne : <http://www.u-bordeaux2.fr/meb/librairie/invmus.htm>

scientifiquement précise et assez large pour permettre tant aux spécialistes qu'aux amateurs de trouver l'objet qu'ils cherchent.

Pour donner la priorité à l'achèvement du présent dossier d'habilitation, j'ai dû refuser une collaboration à l'exposition *Ubangi* au Musée ethnographique de Rosendaal (Pays-Bas) que le commissaire, Jan-Ludewig Grootaers, souhaitait vivement.

L'interdisciplinarité au Lacito : ethnolinguistique, ethnomusicologie, travail de terrain

La rencontre des linguistes et de l'interdisciplinarité

Parallèlement aux cours de DEA en phonétique acoustique, je suivais en 1987-88 l'enseignement doctoral *Terrains et oralité* du Lacito qui me permettait de me familiariser avec les concepts de la linguistique et tout particulièrement de l'ethnolinguistique.

La pertinence de la transposition de méthodes linguistiques à l'étude de systèmes musicaux de tradition orale avait été établie et vécue en exemple par Simha Arom qui démontrait à travers ses recherches le parallèle qui existe entre la description d'une langue et celle d'une musique 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 les mélodies, les valeurs des durées formant un rythme, les agencements de motifs mélodico-rythmiques en phrases, ainsi que les formes qui réunissent plusieurs participants dans une même construction musicale, sont autant de parallèles à la phonologie, à la morphologie et à la syntaxe.

Deux spécificités de la musique la distinguent néanmoins fondamentalement du langage : 1) plusieurs mélodies et rythmes peuvent se dérouler simultanément et former des polyphonies ou des polyrythmies ;

2) les motifs mélodiques ou rythmiques ne sont pas porteurs d'une signification sémantique qui permet un "discours" musical individuel variable.

L'installation par Simha Arom de son équipe au sein du Lacito était donc cohérente et c'est logiquement qu'il m'a conseillé de suivre l'enseignement d'ethnolinguistique de son laboratoire, validé par ailleurs par l'Université de Paris III.

Tout en y donnant moi-même, comme je l'ai mentionné, des cours de phonétique (cf. *supra*, La phonétique acoustique), j'y suivis, entre 1987 et 1992 des cours de notation des langues, de morphologie et syntaxe, de linguistique comparative et reconstruction des langues, d'ethnomusicologie et d'ethnoscience. Les semaines d'enseignement, concentrées autour d'une thématique, faisaient intervenir les différents chercheurs du laboratoire qui apportaient à la fois comme source et illustration leurs matériaux de terrain personnels très variés : les langues de Centrafrique et d'Océanie, la tradition orale du Sud-Est de l'Europe et de l'Afrique, la relation à la nature des Pygmées, des Inuit, des Amérindiens...

Grâce aux cours de Jacqueline Thomas, Marie-Françoise Rombi et France Cloarec-Heiss j'ai acquis les notions de base en notation des langues, en phonétique articulatoire et en phonologie et compris la nécessité d'une étude phonétique comme préalable à une recherche phonologique. Je pris connaissance des travaux d'autres chercheurs du Lacito qui portaient souvent plusieurs casquettes disciplinaires à la fois : Jean-Claude Rivierre, Yves Moñino, Paulette Roulon-Doko, Serge Bahuchet et Françoise Grenand, pour n'en nommer que quelques-uns. J'étais fascinée par les recherches linguistiques au service de l'histoire, tant dans le domaine de la reconstitution des langues – recherches qui ont précédé la création à Lyon du laboratoire Dynamique du Langage par Jean-Marie Hombert – que dans celui de la littérature orale et du contact de langues.

Une de mes convictions scientifiques s'est alors forgée qui s'est jointe à l'apprentissage de la rigueur et à l'acquisition de la méthode de catégorisation, à savoir la nécessité absolue 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", expression que je retiens de l'enseignement de Jacqueline Thomas. "N'ayez pas peur du matériel" en est une autre, souvent reprise par Simha Arom. Le

précepte ainsi exprimé a trois implications fondamentales sur la conduite de la recherche qui relève d'une "discipline à tiret" à composante ethnologique :

1) Le départ de la théorisation est le matériel de terrain et ne peut se faire sans les tenants de la tradition et la collecte de leurs expressions linguistiques, musicales ou symboliques.

2) Il faut séparer la glose du produit linguistique, musical, social lui-même. Ce que l'on dit faire est une chose, ce que l'on fait en est une autre (cf. *infra*, Catégorisation).

3) Si l'outillage théorique s'avère inadéquat, voire inopérant, face aux logiques qui sous-tendent les expressions d'une culture, il convient de les réviser (cf. *infra*, Typologie des polyphonies).

Un des concepts fondateurs du Lacito était de "marier ensemble différentes disciplines pour qu'elles s'enrichissent et se fécondent mutuellement" (Thomas & Bouquiaux 1995:51), qu'elles travaillent sur une même culture ou région ou qu'ils se trouvent face à une même problématique. L'enseignement contenait tout naturellement aux côtés de semaines consacrées à la linguistique propre, d'autres traitant d'ethnoscience et d'ethnomusicologie. Le Lacito hébergeait – et le fait toujours – des programmes pluridisciplinaires, comme celui consacré à la monumentale *Encyclopédie des Pygmées Aka* (cf. *infra*, Ethnolinguistique). Dans la spécialité qui allait devenir la mienne – les études pygmées –, la collaboration entre Jacqueline Thomas en tant que linguiste, ethnolinguiste et anthropologue et Serge Bahuchet comme ethnozoologue, ethnobotaniste ainsi que linguiste – était particulièrement impressionnante (Bahuchet & Thomas 1986). Il s'agit en effet d'une véritable recherche interdisciplinaire dans un domaine que chaque spécialiste n'aurait pas pu traiter à soi seul : le recoupement de la langue, de thématiques traitées dans la littérature orale et de taxonomies relatives à l'environnement naturel pouvait apporter des indices forts à la reconstitution de l'histoire des populations pygmées (cf. *infra*).

Un autre exemple d'interdisciplinarité qui m'a marquée, a été la collaboration de Simha Arom avec France Cloarec-Heiss (1976) sur le langage tambouriné pour étudier le comportement du banda-linda de Centrafrique dans sa transposition sur le tambour de bois. L'étude concerne autant l'aspect de la production que celui – primordial – de la compréhension. Sans le *rerecording*, méthode développée par Simha Arom dans son travail sur les polyphonies et polyrythmies, la linguiste n'aurait pas pu traiter ces deux aspects, compte tenu de la transposition sur un instrument de musique et de la technicité qui l'accompagne. L'ethnomusicologue n'aurait pas pu interpréter les sons frappés sans les connaissances de la linguiste de la structure tonale du banda-linda et de sa réalisation dans la langue. Cette recherche a inspiré, des années plus tard, ma collaboration avec Gladys Guarisma sur le comportement des tons linguistiques dans les mélodies chantées des Bafia [1.3.25] (cf. *infra*, Linguistique africaine).

L'apprentissage de l'ethnomusicologie formelle au Département d'Ethnomusicologie

Alors que l'époque n'était pas encore à une affiliation officielle du doctorant à un laboratoire de recherche, j'ai été accueillie tout au long de mes études doctorales au sein du Département d'Ethnomusicologie que dirigeait Simha Arom. À mon arrivée en 1987, l'équipe du Département comportait en outre Vincent Dehoux comme autre chercheur titulaire et André-Marie Despringre comme ITA. Un doctorant ivoirien, Adépo Yapo, y préparait sa thèse. C'est mon arrivée qui donna à Simha Arom l'idée de nous réunir régulièrement en séminaire pour résoudre les problèmes qui se posaient aux uns et aux autres. En partant des enregistrements sonores et des problèmes de transcription qu'ils posaient, nous discutons les théories et méthodes d'investigation adaptées aux sujets de recherche de chacun d'entre nous : aux échelles musicales des musiques vocales (moi-même), à la systématique des musiques pour (orchestres de) xylophones (V. Dehoux), à la description des différents répertoires d'un patrimoine (A. Yapo).

Le séminaire a été reconnu à l'EHESS après quelque temps et je suis devenue responsable de son organisation dès 1988. D'autres jeunes ethnomusicologues nous ont rejoints petit à petit et ont participé à cette mise en commun des problèmes et de leurs

solutions : Kongo Zabana, Sophie Pelletier et Frédéric Voisin, auxquels se sont ajoutés ensuite Hervé Rivière, Emmanuelle Olivier, Eric Méloche, Sylvie Le Bomin et Olivier Tourny. Nous étions tous musiciens de formation avec une pratique plus ou moins active.

Au centre de nos préoccupations était la recherche sur des musiques africaines, pour la majorité polyphoniques. Le fondement de notre approche était l'application à d'autres terrains des théories et des méthodes développées par Simha Arom essentiellement auprès des Banda Linda, des Aka et des Ngbaka en Centrafrique. Son ouvrage *Polyphonies et Polyrythmies d'Afrique Centrale : structure et méthodologie* (1985) était encore récent, celui de Vincent Dehoux, *Les "chants à penser" des Gbaya de Centrafrique* (1986), venait de paraître. C'était la première étude à appliquer la méthode "aromienne", notamment le *rerecording* au service de la recherche des règles implicites, inhérentes aux musiques de tradition orale.

Poussé par la volonté de comprendre comment étaient conçues les polyphonies centrafricaines et considérant que l'énoncé laconique de Curt Sachs : "African polyrhythm is beyond analysis"¹ constituait un défi, Simha Arom a développé cette méthode qui permet dans un premier temps d'isoler les différentes parties intervenant en même temps dans une polyphonie ou polyrythmie. À un stade premier, il s'agit d'un procédé technique qui permet de transcrire isolément ce qui sonne simultanément, consignation nécessaire sur papier de la musique en vue de son analyse formelle. Mais le *rerecording* 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 et leur imbrication.

Deux présupposés théoriques importants sous-tendent cette méthode :

1) suivant le raisonnement du linguiste Roman Jakobson (1963), 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" (Arom 1991a:68). 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" (idem:72), 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. Une démonstration particulièrement impressionnante qui combinait la validation culturelle avec la synthèse du son avait été donnée par Simha Arom et Jean-Baptiste Barrière au Séminaire Européen d'Ethnomusicologie à Sèvres (1987).

Un moyen vers la modélisation est la paradigmatique qui, combinée à la séparation des paramètres, permet d'aborder les différentes caractéristiques constitutives de l'objet musical. Les recherches des étudiants ethnomusicologues du Lacito se sont inscrites dans ce cadre théorique et méthodologique, constamment développé et formalisé pendant cette période. De tous les articles de S. Arom, "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale", qui est paru en 1991, est celui qui reste incontournable encore aujourd'hui pour mes propres étudiants.

La méthodologie était logiquement une préoccupation récurrente dans le séminaire, 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 travaillions à cerner l'objet de recherche, à identifier une problématique et à hiérarchiser ensuite les données de terrain en conséquence, en fonction de chaque terrain ou de chaque problématique : l'échelle musicale ; un ensemble de répertoires faisant appel à un même type d'instruments, 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" (Arom 1982). Au centre de nos recherches se situait le langage musical : le système formel qu'il était, mais aussi, immédiatement, son articulation avec le monde symbolique de la société qui le produit, révélé à travers la terminologie vernaculaire

¹ Communication personnelle de Simha Arom.

relative à la musique, ainsi qu'à travers les circonstances et les fonctions de la pratique musicale auquel les formes sonores renvoient (cf. *infra*, Catégorisation).

L'apprentissage dans le partage : la formation à la recherche par la recherche

Compte tenu de ma formation musicale, Simha Arom m'a alors proposé un sujet qu'il avait jusque-là mis de côté, à savoir celui de la détermination de l'échelle musicale dans la musique aka. Il avait un vaste corpus d'enregistrements qu'il n'avait pas complètement exploités lui-même. Pour ma part, je n'avais encore jamais fait de terrain et je devais faire mon année de DEA de phonétique acoustique à Paris III. Avec beaucoup de générosité, Simha Arom mit alors à ma disposition ses enregistrements analytiques dont j'ai transcrit une partie qui allait me servir de corpus pour mon DEA et ma thèse. Alors a commencé un long apprentissage très particulier du patrimoine musical aka et de sa systématique. Arom avait dégagé les fondements de la polyphonie aka, mais ne l'avait pas formalisée, puisqu'il s'était concentré, dans ses recherches théoriques, sur le rythme et la métrique. Il me transmettait alors son savoir au fur et à mesure de l'avancement de mes transcriptions et interrogations jusqu'à ce que je puisse moi-même faire ma première expérience de terrain.

Si le séminaire était un lieu de formation non conventionnel où l'initiative des étudiants-collègues était valorisée, un autre type d'enseignement quelque peu insolite doit être mentionné ici, à savoir celui du travail de terrain, et ceci sur le terrain-même en Afrique centrale. En effet, mes premiers pas en Centrafrique se sont faits, en février 1989, au sein du groupe de recherche sur les échelles musicales, constitué, outre Arom et moi-même, de Vincent Dehoux et de Frédéric Voisin. Un an plus tard, j'ai participé à une formation à l'enquête ethnomusicologique à l'occasion du projet international de la "francophonie flottante" B.B.K.B. (Bordeaux Bangui Kinshasa Brazzaville), qui reliait, en octobre-novembre 1990, les capitales du Zaïre, du Congo et du Centrafrique par la voie du fleuve dans le but d'initier un échange interculturel avec les peuples riverains [1.6.1]. Simha Arom avait été sollicité pour contribuer à ce projet en collectant les musiques traditionnelles données à entendre au cours du voyage et les informations les concernant. Secondé de Vincent Dehoux, il a alors transformé l'occasion en enseignement *in situ*, tel le *Fliegende Klassenzimmer* (*La salle de classe volante*) d'Erich Kästner. Avant et après chaque étape, des *briefings* et *debriefings* ont explicité, pour Emmanuelle Olivier, Éric Méloche et moi-même, la démarche suivie ainsi que les raisons des succès ou échecs lors des enquêtes. C'était un formidable partage dans l'action. L'enseignement n'était pas seulement théorique, mais immédiatement mis en œuvre dans une situation délicate où le Professeur avait comme seule avance par rapport à ses étudiants son expérience personnelle. En effet, il découvrait avec nous les cultures, les langues, les lieux et les personnes des deux rives du Congo.

La générosité combinée à l'exigence caractérisent tout à fait l'enseignement reçu par l'ensemble des chercheurs du Lacito. Je baignais dans une ambiance de discussion ethnolinguistique et ethnoscientifique sur des problématiques relevant de terrains très divers. La "Rue de l'Amiral Mouchez" était souvent un atelier de réflexion spontanée réunissant ceux qui étaient présents autour d'une question théorique, d'un problème de transcription ou de formulation. Le bureau de Serge Bahuchet jouxtait celui de Simha Arom, les portes étaient toujours ouvertes et je suivais ses recherches avec Didier Demolin chez les Mbuti du Zaïre [1.5.2]. Les doctorants étaient considérés comme de jeunes collègues qui avaient leur place dans le laboratoire et dont il fallait soutenir les recherches. Ainsi, dès l'obtention de mon DEA, je fus admise comme membre du laboratoire en 1988 et mes premières missions en Afrique ont été entièrement financées par le Lacito. Grâce au soutien financier de ce laboratoire, j'ai pu assister – sans donner de communication – au Séminaire Européen d'Ethnomusicologie de Genève en septembre 1991 dont une des thématiques était la polyphonie. J'étais membre du conseil de laboratoire, nommée en 1991 en tant que représentante des doctorants, et fut sollicitée, dès la fin de mon DEA, pour participer, à mon tour, à l'enseignement de DEA du Lacito. Plusieurs années de suite je suis intervenue par des cours en phonétique acoustique, en organologie ou en systématique musicale.

L'expression de "formation à la recherche par la recherche" trouvait toute sa signification dans ce cadre. Les travaux de notre séminaire nourrissaient la réflexion autour des polyphonies de tradition orale (cf. *infra*, Typologie des polyphonies). J'ai présenté les fondements de la polyphonie aka au Colloque international "Les polyphonies orales dans l'histoire et dans les traditions européennes encore vivantes", à Royaumont en juillet 1990 [3.1.2], communication publiée par la suite [1.3.8] et ai collaboré à un recueil de chants pour enfants qui inclut trois chants aka [1.6.2]. Je fus encouragée à assister à des colloques – Séminaire Européen d'Ethnomusicologie, Sèvres, octobre 1987 ; Symposium International sur les Polyphonies Russes, Royaumont, juin 1991 – et à rejoindre les sociétés savantes qui me permettaient d'entrer pleinement en contact avec les préoccupations actuelles de la recherche dès ma formation. À peine en DEA, j'étais membre du Séminaire Européen d'Ethnomusicologie et de la Société Française d'Ethnomusicologie (1987), plus tard, de la Société des Africanistes (1990) et membre fondateur de la European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM) (1991).

L'étude des échelles musicales : musicologie, sciences cognitives, ethnomusicologie

L'échelle musicale de la polyphonie vocale représentait l'un des paramètres du système musical des Aka que Simha Arom n'avait pas approfondi lui-même. Il devint alors le sujet de ma thèse.

Il s'agissait d'une recherche riche de par ses enjeux théoriques et méthodologiques : les théories des échelles en général et des échelles africaines en particulier, ainsi que la problématique spécifique aux échelles vocales ; les techniques de mesures en laboratoire, leur objet et les critères d'évaluation des résultats ; la méthodologie de l'enquête de terrain sur un sujet abstrait, la validation des hypothèses par un jugement culturel de pertinence.

La problématique initiale était relativement banale, pain quotidien de nombreux ethnomusicologues : il est bien audible qu'il s'agit d'une musique pentatonique, c'est-à-dire fondée sur une échelle de cinq sons constitutifs. Cependant, les degrés ne sont pas stables dans leur réalisation et ne correspondent pas au tempérament occidental : comment donc transcrire ? Qui plus est, la musique aka étant chantée en groupe, elle présente une certaine épaisseur qui rend encore plus difficile la détermination de la position des degrés dans l'échelle. La question de l'échelle dans la musique yodelée des Baka du Gabon avait été posée par Pierre Sallée (1985b). Mais la voix étant particulièrement sujette à des fluctuations de hauteur, aucune étude des échelles musicales n'avait encore été effectuée de façon rigoureuse sur une musique purement vocale. De ce fait, ma recherche est pionnière dans le domaine.

Le problème de la détermination des hauteurs n'est pas propre à la musique aka. Simha Arom et Vincent Dehoux avaient commencé à traiter cette problématique à propos des musiques centrafricaines qui, de surcroît, incluent le plus souvent des instruments mélodiques pouvant théoriquement procurer une référence de hauteurs stable au chant (Arom 1985, Arom & Dehoux 1985, Dehoux 1986). C'est pour cela qu'au sein du Département Ethnomusicologie du Lacito s'est formé un petit groupe de recherche sur cette problématique, constitué d'abord par Simha Arom, Vincent Dehoux et moi-même¹, et ensuite élargi avec l'arrivée de Frédéric Voisin et Gilles Léothaud. L'objet de nos recherches était d'un côté les modes d'accordage des xylophones de plusieurs ethnies centrafricaines – partant des recherches de Vincent Dehoux –, et de l'autre, le système pentatonique de la polyphonie vocale aka. Afin de pouvoir mener à bien ce projet de recherche, S. Arom a fondé le GDR 0958 du CNRS "L'étude des musiques d'Afrique Centrale comme révélateur de savoirs non-verbalisés", Groupement de Recherche en collaboration avec l'EHESS de Marseille, notamment Emmanuel Pedler. Ce GDR auquel j'appartenais durant toute sa durée de 1990 à 1993, nous a permis de compléter les fonds mis à disposition par le Lacito et de co-financer deux missions de terrain collectives lourdes.

¹ Au début, Sophie Pelletier-Ortiz participait également à ce groupe. Elle collaborait à l'élaboration de la problématique en théorie des échelles (Pelletier-Ortiz 1991), mais s'est ensuite orientée vers un autre sujet.

La spécificité du support de la voix d'un côté et de la culture musicale africaine de l'autre m'a obligée à cheminer d'un domaine scientifique à l'autre : musicologie, ethnologie, acoustique, phonétique, expérimentation et travail de terrain se trouvèrent tour à tour mis au premier plan. Cet entrelaçage de disciplines illustre l'un des principaux aspects de mon travail, à savoir celui de la recherche d'une méthodologie adaptée.

Ma thèse de doctorat – outre les théories (ethno)musicologiques – présente l'heuristique du développement d'une méthode d'expérimentation interactive sur le terrain. Développée en équipe à Paris, cette méthode fut affinée lors de deux missions communes en Centrafrique (février-mars 1989 et novembre-décembre 1990 auprès de musiciens manza, banda gbambiya, gbaya et aka). Ma thèse est constituée de modèles provisoires et de procédures de découverte des principes structurels qui sous-tendent le système pentatonique aka.

Au centre des objectifs, il y avait d'un côté la vérification de l'hypothèse qu'il existe, dans la musique des Aka, un système scalaire bien déterminé, et de l'autre, la mise au jour du principe qui le gère.

La solution des problèmes de détermination des hauteurs semblait d'abord se trouver dans des mesures et analyses acoustiques. Elles visaient la détermination des fréquences fondamentales et des intervalles chantés, ainsi que les sonorités des registres vocaux utilisés dans la technique du yodel (cf. *supra*, Phonétique acoustique). La recherche d'une méthode de mesure adéquate pour l'étude de musiques vivantes – relevées en contexte et de surcroît collectives – nous a amenés à faire le tour des laboratoires compétents en France et à l'étranger¹. La confrontation des mesures obtenues avec des modèles d'échelles a concentré la problématique sur l'ambiguïté dans la constitution scalaire et n'a pas donné de résultats cohérents. L'analyse phonétique des registres vocaux et la dispersion des voyelles correspondantes a fait apparaître que l'évolution spectrale des sons – et par là leur tonie, c'est-à-dire la sensation de leur hauteur – ne suit aucune règle. Ainsi, les méthodes de mesures acoustiques *en laboratoire* étaient épuisées sans avoir mené à la découverte d'un système scalaire cohérent.

Il semblait néanmoins clair qu'une polyphonie aussi complexe que celle des Aka devait être fondée sur certaines règles qui régissent l'agencement des intervalles, tant sur le plan de leur succession que sur celui de leur superposition. Ces règles devraient gérer l'intervention d'un grand nombre de chanteurs qui, tout en se référant l'un à l'autre dans l'exécution de la polyphonie, appliquent tous le même mode de remplissage de l'espace sonore. Simha Arom – qui avait déjà travaillé avec Jean-Baptiste Barrière sur la modélisation et la validation des hypothèses par synthèse de son (Arom & Barrière 1987) – a donc entrevu l'importance du chantier qui s'ouvrait à nous : la poursuite de la recherche devait passer par une modélisation qui permette de vérifier des hypothèses, c'est-à-dire l'analyse par synthèse. Puisque le système scalaire n'était pas directement accessible à l'observation, il ne pouvait être élucidé que par une méthode expérimentale. L'expérimentation devait être menée sur le terrain centrafricain, afin de confronter hypothèses et résultats avec le jugement des musiciens concernés, tout en contournant la verbalisation. Qui plus est, la méthode devait inclure la pratique musicale dans le dispositif expérimental.

Frédéric Voisin et moi-même avons alors suivi l'enseignement de Stephen McAdams à l'IRCAM afin de nous familiariser avec l'expérimentation psychoacoustique. Nous avons élaboré un test de perception visant l'interaction entre hauteur et timbre, conçu pour être mené conjointement dans des cultures centrafricaines et occidentales². Si la collaboration espérée

¹ En plus de mes interlocuteurs des laboratoires de phonétique de Paris III et de Paris V et des informaticiens de Paris VII (1987-8), j'ai collaboré avec les ingénieurs du son du Conservatoire Supérieur de Hambourg (été 1988) et ai participé avec mes trois collègues du groupe de recherche à une semaine de stage scientifique dispensé par Werner Deutsch à la *Kommission für Schallforschung* de l'Académie Autrichienne des Sciences (Vienne, mai 1990). Enfin, j'ai pu bénéficier des services de Jean-Baptiste Barrière de l'IRCAM pour la mesure par calcul d'une petite partie de mon corpus musical.

² À cette époque, nous avons pris connaissance des travaux de Danièle Dubois qui travaillait sur les odeurs.

avec l'IRCAM n'était pas au rendez-vous à ce moment¹, nous avons néanmoins pu mettre au point le protocole d'enquête appliqué ensuite en Centrafrique.

Un certain nombre d'échelles théoriques² étaient incarnées dans des mélodies aka par le biais de la synthèse de son. Comme la synthèse de la voix – encore plus de la voix chantée – était encore très insatisfaisante et les études balbutiantes (cf. Castellengo 1987), nous avons dû nous contenter de celle d'un synthétiseur qui reproduit un son de flûte proche de celle avec laquelle les Aka chantent régulièrement. Une fois les difficultés de compréhension dépassées, ce dernier s'est avéré être un médiateur à l'intersection entre la conception musicale des Aka et la possibilité d'en rendre compte au moyen des outils de description occidentaux. Son utilisation s'inscrivait dans une expérimentation à hypothèse ouverte. Nous supposons l'existence d'une représentation mentale bien précise de l'échelle musicale chez les chanteurs aka, sans pour autant pouvoir en avancer la qualité.

Les résultats de mes recherches remettent cette idée en question : aucune des voies méthodologiques poursuivies n'a pu confirmer que la musique vocale aka est fondée sur une échelle bien précise. Il est plutôt apparu que nous nous trouvons face à un système pentatonique constitué de deux plans de pertinence. En effet, l'agencement des degrés n'est pas seulement linéaire, mais doit être vu dans son contexte polyphonique.

Le premier plan est l'ordre de succession des degrés de chacune des parties. C'est le contour mélodique spécifique à chaque chant. Il est chanté sur une échelle pentatonique quelconque dont la seule constante est l'absence de l'intervalle de demi-ton. Ceci implique la possibilité d'exécuter les chants dans des modes pentatoniques différents, y compris le système équipentatonique. Cependant, on constate une différence considérable entre la perception et la conception. Perçus comme équivalents en situation d'écoute, les modèles d'échelles ne sont pas tous réalisés dans la pratique.

Le second plan de pertinence, qui concerne la réalisation polyphonique des chants, est fondé sur la rencontre entre plusieurs voix en certains points précis du cycle. Il concerne les intervalles chantés simultanément par plusieurs chanteurs. Le déroulement des lignes mélodiques, par delà la licence de réalisation qu'il admet, est tributaire de ces points d'ancrage de la polyphonie.

Le système pentatonique aka est donc caractérisé par des intervalles mélodiques qui fluctuent entre des secondes majeures et des tierces mineures, tout en respectant des intervalles simultanés de quarte, de quinte et d'octave sur les positions-pivots. Une telle conception inclut le système équipentatonique.

Dans cette construction, deux paires d'opposition se dessinent : perception et conception, ainsi que théorie et réalisation. Ces oppositions rencontrées pour la première fois ici, m'accompagnent depuis fidèlement dans mes recherches (cf. *infra*, Typologie des polyphonies). Elles sont au cœur des ethnosciences telles qu'elles m'apparaissent dans le domaine de la musique. À ceci, il faut ajouter le glissement forcé de la problématique d'une "échelle" vers celle d'un "système" pentatonique qui apporte affinage aux outils d'analyse (cf. *infra*).

J'ai soutenu ma thèse intitulée *Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique)* [1.4.4] à l'Université de Paris III le 26 novembre 1992 devant un jury reflétant les disciplines représentées : Simha Arom (ethnomusicologue), Michèle Castellengo

C'était la première équipe à mener des expériences comparatives entre la France et l'Indonésie afin de ne pas succomber à la tentation de la généralisation des résultats obtenus en contexte occidental dans un cadre de laboratoire.

¹ Il a fallu des années à cette institution pour comprendre l'intérêt du travail en dehors d'un contexte occidental. Ce n'est qu'en 2000 qu'elle a engagé une collaboration avec S. Arom, F. Marandola et N. Fernando sur les échelles musicales au Cameroun.

² Parmi lesquelles l'équipentatonisme, dont l'existence en Afrique Centrale avait été avancée notamment par Gerhard Kubik (1985) et Pierre Sallée (1985).

(acousticienne), René Gsell (phonéticien), Serge Sauvageot (linguiste africaniste), Serge Bahuchet (ethnologue "pygmologue")¹.

Elle n'est pas publiée intégralement, mais une bonne partie de l'heuristique est publiée dans deux articles rédigés en collaboration avec Simha Arom pour *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends* [1.3.6] et *Contemporary Music Review* [1.3.9]. Déjà avant la soutenance, j'ai pu en publier une synthèse dans le numéro spécial d'*Analyse musicale* intitulé "Analyse et expérimentation. En hommage à Simha Arom et à son équipe" [1.3.3]. Des résumés ont paru dans le *Journal des Africanistes*, ainsi que dans le *Bulletin d'Information* de la *European Society for the Cognitive Sciences of Music* [1.3.10 et 11].

*

On constate que la méthode "classique" de mesures de fréquences fondamentales a échoué dans le contexte culturel étudié. Seule l'expérimentation, c'est-à-dire la confrontation des hypothèses avec le jugement des tenants de la culture s'est révélée une méthode capable d'apporter des réponses. Les mesures acoustiques ne sont plus l'objectif de l'étude, mais seulement un travail préliminaire nécessaire. En effet, cette certitude n'a pu être obtenue qu'après avoir parcouru les chemins erronés des mesures. Si ceci est vrai pour des systèmes scalaires précis mais différents des modèles rencontrés jusqu'alors, ce l'est d'autant plus pour un système qui met en cause une vision prédominante en Occident et fatalement ancrée dans les esprits ethnomusicologiques : la primauté d'une représentation mentale où les degrés de l'échelle occupent des positions prédéterminées.

Je rappelle ici qu'aux débuts de l'ethnomusicologie se situent les études d'Alexander Ellis et notamment son article de 1885, intitulé "On the musical scales of various nations". Les échelles musicales sont une préoccupation qui traverse les études ethnomusicologiques du XX^e siècle² et gagne en importance avec le développement des technologies de mesures acoustiques. Compte tenu de l'extrême abstraction de l'objet d'étude, son observation et sa théorisation sont régulièrement tributaires des avancées techniques. Chaque étape impulse de nouvelles recherches. Avec l'arrivée de la digitalisation, l'étude des échelles musicales a connu un nouvel essor dans les années 1980. Le Séminaire Européen d'Ethnomusicologie y a consacré un thème lors de sa réunion à Belfast en 1985³ et plusieurs recherches – essentiellement issues de l'espace germanophone – ont été publiées à la fin des années 1980, aux débuts de 1990⁴. J'étais donc doublement inscrite dans mon époque par mes recherches et par mon bagage éducatif allemand. Mais la majorité de ces derniers travaux posaient plus de questions qu'ils n'apportaient de réponses. Une des raisons en est qu'elles restaient en laboratoire, dans un espace analytique hors de portée pour les musiciens – et théoriciens, le cas échéant – de la culture concernée. Le pas vers une confrontation des hypothèses –

¹ Elle a reçu la mention "très honorable avec les félicitations du jury". Avant même la soutenance, j'avais présenté mon travail lors de quatre réunions scientifiques : le Deuxième Atelier International d'Anthropologie Visuelle, Marseille, juin 1989 [3.1.1]; le Colloque international "Music and the Cognitive Sciences", Cambridge, septembre 1990 [3.1.3] ; le Colloque international "VII^e Séminaire Européen d'Ethnomusicologie", Berlin, octobre 1990 [3.1.4] [1.4.2] ; les Journées d'Etudes "L'expérimentation en ethnomusicologie" de la Société Française d'Ethnomusicologie, Toucy, juin 1991 [3.2.4]. Après la soutenance, cette recherche a donné lieu à deux communications, au Stage de formation "Jeunes chercheurs – ouverture interdisciplinaire", au CNRS en avril 1994 [3.2.8], et au Deuxième congrès international "Units in Text and Language", Bochum, octobre 1994 [3.1.8].

² Notamment Kirby 1930 et 1932, Wachsmann 1950, Brailoiu 1955, Tracey 1958, Kirby 1959, Rouget 1961, Hood 1966, Kubik 1968, Rouget 1969, Tracey 1969, Blacking 1970.

³ Avec notamment des communications de Simha Arom & Vincent Dehoux, de Jeremy Montagu et de Pierre Sallée (tous 1985).

⁴ Notamment Kubik 1985, Gottlieb 1986, Schneider 1986, Kubik 1988, Schneider & Beurmann 1990, Schneider 1991.

théoriques, occidentales – avec la pratique des musiciens et la conception qu'ils en ont, n'était pas franchi.

C'est l'évolution de la technique et des connaissances du fonctionnement tant de l'oreille et du cerveau qui ont permis d'envisager, au tournant des années 1990, l'expérimentation interactive et de mener une enquête conjointement avec les musiciens concernés. Ce n'est pas par hasard que le pas de porter le laboratoire sur le terrain ait été franchi par Simha Arom et son équipe. Habitué à élaborer ses théories relatives à la systématique musicale par l'enregistrement analytique en *rerecording* – qui est déjà une forme d'expérimentation interactive –, il avait la conviction qu'une telle méthode devrait être possible et porter ses fruits, sous condition que son application s'approche le plus possible des musiciens concernés et de leurs habitudes de pratique musicale.

L'aspect ethnologique qui semble disparaître sous la masse des données techniques, était en effet néanmoins omniprésent dans la réflexion tant théorique que méthodologique de ma recherche. Les connaissances de la conceptualisation musicale et de la pratique polyphonique des Aka, accumulées par Simha Arom, tout comme le savoir global de leur culture et de leur manière d'être, intervenaient tant dans le choix des modèles d'échelles et dans l'interprétation des mesures que dans la préparation et la réalisation des expériences sur le terrain. Les expérimentations ont été corrigées et réorientées suite aux réactions et commentaires des musiciens aka. L'aspect méthodologique dominant de cette étude était effectivement le souci de les faire participer le plus possible. De leur implication dans le processus d'analyse, de leur participation et de leur jugement de l'expérimentation dépendait l'ultime validité du travail effectué.

Il y a derrière cette approche une prémisse fondamentale pour tout travail ethnologique, à savoir la construction de ponts d'expérience commune entre l'ethnologue – s'il est extérieur à la culture étudiée – et les membres de la communauté qui l'accueille, lui (elle) en tant que personne *et* son sujet de recherche. Cette recherche d'une plate-forme commune doit tout d'abord être effectuée par l'ethnologue qui, dans la présentation des objectifs de sa recherche, doit les rapprocher le plus possible des expériences courantes de ses interlocuteurs. Si, comme c'était mon cas, son objet de recherche se situe complètement hors de cette expérience courante, il doit trouver le point de rencontre à partir duquel les musiciens peuvent le suivre pour s'en approcher. C'est faire confiance à l'intelligence des musiciens tout comme ils nous font confiance en acceptant de travailler avec nous. L'avancée considérable dans le domaine de la méthodologie a été mentionnée et est largement illustrée dans les articles de Simha Arom, publiés pendant et après cette recherche collective (Arom 1991b, c, d; Arom & Voisin 1997).

Il va sans dire qu'une entreprise comme celle-ci n'aurait pas pu être menée à bien de manière individuelle, sans travail en équipe. Les recherches de moyens méthodologiques et les implications théoriques sont tellement vastes et englobent un tel nombre d'informations ethnologiques, acoustiques et musicologiques – tout comme le savoir-faire au niveau de l'enquête sur le terrain – qu'une collaboration étroite avec d'autres personnes compétentes est indispensable.

Parmi les nombreux enjeux de ce type de recherche, je ne développerai ici que celui de l'affinage des concepts musicologiques. J'étais partie chercher une échelle avec des degrés dont la position était déterminée ; je suis revenue avec quelques degrés relativement stables et un mode d'emploi quant au positionnement des autres. Comment appeler cela? Ce n'était pas une échelle, c'était encore moins un mode. L'importance de l'ordre des degrés s'est imposée avec force et les intervalles réalisés par deux chanteurs en simultanéité gagnent en importance. Les théories occidentales, arabes, indiennes et chinoises ne fournissent pas de concept assez large pour caractériser un tel phénomène. Les termes de "système scalaire" – vague – ou "système pentatonique" – un peu plus précis – se révèlent être des caractérisations commodes, mais sont encore bien trop imprécis. Nous sommes ici dans la situation déjà mentionnée (cf. *supra*, L'interdisciplinarité au Lacito) où les concepts scientifiques préétablis ne sont pas adéquats pour l'analyse de certaines musiques traditionnelles.

La découverte essentielle qui introduit les intervalles verticaux comme régulateurs de la polyphonie dans la théorie des échelles, n'a pas été développée. En effet, l'état de la recherche au moment de la production de ce travail ne permettait pas de comprendre l'importance du déplacement de l'angle d'observation qui consiste à prendre comme point focal non plus les degrés abstraits, mais les intervalles entre deux voix concrètes. Ceci explique que ma découverte de cette époque n'ait pas été exploitée, ni pleinement considérée à sa juste valeur, y compris par moi-même. Le temps n'était pas à une mise en question de l'ensemble des concepts fondateurs dans le domaine des systèmes scalaires, quoique le phénomène de la primauté de l'ordre des degrés ait été retenu et développé par la suite. La maturation intellectuelle autour de ce difficile problème était insuffisante pour me permettre de continuer à travailler sur le système scalaire des polyphonies vocales. Cette perspective de recherche pourra maintenant à nouveau faire l'objet d'une collaboration avec Michèle Castellengo (cf. *infra*, Perspectives).

Rappelons que ma recherche doctorale avait été menée parallèlement à celle sur les systèmes d'accord des xylophones centrafricains. Comme c'était un travail collectif du Département d'Ethnomusicologie du Lacito, j'y ai participé pleinement lors de la préparation théorique et méthodologique, ainsi qu'au cours de deux missions de terrain collectives auprès de musiciens banda linda, gbaya, ngbaka-manza et banda gbambiya.

Cette recherche menée par Vincent Dehoux, Frédéric Voisin et Gilles Léothaud, toujours sous la direction de Simha Arom, a répondu positivement au postulat de l'existence d'une échelle et a fourni les éléments pour sa détermination¹, contrairement aux résultats de mes travaux. En effet, l'état d'avancement des technologies avait rendu le travail inégal sur les deux versants de cette recherche collective : alors qu'il devenait relativement aisé de travailler sur les xylophones, l'interaction dans l'expérimentation n'était pas encore entièrement satisfaisante pour le travail sur les polyphonies vocales. Elle était aussi moins spectaculaire si on pense à ce synthétiseur déguisé en xylophone qui illustre bien des articles de Simha Arom. C'est ce qui explique que le travail sur les xylophones a été mis en avant dans les publications ultérieures et qu'il a ensuite été transposé par Simha Arom, Frédéric Voisin et Gilles Léothaud sur l'étude des orchestres gamelan en Indonésie.

Sur la base de mes recherches doctorales et malgré une certaine frustration ressentie, j'ai continué à participer au groupe de travail "Pentatonisme africain" qui se penchait alors davantage sur la problématique des échelles dans la musique vocale et ses rapports avec les accords des instruments. La mise au jour de l'existence d'un système pentatonique dans lequel le contour mélodique se révèle plus important que la disposition des degrés à l'intérieur de l'échelle a été une nouveauté dans la théorie des systèmes scalaires. Par la suite, l'analyse – par mes collègues du Lacito, notamment par Olivier Tourny (1997 et 2000) – de musiques vocales d'autres régions du continent africain a confirmé la prédominance de l'ordre de succession des degrés aussi dans d'autres musiques vocales. Ayant été collectés en contexte dans des cultures ne théorisant pas les règles qui régissent la polyphonie, ces phénomènes appelaient la comparaison avec certains systèmes musicaux savants occidentaux anciens afin de savoir s'ils y trouvent des analogies ou bien s'ils appartiennent en propre à certaines cultures africaines. Ceci m'a amené à organiser, conjointement avec Simha Arom, une table ronde internationale intitulée *L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale* (6-8 novembre 1997, EHESS) dans le cadre de l'ESCOM² [1.2.2] [1.3.21 et 22] [3.1.11].

¹ Cf. Arom 1991d, Dehoux 1991, Voisin 1991, Léothaud 1991, Arom, Léothaud & Voisin 1997, Arom & Voisin 1997.

² *European Society for Cognitive Musicology* dont je suis membre fondateur. À l'origine, j'avais proposé cette table ronde comme *Study Session* au *Congress of the International Musicological Society* (Londres, août 1997). Le refus a profité aux échanges scientifiques : le nombre des intervenants a considérablement augmenté et la manifestation a pu être étendue à trois jours.

Même si je n'ai pas poursuivi des recherches personnelles dans le domaine du pentatonisme, ma participation à ce groupe de travail, ainsi que mes responsabilités dans l'organisation de la table ronde et dans l'édition des actes ont contribué à conforter les résultats issus de nos recherches de terrain et d'en faire l'objet d'un dialogue entre ethnomusicologues, musicologues et théoriciens de la musique (occidentale) (cf. *infra*, L'ethnomusicologie au service d'une musicologie...). La possibilité d'une prédominance du contour mélodique sur la grandeur des intervalles a été acquise pour les ethnomusicologues et, pour les musicologues, elle ne peut désormais plus être ignorée.

En ce qui concerne la poursuite de mes recherches personnelles, je me suis détournée de ce sujet au profit de questions plus "classiques" en ethnomusicologie. J'ai poursuivi l'autre piste qui s'ouvrait à l'époque, à savoir celle de l'étude comparée de patrimoines pygmées au service de la connaissance des parentés réelles ou supposées entre ces différentes sociétés d'Afrique centrale regroupées sous l'appellation générique "Pygmées". Mais la technologie a continué à progresser et c'est ainsi que la thèse de Fabrice Marandola (2003) sur la problématique théorique et méthodologique que j'avais ouverte – mais appliquée à la polyphonie vocale des Bedzan du Cameroun – a pu voir le jour onze ans après mes premières recherches dans ce domaine.

VERS LA MATURITÉ : L'INTÉGRATION DES DISCIPLINES ET NOUVELLES PROBLÉMATIQUES

L'objectif du présent texte est de fournir la synthèse de mes travaux et non pas de dresser une image complète des musiques pygmées. Or, mon activité de recherche comporte un facteur objectif d'hétérogénéité au plan des thématiques, des objectifs, mais aussi des formats et des aspects institutionnels.

On constatera en particulier un va-et-vient entre accumulation de connaissances ethnographiques, d'une part, et théorisation de l'autre. Je ferai appel, à tour de rôle, à l'ethnomusicologie, à l'anthropologie, à la linguistique, à la musicologie..., les orientations étant finalement tributaires des spécificités des matériaux collectés. À une exception près (cf. Linguistique africaine), le fil conducteur – ou plutôt la toile d'araignée – se tisse autour des musiques aka et baka.

Les thématiques achevées ou réfléchies depuis longtemps sont plus synthétisées que les problématiques récentes qui n'ont pas été assez travaillées au corps-à-corps et qui nécessitent encore un arrêt appuyé sur les détails.

Certaines pistes de recherche se sont ouvertes au cours du travail, mais ne sont pas encore explorées ; d'autres ne sont pas poursuivies jusqu'au bout, suite à des réévaluations des priorités ou des collaborations devenues impossibles ; d'autres enfin sont le fruit de rencontres scientifiques ponctuelles. Si je n'expose pas la totalité de mes travaux¹, je tiens néanmoins à inclure dans cette synthèse ceux qui – bien que non aboutis –, me paraissent importants pour mon activité de recherche actuelle.

CADRE DE LA RECHERCHE

Perspectives et objets de recherche

Mes travaux récents et actuels s'inscrivent dans deux perspectives complémentaires, à savoir la recherche fondamentale et son application.

1) La recherche fondamentale est consacrée à la description de systèmes musicaux de tradition orale en tant que systèmes formels et concerne l'apport de l'analyse musicale à l'étude du système symbolique d'une culture donnée. Ce volet vise l'accumulation de connaissances.

Dans cette perspective de thésaurisation, j'ai continué mes recherches sur les musiques d'Afrique centrale en puisant dans les données recueillies lors de mes séjours sur le terrain entre 1989 et 1994 chez les Aka de Centrafrique (missions en 1989, 1990 et 1994), depuis 1999 chez les Baka du Cameroun (missions en 1999, 2000, 2002 et 2006) et, plus récemment, chez leurs voisins Kwelé et Bangando (une mission en 2006).

Chez les Aka, partant de mes études musicologiques et phonétiques, je me suis de plus en plus dirigée vers l'intégration de questions ethnologiques dans l'approche globale de la structuration du patrimoine musical. Dans cette voie, l'étude des instruments, de leurs musiques et de leur valeur symbolique au sein de l'ensemble du patrimoine musical était une étape importante. Une autre était la paramétrisation du langage musical à partir de l'ensemble des données ayant trait à la musique.

Chez les Baka, la description du système musical est étroitement reliée à celle du système rituel qui pose un certain nombre de questions quant à la différenciation régionale du patrimoine, du fait de la créativité intraculturelle et des contacts interethniques intenses et variés sur l'ensemble du territoire baka.

¹ Je laisse particulièrement de côté toutes mes activités liées à la valorisation de la recherche par des publications audiovisuelles et multimédia (publications [2.1.1-4] et réalisations muséologiques [2.2.1-5]). J'ai consacré à la réflexion autour de ce sujet sept communications (cinq internationales [3.1.12-14] [3.1.16] [3.1.18] et deux nationales [3.2.14] [3.2.22]) et un article [1.3.24].

2) L'application de mes recherches fondamentales concerne leur inscription dans des problématiques de différents ordres :

- si l'interdisciplinarité est le pain quotidien de tout ethnomusicologue en tant que consommateur de théories et de méthodes linguistiques, anthropologiques, acoustiques..., l'ethnomusicologie ne fait que ses premiers pas en tant que *fournisseur* de connaissances et de méthodes¹, tout particulièrement en ce qui concerne la construction d'objets de recherche interdisciplinaires (cf. *infra*, Catégorisation et Interdisciplinarité);

- en ethnologie, à part la thésaurisation des connaissances concernant les cultures étudiées, mes travaux s'inscrivent dans un réseau plus vaste de recherches interdisciplinaires des cultures dites "pygmées" d'Afrique centrale. La comparaison de cultures musicales de différentes sociétés et la question de leurs migrations et contacts ont considérablement gagné en intérêt pour ma recherche personnelle. En effet, ces thématiques convergent à des degrés divers vers la question de savoir ce qui justifie le regroupement sous le terme "Pygmées" d'un certain nombre de sociétés d'Afrique centrale. Cette problématique est au centre de collaborations actives au sein du réseau *Études pygmées* avec des collègues d'autres disciplines, d'autres laboratoires et d'autres institutions (cf. *infra*, Collaborations). L'intégration du langage musical dans les critères à retenir pour l'étude de l'histoire des populations d'Afrique centrale est un exemple de l'infléchissement de l'objet de recherche sous l'influence de l'ethnomusicologie;

- en musicologie, elles contribuent d'une part à affiner les outils conceptuels de description, et de l'autre, elles élargissent les théories musicales en intégrant dans une musicologie à visée universelle des langages musicaux auparavant inconnus (cf. *infra*, Musicologie).

Cadres institutionnels

J'ai été recrutée au CNRS comme Chargée de Recherche Deuxième Classe en octobre 1993 lors d'un concours relevant de la section 34, Linguistique. Je fus affectée à mon laboratoire de formation, le Lacito (UPR 3121). À l'époque un des grands laboratoires propres du CNRS, il englobait plusieurs départements de recherche. Le mien était, bien sûr, le Département d'Ethnomusicologie où j'ai rejoint Simha Arom et Vincent Dehoux.

À la suite de l'incitation, de la part du CNRS, de faire éclater le Lacito en plusieurs unités de recherche plus petites, j'ai participé à la création et à la mise en place du laboratoire Langues-Musiques-Sociétés, dirigé par Frank Alvarez-Pereyre, auquel je suis affectée depuis 2000.

Mes recherches ethnomusicologiques et "pygmologiques" nourrissent directement les réflexions théoriques des groupes de travail au sein de mes laboratoires d'attache successifs.

Au Département d'Ethnomusicologie du Lacito, ces opérations de recherche collectives traitaient notamment des systèmes pentatoniques africains et de la catégorisation des musiques de tradition orale. Si le premier groupe de travail a trouvé son aboutissement avec la publication d'un numéro spécial de la revue *Musicae Scientiae* [1.2.2], le second a continué au-delà du changement de laboratoire. La problématique des catégories et de la catégorisation étant une des thématiques fondatrices du LMS, elle s'est maintenue jusqu'à l'heure actuelle.

Ces groupes de recherche disciplinaires, ethnomusicologiques, ont laissé la place à des groupes de recherche *interdisciplinaires* au sein du nouveau laboratoire. En effet, l'organisation du LMS ne repose pas sur un découpage disciplinaire ou géoculturel, mais sur des groupes de travail formés autour de thématiques, traitées de concert par plusieurs disciplines. Le changement d'unité m'a donc permis d'inscrire mes recherches formelles musicologiques dans des thématiques communes avec les collègues linguistes et anthropologues.

¹ Cf. Le constat par B. Lortat-Jacob et M. Rovsing-Olsen (2006:8) de la non-prise en compte des recherches ethnomusicologiques par nombre d'anthropologues.

Je participe activement à deux opérations de recherche :

- "Systèmes de signes et catégorisations linguistiques, musicales, sociales et culturelles",
- "Processus d'identification en situation de contact".

On constatera que, tout en restant dans une perspective de recherche cohérente, de nouvelles questions se posent à propos de mon corpus et de ma pratique ethnomusicologique, questions suscitées tant par de nouvelles données de terrain chez les Baka que par les préoccupations théoriques traitées au sein de mon laboratoire.

Dès mon recrutement, des collaborations extérieures se sont établies autour des recherches pygmées, notamment avec le Museum National d'Histoire Naturelle. Je fais partie de l'équipe interdisciplinaire de l'*Encyclopédie des Pygmées Aka* depuis 1994. Cette équipe de recherche, dirigée par Jacqueline M.C. Thomas a été fondée au sein du Lacito où elle a toujours son ancrage administratif principal. Deux des quatre membres encore actifs appartiennent désormais au laboratoire Éco-anthropologie et Ethnobiologie du MNHN/CNRS (USM0104/UMR5145). Pour cette raison, la base de données dans le domaine des études pygmées se trouve maintenant localisée au MNHN – ainsi que le réseau *Etudes pygmées* élargi à l'étude d'autres cultures d'Afrique centrale. De par ma participation soutenue à ces activités, je suis membre associé des deux laboratoires en question.

De la collaboration avec le MNHN sont issues deux participations à des programmes de recherche actuellement en cours ou sur le point de débiter :

- je suis partenaire CNRS pour le Programme non thématique ANR 2005 *La mobilité ancestrale face à la percée des routes forestières en Afrique centrale : le cas des chasseurs-cueilleurs pygmées* (ANR-05-BLAN-0400-01), dirigé par Serge Bahuchet

- je suis responsable des recherches de l'équipe Cameroun au sein du projet CORUS de l'IRD et du Ministère de Affaires Étrangères, *Patrimoines musicaux et Sociétés (Gabon – Sud Cameroun)*, dirigé par Sylvie Le Bomin et Jean-Émile Mbot.

Ces collaborations extérieures seront traitées dans la partie 3.

MÉTHODOLOGIE

Dans tous les domaines rencontrés lors de ma formation, des questions de typologie et de classification 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, et, à tous les niveaux, le questionnement du métalangage emprunté auprès de la musicologie, de la linguistique, de la phonétique.

De l'usage de la systématique musicale

On l'a vu, l'influence de Simha Arom est immense. Cependant, si ce constat est incontestable pour la méthode de travail et mes premiers objets de recherche, les questions que j'aborde aujourd'hui s'éloignent des siennes, tout en restant profondément ancrées dans sa méthodologie. En effet, si je m'inscris sans aucune hésitation dans la voie qu'il a ouverte, je tente de l'élargir notamment en direction de l'étude dynamique des patrimoines musicaux. Mon apprentissage sous sa direction mettait l'accent sur le dégagement de règles à l'œuvre dans un système musical donné. Le parallèle déjà évoqué avec la linguistique pourrait nous permettre de dire ici 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 pouvait alors évoluer et je peux demander aujourd'hui : qu'est-ce que les langages musicaux racontent ?

Cette réorientation ne met pas en cause le point de départ. Tout au contraire, elle lui donne 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 la transcendant. Elle devient 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.

Compte tenu de ma formation initiale, toute réflexion part, pour moi, toujours du langage musical lui-même, c'est-à-dire de la matière acoustique, afin de l'inscrire dans son contexte culturel spécifique. Le premier pas méthodologique dans l'approche d'une culture musicale reste donc le travail d'analyse systématique de la musique. J'ai développé plus haut (cf. L'apprentissage de l'ethnomusicologie formelle) les outils méthodologiques – l'enregistrement analytique en *rerecording*¹, la transcription paradigmatique – et conceptuels – les notions de modèle, variation, trait..., opérationnels dans tout système musical. 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 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 et de situer les formes musicales et leur pratique dans le contexte culturel qui les a conçues et les manipule en fonction des représentations symboliques et des canons esthétiques des tenants de la tradition.

L'analyse musicale comme élément constitutif de l'étude de musiques traditionnelles est une spécificité qui distingue la recherche française de la majorité des recherches ethnomusicologiques menées ailleurs, notamment Outre-Antlantique². Que ceci ne soit pas seulement valable dans notre laboratoire transparaît dans l'introduction du numéro spécial de *L'Homme* où Bernard Lortat-Jacob et Miriam Røvsing-Olsen (2004:9) insistent sur l'égalité entre "Musique *et* Anthropologie" au détriment de la subordination de la musique à l'anthropologie tel que l'exprime le terme d'"Anthropologie *de* la musique".

Catégorisation des patrimoines musicaux

L'apport principal du groupe des ethnomusicologues de mon laboratoire à la recherche ethnomusicologique de ces dernières années réside en l'élaboration collective d'une méthode de mise au jour de la classification vernaculaire d'un patrimoine musical de tradition orale, c'est-à-dire de son organisation cognitive. Sous la direction de Simha Arom se sont réunis entre 1996 et 1998, outre moi-même, Nathalie Fernando, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola, Vincent Dehoux, Hervé Rivière et Emmanuelle Olivier. À la reprise des travaux en 2001, les trois derniers avaient quitté le groupe, alors que se y était joint Jean Molino.

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. Cette réflexion a largement alimenté le projet initial de notre UMR *Langues-Musiques-Sociétés* et se retrouve évidemment au sein de l'opération de recherche "Systèmes de signes et catégorisations". Elle est finalisée dans l'article "La catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale" qui paraîtra dans un ouvrage collectif sous la direction de Frank Alvarez-Pereyre [1.3.33].

Notre recherche se fonde sur l'examen approfondi d'une dizaine de patrimoines musicaux, étudiés selon la même méthode par les participants au groupe. Nous nous appuyons donc sur un important corpus d'objets comparables, essentiellement des patrimoines d'Afrique centrale (Centrafrique, Cameroun, Gabon)³. La synthèse de mon travail personnel sur les

¹ J'ai été invitée à exposer la spécificité des enregistrements analytiques pour la construction de l'objet scientifique lors des Journées d'Etude 2003 de la Société Française d'Ethnomusicologie [3.2.23]. Une autre intervention dans ce cadre (en 2001) était consacré à l'analyse musicale [3.2.18].

² L'accueil dans notre laboratoire de Michael Tenzer (2003-2004) et le souci de faire rayonner les méthodes pratiquées en France ont stimulé une session au congrès annuel de la *Society for Ethnomusicology* en novembre 2004 à Tucson (Arizona). Ainsi, j'ai organisé la séance intitulée *Contemporary applications of musical analysis in French ethnomusicology* à laquelle ont participé, outre moi-même [3.1.20], Sylvie Le Bomin de mon laboratoire, ainsi que Dana Rappoport et Christine Guillebaud du Laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme. J'ai par ailleurs été invitée à participer à la Séance plénière *Ethnomusicologies. Global Perspectives* : "Ethnomusicology in France" [3.1.19].

³ Les patrimoines pris en compte pour la rédaction de l'article ont été étudiés par : • Centrafrique : aka (S. Arom et S. Fūrniiss), banda gbambiya (S. Le Bomin), banda linda (S. Arom), gbaya (V. Dehoux); • Cameroun : baka (S. Fūrniiss), bedzan (F. Marandola), oudémé (N. Fernando), tikar (N. Fernando et F. Marandola); • Gabon : teke

musiques aka et baka y est intégrée en très grande partie. Les deux patrimoines sont analysés et leurs spécificités tant musicales que symboliques largement documentées et commentées (cf. *infra*, Catégorisation des patrimoines aka et baka).

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 vernaculaire d'un patrimoine. D'autre part, il s'attache à la détermination du degré de correspondance entre les critères culturels en action et ceux issus de l'analyse musicologique.

Si nous sommes loin d'être les premiers à analyser les catégorisations vernaculaires relatives à la musique ou à leurs outils – cf., à titre d'exemple, Hugo Zemp (1978) ou Margaret Kartomi (1991) –, nous sommes les premiers à prôner la convergence entre les systèmes de catégorisation vernaculaire et musicologique. En effet, notre 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 des critères musicaux dans la distinction entre les répertoires, d'une part, et en mettant au jour le lien étroit entre ces critères et les répertoires, les circonstances et les fonctions, de l'autre, notre approche est novatrice dans le domaine de la théorie ethnomusicologique.

La catégorisation repose sur l'ensemble des informations collectées sur le terrain – enregistrements sonores et données d'ordre linguistique et ethnographique, issues d'enquêtes et d'observations complémentaires – ainsi que sur les résultats des analyses musicales de l'ensemble du corpus. Une grande partie de notre article est consacrée à la méthodologie : la collecte d'un corpus cohérent, la description opératoire des répertoires, la séparation des paramètres et l'analyse de l'intégralité du corpus recueilli.

Les notions de base de la catégorisation – telle que nous la pratiquons – sont ceux de *paramètre*, *critère* et *trait* :

Le *paramètre* permet de décrire un objet et de comparer entre eux plusieurs objets. Pour ce qui est des patrimoines musicaux, il concerne les spécificités musicales des répertoires (formation instrumentale et/ou vocale, structure métrique, procédés polyphoniques, traitement des paroles, etc.), mais aussi les dénominations vernaculaires, les circonstances d'exécution et les fonctions symboliques associées. À ce stade de la description, un grand nombre d'informations est retenue, en attendant d'évaluer leur pertinence pour la singularisation des répertoires.

Selon l'objectif de la recherche (anthropologique, organologique, sociologique, musicologique), le processus de catégorisation demande la sélection de certains paramètres qui deviennent alors les *critères* de la classification.

La mise en série de l'ensemble des répertoires en fonction des critères retenus permet de dégager le trait distinctif qui singularise chacun d'entre eux et qui permet de le qualifier de catégorie musicale. Le *trait distinctif* peut être :

- la présence ou l'absence d'un critère (exemples : un seul répertoire est accompagné de la harpe ; un seul répertoire interdit toute matérialisation de la pulsation),
- des valeurs différentes pour un même critère (ex. : tous les répertoires sont accompagnés du même tambour, mais celui-ci joue une formule de rythme différente pour chacun d'eux ; toute musique est jouée par un orchestre de flûtes, mais les orchestres se distinguent par la matière des flûtes), ou encore

- un faisceau de critères. Dans ce cas, aucun critère n'est distinctif à lui seul puisqu'il apparaît dans plusieurs catégories. C'est le regroupement de plusieurs critères en un faisceau spécifique qui singularise chacune de ces catégories musicales au sein du patrimoine en question (ex. : trois catégories chantées *a cappella* par des femmes, combinent ces critères avec d'autres que l'on retrouve ailleurs dans le patrimoine : paroles déclamées, paroles chantées, métrique binaire, métrique ternaire).

À partir d'exemples précis, nous démontrons comment l'analyse à la fois comparative et contrastive des données relatives aux patrimoines musicaux – relevant du contexte culturel comme des propriétés formelles de la musique – peut conduire à la modélisation des principes qui sous-tendent la classification vernaculaire. Nous sommes alors amenés à distinguer deux types parmi les catégories vernaculaires : 1) les catégories "musicales", dont chacune s'oppose aux autres par la présence d'au moins un trait ; et 2) celles que nous appelons "contextuelles", qui ne peuvent être distinguées des autres par aucune caractéristique musicale. Dans un tel cas, il convient de dégager le point de divergence avec l'approche musicale et de chercher ailleurs les critères extramusicaux qui fondent la cohérence interne du système (ex. : dans la chorégraphie, dans la thématique des paroles des chants, dans l'association univoque avec une circonstance précise).

Après des années de formalisation d'une pratique initialement empirique, de collectes de corpus cohérents et de leur soumission à un examen collectif des plus serrés, nous pouvons désormais confirmer l'existence, dans les musiques d'Afrique centrale, d'un taux extrêmement élevé de concordance entre classification autochtone et catégorisation opérée sur la base des seuls traits musicaux. Dans tous ces cas, l'analyse musicologique des patrimoines n'a pas seulement une validité scientifique – occidentale –, mais met également en évidence des ensembles musicaux culturellement pertinents : "[...] l'étude des catégories vernaculaires, en musique comme dans les autres domaines, fournit un point de départ stratégique pour la connaissance d'une culture : elle permet d'avoir une première représentation globale de son patrimoine musical, représentation qui se fonde sur la compétence des membres de cette culture. Elle constitue par ailleurs une base solide pour les études comparatives et diachroniques" [1.3.33, p. 25].

La mise au point de la pensée a duré plusieurs années, sa formalisation et l'écriture à cinq, voire à six co-auteurs également. Onze ans après le début de la réflexion collective, le texte fondateur n'a pas encore paru, mais la méthode évolue et montre déjà sa pertinence dans de multiples domaines.

Plusieurs pistes se dessinent, promettant des développements féconds qui vont à nouveau bien au-delà du "simple" travail d'établissement de catégorisations. Par la confirmation de la pensée musicale comme pertinente pour le système symbolique – bien que les critères musicaux ne soient généralement pas nommés, ni conceptualisés dans les cultures étudiées –, une avancée importante en méthodologie anthropologique a été atteinte : les points de vue internes et externes à la culture convergent, la dichotomie entre "eux" et "nous" est relativisée. Nous avons ici mis 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 réalités 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 pister le trait pertinent qui est indicateur du sens d'une activité musicale donnée.*

Ce travail invalide par ses résultats l'opposition supposée entre *emic* et *etic* en tant que "*emics* – mental – indigène" et "*etics* – comportemental – observateur" (Alvarez-Pereyre 2003:174)¹. C'est en effet ainsi que Marvin Harris (1964) a développé les notions de ce couple de termes qui avait été élaboré avec une autre signification par Kenneth Pike (1954). Ces notions sont encore couramment utilisées ainsi par nombre d'ethnomusicologues, ce qui conduit souvent à considérer comme *emic* le seul discours vernaculaire.

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 particulièrement différencié sur les spécificités culturelles véhiculées par le système musical et l'usage qu'en font les tenants de la tradition (cf. Arom & Fernando 2002). *Les règles qui sous-tendent la construction musicale*

¹ F. Alvarez-Pereyre et S. Arom retracent l'histoire de ce couple notionnel dans leur article "Ethnomusicology and the Emic/Etic issue" (1993). Ce texte est repris sous forme abrégé en français dans Alvarez-Pereyre (2003).

sont autant le produit spécifique et identitaire de la culture que le discours lui-même. Il s'agit de deux niveaux de mise en œuvre de l'identité culturelle.

On verra plus loin les informations que l'on peut tirer de la catégorisation musicale au niveau des réseaux symboliques en œuvre (cf. *infra*, Musiques aka et baka).

Force est de constater que cette méthode de paramétrisation¹ 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. En dehors de la mise au jour des principes d'organisation des patrimoines – approche comparative intraculturelle –, elle est également performante dans toute étude de contact ou d'évolution de systèmes, en synchronie ou en diachronie (cf. *infra*, L'interdisciplinarité en action). 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. On est là dans le prolongement des travaux d'Arom sur la modélisation et tout particulièrement de son constat qu'un trait pertinent à un niveau inférieur de l'analyse peut devenir secondaire à un niveau supérieur (Arom, 1985:245).

C'est dans cette perspective que j'ai mené, en collaboration avec Emmanuelle Olivier, une étude comparative qui interrogeait la parenté supposée par nombre d'anthropologues et d'ethnomusicologues des musiques pygmée et bochimán [1.3.16 et 18]. Sur la base de données ethnomusicologiques collectées sur plusieurs années et selon la même méthode, nous nous sommes attachées à une mise en parallèle rigoureuse du monde musical, des outils et de la systématique propres aux Aka et aux Jul'hoansi. Par la masse et la solidité des données comparées terme à terme, notre étude était une première dans notre discipline (pour les résultats, cf. *infra*, Répertoires et circonstances aka et Typologie des polyphonies).

D'autres exemples ethnomusicologiques se trouveront aux fil des pages suivantes : variantes intraculturelles et effets de migration dans la musique baka (cf. *infra*, Vers l'étude dynamique des musiques), contacts de sociétés dans des aires géomusicales (cf. *infra*, Contact interethnique), ou encore divergence entre la conception vernaculaire de la musique et les théories musicologiques (cf. *infra*, Typologie des polyphonies).

La méthode de la paramétrisation 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. J'en ai fait une application très simple en annexe de l'article "Variation sémantique du *nkukuma* : état initial, renversement et réinvestissement d'une notion, sous impact étranger, chez les Beti du Cameroun" que Philippe Laburthe-Tolra propose pour l'ouvrage collectif du groupe de travail "Processus d'identification en situation de contact" (cf. *infra*, Interdisciplinarité). À travers une disposition en tableau des notions du terme *nkukuma* en fonction de l'époque historique et selon des paramètres issus de l'analyse des données, on saisit rapidement les valeurs constantes au cours de l'histoire, mais aussi les inversions et les glissements de sens, tout comme la variabilité des éléments porteurs de sens.

Le long pétrissage des concepts menant à la catégorisation s'est essentiellement traduit par le réajustement de mes propres recherches et son application directe aux problématiques qui y sont liées². Cette méthode est régulièrement un pilier de mon enseignement d'ethnomusicologie générale ou de musiques africaines, ce qui m'a valu la responsabilité du

¹ Notons que notre méthode se distingue profondément de la paramétrisation mise en œuvre par Alan Lomax dans *Cantometrics* (1977). Contrairement à ce dernier, notre 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.

² J'y ai consacré une communication à la Journée scientifique du LMS (juin 2001) [3.2.19], une conférence à l'Université de Paris 8 (décembre 2000) [3.3.11] et une exposition (Cité des Sciences, octobre 1998) où la catégorisation était au cœur du dispositif muséal [2.2.2].

Séminaire de Méthodologie générale du Master 2 *Anthropologie africaine, patrimoine culturel et naturel* à l'Université Omar Bongo (Libreville, Gabon) pour l'année universitaire 2006-2007 (cf. *infra*, Enseignement).

Interdisciplinarité

La rencontre avec plusieurs disciplines a traversé ma formation et la "nécessité de l'interdisciplinarité" (Thomas & Bouquiaux 1995) s'est imposée à moi avec force face aux objets complexes de l'ethnomusicologie.

Déjà avant 1995, mes collègues¹ et moi-même, avons voulu mettre cette conviction à l'honneur à travers l'ouvrage *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines* [1.2.1], que nous avons co-édité à l'occasion du 65^e anniversaire de Simha Arom et qui est voué à l'interdisciplinarité dans la recherche ethnomusicologique. Cette entreprise consistait à rassembler 30 contributions de chercheurs d'horizons très différents (ethnomusicologues, ethnologues, linguistes, philosophes, musicologues et compositeurs), illustrant le rayonnement de cette approche ethnomusicologique profondément ouverte à d'autres disciplines².

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. J'insiste ici volontiers sur la distinction entre trois modalités d'interaction entre disciplines formalisées par Frank Alvarez-Pereyre dans son ouvrage *L'exigence interdisciplinaire* (2003). Il s'agit notamment

- de la juxtaposition de différents regards disciplinaires sur un même objet, sans qu'ils soient organiquement reliés les uns aux autres ;
- de la dynamique interactive entre des disciplines à propos d'un même objet ou d'une problématique commune ;
- et enfin, de l'émergence d'une véritable compétence théorique et méthodologique interdisciplinaire.

Cette distinction prend tout son sens si on voit l'interdisciplinarité à la fois comme une approche théorique et comme une pratique, mise en œuvre en collaboration, mais aussi – si les compétences le permettent – de façon individuelle. Elle caractérise, je l'ai dit plus haut (cf. *L'interdisciplinarité au Lacito*), toute recherche qu'un spécialiste d'un seul domaine ne pourrait traiter seul.

L'interdisciplinarité est un des deux axes transversaux affichés du LMS. Si des collaborations avec des chercheurs d'autres disciplines faisaient déjà partie de mon expérience dans le domaine pygmée au Lacito, elles sont, depuis mon intégration au LMS, de nature différente du fait d'une approche plus théorique de l'interdisciplinarité. En effet, les groupes de travail de mon laboratoire font se rencontrer approches, théories et méthodes de la linguistique, de l'anthropologie, de l'ethnomusicologie, voire de la psychanalyse face à des problématiques ou des objets anthropologiques comparables (Catégories et catégorisations, Processus d'identification en situation de contact...).

Cette situation s'est révélée particulièrement fertile pour l'évolution de ma pratique de l'ethnomusicologie grâce à un mode de travail collectif qui ne juxtapose pas seulement des exposés de travaux finis, mais qui soumet à la réflexion commune des travaux en cours³. Mon expérience de recherche collective – qu'elle soit purement ethnomusicologique ou interdisciplinaire – est que l'analyse commune de situations concrètes offre toujours l'occasion à *tous* les participants d'affiner leurs outils conceptuels, de porter des nouveaux regards sur

¹ Vincent Dehoux, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière et Frédéric Voisin.

² Cet ouvrage a reçu des comptes rendus favorables dans les *Cahiers de musiques traditionnelles* 9 (1996) et dans le *British Journal for Ethnomusicology* (1997).

³ On trouvera ci-dessous, en guise d'exemple, un chapitre sur le groupe de travail "Processus d'identification en situation de contact".

leurs matériaux et de rendre leurs travaux plus clairs, donc plus lisibles et d'une portée plus grande.

De ce fait, l'intégration de mes études sur les musiques pygmées dans des problématiques interdisciplinaires a également permis d'enrichir de mon côté les approches de mes collègues par les résultats en systématique et anthropologie musicales et de contribuer à la construction d'un discours interdisciplinaire.

L'interdisciplinarité en action : le groupe de travail "Processus d'identification en situation de contact"

La situation de contact – qui est le point de départ des réflexions de ce groupe de travail dirigé par la linguiste Marie-Christine Bornes-Varol au sein de notre UMR – se caractérise par la rencontre de systèmes (plus ou moins stables) et par les réactions des tenants de chacune des traditions par rapport à l'autre. Ces réactions pouvant être multiples, il nous avait donc semblé utile de poser la question des différents types de contact en portant un intérêt particulier à la question de l'emprunt (ou non). C'est la rencontre, sur mon terrain, de ce phénomène spécifique qui m'a amenée à participer à ce groupe de recherche.

La problématique du contact étant nouvelle pour mes recherches, je profite de l'expérience de mes collègues qui ont travaillé sur ce sujet, chacun dans son domaine, notamment Marie-Christine Bornes-Varol et Marta Lopez-Izquierdo (linguistes), Philippe Laburthe-Tolra et Olivier Leservoisier (anthropologues) et Zaki Strougo (psychanalyste)¹. Je trouve dans ce groupe le développement d'un outillage théorique qui me permet de transposer les concepts linguistiques, anthropologiques et psychanalytiques au domaine musical et d'aborder d'une manière économique l'interaction interethnique dans la région que j'étudie, notamment en ce qui concerne les mécanismes de l'emprunt et de l'adaptation, chez les Baka, d'un rituel de circoncision (cf. *infra*, L'emprunt du rituel de circoncision).

Notre groupe, par son fonctionnement interdisciplinaire, est en lui-même un terrain d'études pour ce qui est des processus d'identification en situation de contact². Il illustre les difficultés, les blocages et les cheminements sinueux vers la délimitation d'un objet commun – non régional, non disciplinaire – dont la construction collective nécessite l'ajustement du métalangage, des concepts et des méthodes.

Ainsi, pour mettre en avant ce qui a enrichi mes réflexions personnelles, il m'a fallu un certain temps pour intégrer l'évidence du contact pour toute construction identitaire. En effet, en tant que psychanalyste, Zaki Strougo a insisté sur le fait qu'une société – tout comme un sujet – ne peut pas se reconnaître comme telle et formuler ses spécificités si elle ne se positionne pas par rapport à une autre société, différente d'elle-même. Ainsi, identifier la spécificité d'un patrimoine musical, d'un répertoire, d'un style individuel, c'est toujours prendre en compte l'interaction qu'il entretient avec d'autres patrimoines, d'autres répertoires, d'autres styles.

La focalisation sur les processus plutôt que sur les convergences systémiques a nécessité l'aménagement des notions de système et de structure, et – en ce qui me concerne – particulièrement la prise de conscience de leur potentielle variabilité. Pour certains collègues, c'était le chemin inverse : de la dynamique fluctuante à tout moment, vers la reconnaissance d'une stabilité relative. La flexibilité des catégories et leur interaction sur la base d'éventuelles métacatégories était une découverte importante pour moi.

Dans cette perspective, le travail collectif sur le métalangage a permis de dégager des notions très efficaces, véritables antidotes contre une éventuelle pratique trop restreinte – monolithique, essentialiste³ – de la catégorisation telle qu'elle a été exposée dans le chapitre

¹ D'autres collègues et doctorants participent régulièrement au groupe : Marie-Pierre Gibert et Jean-François Macé (anthropologues), Amandine Bergère (didacticienne des langues), Vanessa Pfister (linguiste), Hugo Ferran et Guillaume Berland (ethnomusicologues).

² Un chapitre entier de l'ouvrage collectif actuellement en préparation est d'ailleurs consacré à ce "cas d'étude" particulier.

³ Deux reproches que l'on entend parfois à l'encontre de la méthode aromienne...

précédent. Le terme de "noyau dur", par exemple, a été redéfini en tant que métaphore pour l'armature qui continue de relier les éléments systémiques, malgré les modifications en œuvre. Il recouvre la notion d'un contenant formel qui peut contenir des éléments de différentes nature, le cas échéant seulement un principe de traitement de la matière.

L'opposition apparente entre dynamique et système se retrouve également entre les concepts de "noyau dur" et de "phénomène de surface", opérationnels en linguistique du contact. Si on observe le système, on élimine les divergences pour se concentrer sur les convergences. Or, ce sont les divergences qui peuvent être les points les plus intéressants dans la perspective du contact. De l'importance doit alors être accordée aux éléments périphériques ou marginaux – non-système – comme potentiels vecteurs de changement. Ainsi, la prise en compte de la variante individuelle a fait son entrée dans mon travail sur l'emprunt du rituel de circoncision (cf. *infra*)¹. En outre, le traitement d'éventuelles traces d'un système précédent devient un point essentiel pour l'étude des migrations (cf. *infra*, Contact interethnique). Transposée à la musique, une telle approche bi-polaire signifie de ne pas se contenter d'une systématisation fermée et de ne pas écarter automatiquement des paramètres qui ne semblent pas entrer dans le système. Il se révèle en effet nécessaire de travailler simultanément sur les deux versants de la question : la focalisation sur ce qui change ne peut éviter la question de ce qui ne change pas ; l'observation des régularités ne peut éviter la question de la variation et du changement.

On assiste alors à l'émergence de la notion de réseau de pertinence et de métasystème : dans les situations complexes comme le sont les situations de contact, le trait identificateur peut se déplacer – comme cela a été montré par P. Laburthe-Tolra à propos de la notion de "chef" (Laburthe-Tolra, à paraître) –, mais il suit des logiques déjà en œuvre auparavant, logiques que l'on ne peut découvrir que si l'on met en rapport un grand nombre de paramètres, et que l'on fait appel à d'autres savoirs pour trouver l'élément commun entre les situations ancienne et nouvelle. Il peut ainsi être possible, à partir de l'analyse différentielle des critères caractérisant tant le noyau dur que la variation marginale, de découvrir un métasystème, différent de celui précédemment décrit, qui régit la variation et le changement.

Cette dialectique théorique entre dynamique et stabilité a été enrichie par les avancées méthodologiques en catégorisation ethnomusicologique que j'ai introduites dans les discussions du groupe en tant que participante aux deux opérations de recherche. Dans son introduction à l'ouvrage collectif (à paraître), Marie-Christine Bornes-Varol insiste, en ce qui concerne la linguistique pratiquée par les membres du groupe, sur l'apport que constitue la séparation de la glose de la systématique formelle analysée, d'une part, et la prise en compte des catégorisations autochtones, de l'autre. L'ensemble des collègues a reconnu l'efficacité de la séparation des paramètres et la nécessité de distinction des niveaux d'analyse, particulièrement pour une étude de processus dynamiques. En effet, la séparation des paramètres porte en elle des ressources analytiques qui permettent de mettre en perspective des points de vue différents sur un même objet et qui mettent en évidence des vitesses de changement différentes en fonction de la pertinence de l'élément affecté pour l'identification d'une culture par rapport à une autre.

Une interdisciplinarité efficace, cependant, ne peut être opérationnelle que sur la base de solides travaux disciplinaires. Revenons donc à mes recherches personnelles, – relevant de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie de la musique – avant d'aborder les collaborations en interdisciplinarité pour lesquelles elles sont la base.

¹ À moins que par une intervention autoritaire d'instance sociales dominantes (cf. Trébinjac 2000), le changement est induit et/ou supporté par un individu.

ÉTUDE DES MUSIQUES PYGMÉES : PLATEFORME D'UN DIALOGUE ENTRE THÉSAURISATION ET THÉORISATION

L'ensemble des recherches pluridisciplinaires sur la culture aka de Centrafrique a rapidement révélé la nécessité de dépasser les limites ethniques et géographiques de l'aire d'habitation des Aka. Se posait notamment la question de l'étude comparative de la musique aka avec celles d'autres sociétés dites "pygmées". En effet, les Aka participent d'un complexe géo-culturel qui transcende les pays : à travers des régions fort éloignées et des langues différentes apparaît un fonds culturel comparable qui témoigne d'une longue histoire commune.

Serge Bahuchet et Jacqueline Thomas (Bahuchet & Thomas 1986) ont ouvert la voie aux études pygmées comparées. Par sa comparaison ethnolinguistique et ethno-écologique approfondie des cultures aka et baka – langues, techniques, conceptualisation de la nature et éléments du système religieux –, S. Bahuchet (1992 et 1993) a mis au jour des éléments importants de l'histoire commune de ces deux sociétés. Les Aka et les Baka – aujourd'hui séparés géographiquement par plusieurs centaines de kilomètres et linguistiquement par l'appartenance à des groupes de langues différents (aka=bantou, baka=oubanguien) – ont formé un peuple unique *baaka il y a environ 500 ans. De façon très schématique on peut dire qu'ils ont migré ensemble du Nord-Est de l'actuelle Rép. Démocratique du Congo vers l'Ouest. Les Aka sont restés dans le Sud de l'actuelle Rép. Centrafricaine, alors que les Baka ont continué leur chemin vers le Cameroun.

Des traces de leur passé commun sont visibles à travers toutes les facettes de leurs cultures respectives, y compris à travers la musique [1.5.2]. Nous savons qu'il existe un "style pygmée" particulier : le chant sans paroles, la technique du yodel et la polyphonie contrapuntique sont quelques-uns des traits musicaux qui spécifient la musique des différents groupes pygmées le long de la ceinture équatoriale africaine, y compris les "Bambuti" de l'Est de la RDC (Schebesta 1957, Turnbull & Chapman 1957, Demolin 1990 et 1993, Demolin & Bahuchet 1991, Thompson & Bahuchet 1991) et les Twa du Rwanda (Günther 1964, Gansemans 1988).

Parmi les cultures pygmées actuellement connues, les Aka et les Baka ont visiblement la plus grande parenté (cf. *infra*, Contact interethnique). La musique jouant un rôle privilégié dans les systèmes symbolique et religieux de ces sociétés et beaucoup d'aspects culturels des Baka ayant été étudiés, une étude comparative s'imposait. Je me suis donc attachée à explorer le système musical baka dans l'objectif d'apporter des éléments musicaux à la connaissance du substrat *baaka. Une telle approche s'attache aux structures profondes et aux similitudes musicales entre les cultures comparées et part de l'hypothèse d'une référence culturelle historique unique.

Sur la certitude de la parenté de ces deux cultures s'est rapidement greffé le constat de leur diversité et la question de la proximité de chacune d'elle avec celles de ses voisins. Déjà lors d'une période de cohabitation, les Aka et Baka ont eu des contacts d'intensité variable avec des voisins différents (Bahuchet 1993). La scission, l'éloignement et le contact avec plusieurs autres sociétés, essentiellement d'agriculteurs, a mené à une différenciation des cultures qui, aujourd'hui, se distinguent non pas seulement par des langues sans intercompréhension, mais aussi par un certain nombre d'autres spécificités techniques et symboliques.

Le regard diachronique sur ces deux cultures pygmées migrantes m'a amenée – après une étude concentrée sur l'identité de chacune d'elles – à tenir compte des interactions avec les cultures voisines. En effet, Aka et Baka vivent insérés dans un vaste complexe pluriethnique, chacun ayant plusieurs voisins de langue et de mode de vie différents. Qui plus est, d'une extrémité du territoire à l'autre, les voisins ne sont pas les mêmes. On peut donc supposer non seulement des échanges culturels interethniques, mais aussi une dialectalisation du patrimoine musical selon l'aire de cohabitation. Comme, pour des raisons politiques, il n'a pas été

possible de mener un tel travail en Centrafrique entre 1994 et 2004, j'ai abordé l'interaction avec les autres populations locales uniquement chez les Baka.

La musique et la culture aka étant le point de référence dans cette étude comparative, je présente ici d'abord mes travaux relatifs aux Aka, puis ceux concernant les Baka en les mettant tout de suite en relation avec les premiers. J'introduirai des notions de diachronie liée à la migration des populations, ainsi que – dans une approche dynamique des cultures – celle de variations intraculturelles telles qu'elles apparaissent en synchronie. Ces dernières mettent en lumière certains mécanismes de transformation du langage musical qui donnent des indices sur l'évolution de systèmes supposés initialement uniques¹.

Musique aka : le terme de référence

Le système pentatonique est l'un des aspects de la systématique musicale aka que j'ai étudié de façon approfondie. D'autres sont les instruments, leur musique et les chants qui composent leur répertoire, ainsi que certains aspects formels relevant de l'organisation de la polyphonie sur le plan horizontal (forme, déroulement successif des parties dans le temps) ou sur le plan vertical (nombre et conduite des parties constitutives simultanées).

S'il n'y a pas de lien apparent entre ces sujets menés en parallèle et si le passage de l'un à l'autre peut paraître non motivé, c'est qu'ils sont tous reliés par le souci d'une présentation aussi exhaustive que possible du patrimoine musical aka. En effet, dans l'optique de la thésaurisation des connaissances, il convenait de prolonger les recherches de Simha Arom en élucidant certains aspects de la systématique musicale restés inexplorés jusqu'alors. J'ai par la suite intégré une synthèse des recherches déjà existantes sur les répertoires, les principes métriques et rythmiques, ainsi que la conception de la polyphonie (Arom 1978, 1985, 1994, Arom & Dehoux 1978, Arom & Khalfa 1998) dans un grand travail de paramétrisation du langage musical aka. Ce travail a abouti à une caractérisation différenciée de chacun des 24 répertoires musicaux et à la catégorisation de l'ensemble du patrimoine [1.3.33].

Instruments

La complexité et la prédominance de la musique vocale chez les Aka ont naturellement conduit à supposer que les rares instruments de musique rencontrés n'étaient que des emprunts à leurs voisins agriculteurs. Toutefois, comme l'a mis au jour Serge Bahuchet (1992), l'inventaire des instruments mélodiques aka fait apparaître quatre cordophones et deux aérophones : harpe-cithare, arc monocorde, arc à deux cordes, arc-en-terre, flûte à encoche et paire de sifflets. En effet, nombre de données ethnologiques, terminologiques, morphologiques, techniques et musicales corroborent l'enracinement profond des instruments de musique dans cette culture, qui interviennent chacun pour une circonstance sociale bien précise. J'ai démontré cette cohérence avec Serge Bahuchet dans un article sur l'originalité des instruments de musique pygmées en intégrant dans l'argumentaire des éléments de la systématique musicale et de l'analyse des paroles des chants correspondant aux répertoires respectifs [1.3.14].

Les premières données provenaient de mes séjours sur le terrain en 1989 et 1990, mais une mission en novembre-décembre 1994 était intégralement dédiée à cette recherche, notamment à l'établissement d'un corpus représentatif d'enregistrements analytiques, ainsi qu'à la transcription et à la traduction de l'ensemble des chants accompagnés d'instruments.

L'analyse musicale fait apparaître que les pièces jouées sur les différents instruments portent des traits structurels homogènes – l'organisation métrique est fondée sur des cycles de huit pulsations, divisées de façon ternaire ; le chant se déroule en deux ou trois parties responsoriales avec un fort tuilage – et que les thématiques évoquées dans les chants

¹ J'ai fait plusieurs présentations mettant en perspectives les différentes musiques pygmées, sous forme soit de conférences universitaires [3.3.12 et 13] ou de vulgarisation [3.5.17], soit de publications multimédia telle que la Section "Pygmées" du site internet *Musiques traditionnelles d'Afrique Centrale* [2.1.5] ou le programme audiovisuel *Arts pygmées* visible dans les salles permanentes du Musée du Quai Branly [2.2.3].

corroborent la cohérence de la catégorie musicale correspondante dans sa relation avec sa circonstance ou sa fonction d'exécution.

À titre d'exemple, mentionnons la harpe-cithare bôgóngó dont la facture est unique en Afrique centrale en ce qu'elle est hétérocorde, c'est-à-dire qu'elle comporte des cordes rapportées. Le même type organologique est attesté dans une zone allant de l'Ouest de la Centrafrique au Nord Gabon en passant par le Sud Cameroun. Toutefois, il est traditionnellement de facture idiocorde, les cordes étant détachées de l'écorce du bâton de raphia qui constitue le corps de l'instrument. Il est tout à fait remarquable que la facture hétérocorde de la harpe-cithare aka soit non seulement unique à notre connaissance, mais aussi constante depuis bien des années : tous les instruments répertoriés en Centrafrique ou au nord du Congo depuis les années 50 sont parfaitement identiques à ceux d'aujourd'hui.

Le répertoire comprend plus d'une quinzaine de chants dont les paroles évoquent le sentiment de solitude de l'homme marié parti en expédition de chasse, son amour et ses désirs sexuels vis-à-vis de son épouse, ainsi que l'heureuse issue de la chasse qui favorise un rapide retour à la maison et à la vie de couple. L'association de la sexualité et du succès à la chasse renvoie à un concept central de la philosophie aka qui conçoit le bonheur individuel et collectif dans l'abondance d'enfants et de viande (Bahuchet & Thomas 1981:180-1). De ce fait, la fonction intime et apparemment individuelle des chants prend également une importance collective. Aussi la structure musicale est-elle conçue pour être exécutée en collectivité : elle se fonde sur deux ou trois parties vocales dont deux comportent des paroles complémentaires.

De par sa fonction, la harpe-cithare est le pendant masculin lors des chasses en forêt du èngbítí, arc à deux cordes, joué autrefois par les femmes restées au campement. Cet arc féminin qu'une étude très poussée d'Henri Guillaume et Vincent Dehoux (Dehoux & Guillaume 1995) place parmi les arcs multicordes d'Afrique centrale, peut à juste titre être considéré comme un des emblèmes du complexe culturel "pygmée". Guillaume et Dehoux démontrent sa présence chez les Mbuti de l'Ituri (RDC), ainsi que chez les Baka avec, partout, une technique de jeu particulière faisant intervenir le menton pour raccourcir la corde ; l'instrument est pratiqué exclusivement par les femmes. Mes recherches chez les Aka confirment l'ancrage des chants dans le complexe thématique de la chasse et de la cohésion sociale. Reflets d'une utilisation autrefois rituelle, certains chants font encore allusion au maintien du contact avec les hommes par-delà la séparation physique en exprimant la solidarité des épouses avec leurs maris absents. Appartenant de plus en plus au domaine du divertissement, les chants avec arc à deux cordes contribuent par ailleurs au rétablissement de l'équilibre social en commentant les comportements hors norme des uns et des autres. Vu la représentativité de cet instrument pour les cultures pygmées, j'ai intégré une séquence vidéo de son jeu dans le programme audiovisuel *Arts pygmées* que j'ai conçu pour l'exposition permanente du Musée du Quai Branly [2.2.3].

Mon travail sur la systématique de la musique instrumentale aka m'a également amenée à étudier des transformations des instruments dans le contexte de cohabitation et d'échange avec les sociétés voisines. La communication non publiée "Organological repercussions on musical structure", présentée au *Séminaire Européen d'Ethnomusicologie* (Rotterdam, 1995 [3.1.9]), constitue une charnière entre l'approche systématique de la musique instrumentale et une étude organologique des instruments qui la produisent. Elle illustre la dynamique à l'intérieur du patrimoine musical : la pression croissante de la vie moderne amène les Aka à délaisser leur harpe-cithare traditionnelle et à se servir d'une harpe empruntée aux voisins mbati. Elle sert surtout au divertissement. C'est pourquoi elle n'a pas de répertoire propre, mais accompagne des chants empruntés – entre autres à la harpe-cithare ou à l'arc monocorde – dont les paroles peuvent être en d'autres langues que l'aka. Un détail morphologique de la harpe fournit un indice intéressant pour une adaptation volontaire de cet instrument étranger selon les normes aka. Tout comme la harpe-cithare, la harpe aka possède six cordes, alors que les autres harpes de la région en comportent cinq, sept ou dix. Cette modification de facture – sa conformation à une référence aka – et des adaptations de la

structure musicale des pièces – selon les contraintes et la technique de jeu du nouvel instrument – font état d'un compromis négocié entre tradition et modernité.

Une publication discographique chez Ocora [2.1.1] est consacrée à la musique instrumentale aka et illustre l'ensemble des propos¹.

Concepts et terminologie des musiques vocales

Simha Arom avait étudié les polyphonies complexes à quatre parties qui accompagnent les danses collectives et qui sont soutenues par un soubassement polyrythmique. Très peu de travail avait été fait sur la structure et la conception des répertoires chantés *a cappella* ou accompagnés de ramées de feuilles. Ce sont des répertoires dont l'accompagnement ne donne pas lieu à une formule polyrythmique spécifique sur la base de laquelle on pourrait définir la catégorie musicale. Pourtant, cette situation concerne la moitié des 24 catégories connues. Lors d'enquêtes menées en 1994 en Centrafrique et durant un voyage en Europe de mes informateurs aka en 1997, je me suis donc attachée à étudier ces répertoires et à dégager le trait musical qui permet de les définir comme catégories musicales.

Il convenait cependant de tenir compte de l'ensemble des expressions vocales puisqu'il s'est avéré qu'un petit nombre de termes techniques seulement désigne, à des niveaux de spécification différents, les éléments de construction de la musique vocale. Ma recherche – publiée dans le *Journal des Africanistes* [1.3.19] – démontre les relations qu'entretiennent les concepts vernaculaires explicites avec les différents paramètres musicaux.

La terminologie recouvre

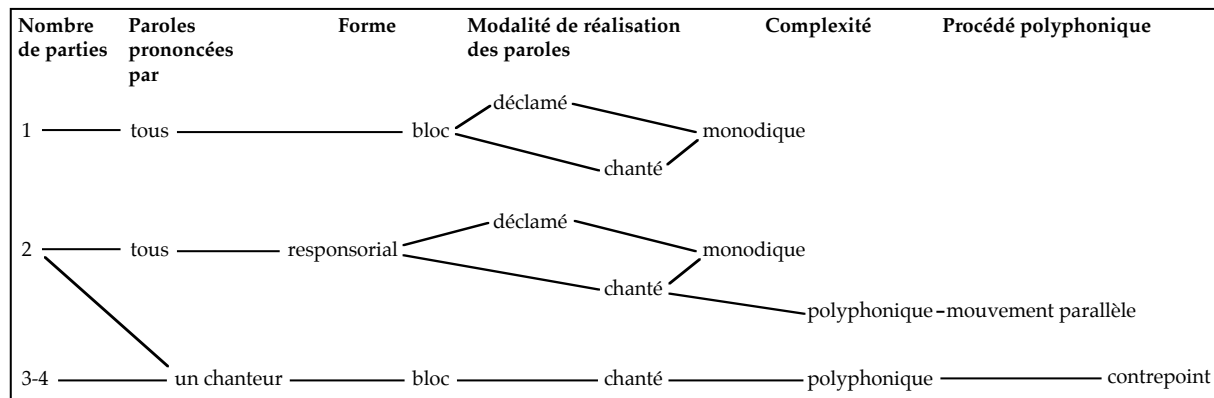
- les noms des parties constitutives de la polyphonie dont les deux premiers sont présents dans tous les chants à plusieurs voix (mòtángòlè, ósèsè, ngúé wà lémbò et diyèí)
- et des modes de réalisation : kpókpó, l'épure, kètè bányè, un type de variation mélodico-rythmique, et kùkà ngó dikùké, un procédé spécifique de variation rythmique qui fait éclater la ligne mélodique de la partie exécutée (Arom 1994).

Parmi les critères musicaux concernés pour ces catégories musicales, aucun n'est spécifique à l'une d'elles. Il s'agit notamment du nombre de parties (1, 2, 3 ou 4), du nombre de chanteurs énonçant les paroles (un ou tous), de la forme (alternance responsoriale ou bloc), de la modalité de réalisation des paroles (chantées ou déclamées), de la complexité de la construction musicale (monodique ou polyphonique) et, finalement, du procédé polyphonique mis en œuvre (homorythmie en mouvement parallèle ou contrepoint), comme l'illustre le schéma ci-après.

La combinatoire de ces paramètres donne lieu à des réalités musicales fort différentes, allant de la partie unique monodique – chantée ou déclamée – à la polyphonie contrapuntique en quatre parties.

L'analyse révèle que les parties principales, nommées mòtángòlè et ósèsè, entretiennent des rapports variables entre elles et contribuent à des constructions musicales qui s'excluent mutuellement. Les catégories fondées sur deux parties sont ici les plus intéressantes, puisqu'elles s'inscrivent dans les deux formes possibles, à savoir l'alternance responsoriale et le bloc contrapuntique :

¹ Comptes rendus : Radio France International, *Vibrations* et *Classica* (label "Recommandé"). J'ai présenté cette recherche au Séminaire Européen d'Ethnomusicologie à Barcelone (septembre 1993) [3.1.6].



La démarcation entre ces formes se niche dans la réalisation de la partie nommée *ósèsè* :

- dans la polyphonie contrapuntique, les paroles ne sont énoncées que par le *mòtángòlè* et l'*ósèsè* est chanté *simultanément* au sein du bloc polyphonique;
- dans l'homorythmie en mouvement parallèle, par contre, les paroles sont chantées par tous les participants et l'*ósèsè* est chanté *en alternance* avec le *mòtángòlè*.

Associées à des critères relevant de la métrique ou de la rythmique, ces combinaisons renvoient chacune à une catégorie musicale associée de façon univoque à une circonstance donnée¹.

Nous voilà au cœur de la catégorisation exposée plus haut de façon plus théorique. En effet, c'est ma recherche sur la conception des musiques vocales non accompagnées qui a permis de cerner la problématique des catégories musicales reposant sur un faisceau de critères et d'apporter les éléments nécessaires à la formalisation théorique de ce type de catégorie.

Le substrat polyphonique

Le travail ci-dessus est le point de départ pour deux développements récents : d'une part, une étude à paraître sur la divergence entre concepts musicologiques et vernaculaires de la polyphonie (cf. *infra*, Typologie des polyphonies) [1.3.35], et de l'autre, un article de fond sur le fonctionnement de la polyphonie aka, paru en 2006 dans l'ouvrage édité par Michael Tenzer, *Analytical Studies in World Music* [1.3.28]. Il s'agit de la reprise considérablement augmentée de mon article *Rigueur et liberté* de 1993 [1.3.8], augmentation qui place le travail d'analyse musicale dans le contexte global de la pratique de la musique chez les Aka en faisant référence non seulement à la conception vernaculaire de la polyphonie, mais aussi à des questions d'apprentissage, de symbolique de la pratique musicale, ainsi que de travail de terrain.

Du point de vue de la théorie musicale, un terme – que j'ai développé déjà dans l'article de 1993 – mérite d'être mentionné ici, à savoir celui du *substrat polyphonique*. Le point de départ de l'article est l'illustration des principes dégagés par Simha Arom qui démontre que la polyphonie contrapuntique aka est construite à partir de quatre parties constitutives dont les patrons mélodico-rythmiques superposés donnent lieu à un grand nombre de variations successives et/ou simultanées. Alors que S. Arom avait déjà relevé une pratique particulière qui consiste à changer librement de partie au cours du déroulement de la pièce (Arom & Dehoux 1978), mon analyse poussée de la superposition des parties a permis de distinguer un niveau cognitif supplémentaire qui constitue la prémisse de cette pratique. En effet, l'analyse verticale de la polyphonie laisse entrevoir un substrat de consonances relativement simple qui constitue, à un niveau hautement abstrait, l'identité d'une pièce polyphonique. Comme plusieurs voix se rencontrent sur un même degré au même moment – "point d'appui" ou "con-sonance" (Arom 1985:389-90) –, la résultante de la simultanéité se

¹ Ceci fut l'objet d'une communication à une Journée d'études de la Société des Africanistes en mars 1998 [3.2.13].

réduit à quelques quintes, quarts et secondes majeures dont la position dans le cycle est prédéterminée et invariable. C'est ce qui constitue le substrat, l'essence du chant polyphonique en question. On est ici à un niveau d'abstraction hors conceptualisation verbalisée par les Aka. Le substrat est ce qui est en amont de toute réalisation d'un chant. Il inclut chacun des modèles mélodico-rythmiques des parties constitutives de la polyphonie. Sa validité pour la culture aka peut facilement être reconnue à travers toute réalisation d'un même chant, puisque toutes les variantes s'inscrivent dans ce schéma harmonique et métrique.

Paradoxalement, c'est la simplicité du substrat qui permet les innombrables parcours à travers les patrons de chacune des parties constitutives. En effet, les points de rencontre entre les parties servent aux chanteurs de "plaques tournantes" qui leur permettent de changer de partie et de rendre la polyphonie vivante et modulable. Le parcours mélodique suivi par chaque chanteur à l'intérieur de la construction polyphonique est fonction de ses capacités à utiliser ces plaques tournantes communes à plusieurs voix et à créer des combinaisons entre les parties et leurs variantes respectives. Il en est de même dans le cas d'une réalisation en solo ou en duo, où les chanteurs exploitent tout particulièrement les passages d'une partie à l'autre.

La notion de substrat, développée à partir du matériel aka, a été reprise par Sylvie Le Bomin (2000) dans sa thèse sur les orchestres de xylophones banda gbambiya et a ensuite, dans notre article collectif sur la catégorisation [1.3.33], été associée à celle, plus large, d'"entité". Ce terme désigne le dénominateur commun à toutes les réalisations variées d'un même matériel musical de base. Elle est devenue un outil important pour la reconnaissance, par l'ethnomusicologue, de l'identité de pièces musicales portant un même nom, mais étant réalisées par des effectifs musicaux et avec des techniques compositionnelles variables. L'entité ou, dans le cas de musiques polyphoniques, le substrat, permet de comprendre un phénomène récurrent en Afrique centrale, à savoir que des pièces portant le même nom sont associées à des catégories musicales différentes.

Tel est le cas le plus répandu et c'est grâce à ce phénomène que nous avons pu conceptualiser ce niveau d'abstraction supplémentaire, en amont de l'épure. Mais on sait aussi que des pièces nommées différemment peuvent relever de la même entité musicale. La distinction entre dénomination et matériau musical promet une grande productivité en ethnomusicologie, mais elle demande encore à être travaillée...¹.

Répertoires et circonstances : catégorisation du patrimoine aka

Parallèlement à mes propres recherches, j'ai collationné dans les années 1994-97 l'ensemble des données relatives aux manifestations musicales chez les Aka. Il s'agissait des informations collectées par les collègues du groupe de recherches pygmées, publiées ou non : le fichier de l'*Encyclopédie des Pygmées Aka*, des notes manuscrites, des documents sonores et audio-visuels. J'ai établi un inventaire raisonné des enregistrements sonores effectués par Simha Arom qui constituent un énorme corpus de versions différentes d'une même pièce enregistrée sur plusieurs années, soit en versions conventionnelles, soit en enregistrements analytiques.

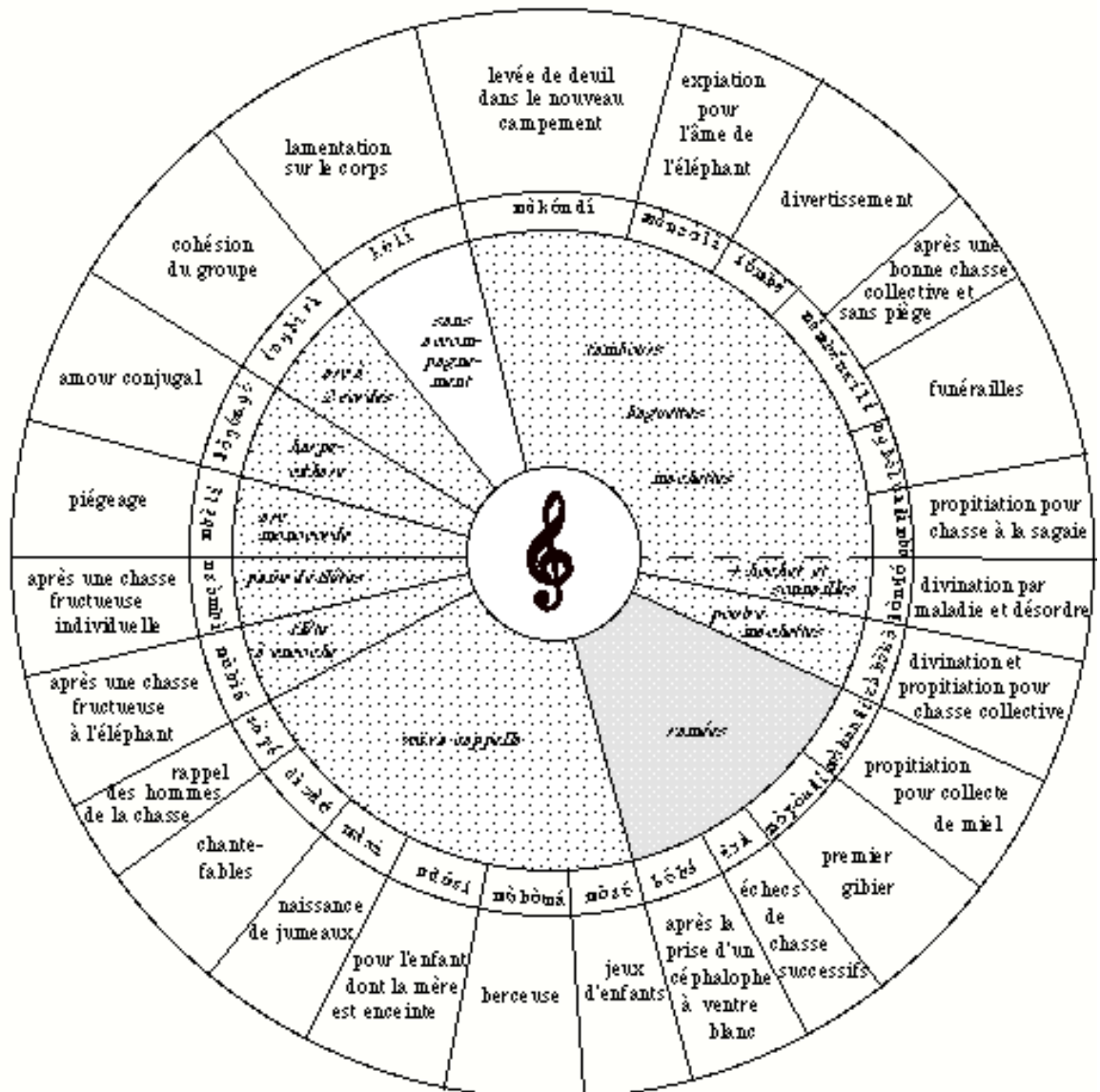
Le libre accès que j'avais à ces enregistrements me permettait d'affiner le choix des critères opérationnels pour la description pertinente de l'ensemble des répertoires. Mentionnons aussi les transcriptions de Simha Arom et de Vincent Dehoux, ainsi que des enquêtes relatives à la musique ou aux instruments par Serge Bahuchet et par Henri Guillaume.

Toutes ces sources, combinées à mes propres données, m'ont permis de procéder à la description paramétrée de la totalité du patrimoine et à en établir une synthèse sous la forme d'un tableau synoptique à double entrée qui tient compte du double aspect du fonctionnement

¹ Le premier sur cette voie de recherche est Hugo Ferran, un des premiers étudiants dont j'ai dirigé le mémoire de maîtrise à l'Université de Paris 8. Sa thèse bien avancée sous la direction de Frank Alvarez-Pereyre s'inscrit dans une étude d'anthropologie sociale et religieuse.

de la musique comme système symbolique d'une part et système formel autonome de l'autre. Ce tableau regroupe les informations d'ordre socioculturel (fonctions, circonstances d'exécution et dénominations vernaculaires) et les spécificités musicales selon les critères de l'analyse ethnomusicologique (formation instrumentale et/ou vocale, structure métrique, procédés polyphoniques, traitement des paroles, etc.). Il montre la cohérence qui articule terminologie, circonstances et paramètres musicaux. Il est repris en une version allégée dans notre article collectif sur la catégorisation [1.3.33, pp. 10-11].

Ce travail sur la paramétrisation du patrimoine aka a contribué à la recherche et la discussion des différentes schématisations possibles du résultat de la catégorisation. Outre le tableau synoptique, une version synthétique en "camembert" est présentée dans l'article collectif (cf. page suivante).



Cette représentation circulaire tient compte du fait que toute musique aka est chantée. Elle agence le patrimoine en chant *a cappella* ou avec accompagnement d'instruments de musique ou de ramées de flagellation. Le cercle intermédiaire indique le noms des catégories, le cercle extérieur la circonstance ou la fonction de leur exécution.

Le schéma marque en grisé le statut de la pulsation qui suffit à elle seule à faire émerger la catégorie de lamentation kólí en ce qu'elle est la seule catégorie à prohiber tout type d'accompagnement de la voix. Ainsi, un trait musical fort corrobore la nature exceptionnelle de ce répertoire de chants qui annonce le drame du décès.

Il se dégage également immédiatement une opposition entre les instruments mélodiques et les instruments de rythme : les premiers interviennent chacun dans une catégorie différente. Dans ces cas, le trait de l'instrument suffit donc à lui seul pour déterminer les catégories.

Autant la démonstration de la possible convergence entre l'analyse musicologique rigoureuse et la conception autochtone du patrimoine – telle qu'elle apparaît à travers les répertoires, les discours et les usages que les tenants de la culture en font – est une entreprise scientifique excitante en soi, autant sa schématisation permet d'aller bien au-delà et d'emprunter de nouvelles voies d'entrée dans la culture étudiée. S'il n'est pas toujours possible d'interpréter les réseaux de relation symbolique qui se dégagent, ces derniers fournissent

néanmoins certaines clés pour la compréhension des principes structurants qui opèrent dans la société, puisqu'ils illustrent le mode d'articulation de la musique avec les autres domaines.

Dans cette perspective de lecture anthropologique de la catégorisation, la première des caractéristiques du patrimoine aka est que – à l'exception de la catégorie *mbènzèlè* – toutes renvoient de façon exclusive à une seule circonstance ou fonction et *vice versa*, relation que nous qualifions d'univoque [1.3.33].

Une analyse plus poussée de ces circonstances fait apparaître deux traits fondamentaux de la culture aka : l'immense importance de la chasse et l'attention qui est portée à la personne en tant que pilier indispensable de la communauté¹.

Comme je l'ai développé en anglais dans Olivier & Fűrniiss [1.3.18], sur 24 catégories, onze renvoient directement à la chasse, qu'il s'agisse de musiques la précédant ou la suivant. Deux autres lui sont indirectement liées. La lecture de ce schéma permet d'établir un réseau de relations techniques, symboliques ou sociales autour de l'activité d'acquisition de la viande :

- celui des techniques : chasse collective au filet (*zòbòkò*), collective à la sagaie ou au fusil (*ndàmbò*), individuelle à la sagaie ou au fusil (*nzòmbi*), piégeage (*mbèlà*);
- celui des rituels : propitiatoires (*zòbòkò*, *ndàmbò*, *èsà* et *mbèlà*) ou expiatoires (*mònzòlì* et *kóbá*); célébration de la première capture d'un animal important (*mòpòndí*);
- celui identifiant des animaux singularisés parmi le gibier : l'Éléphant, animal fondamental dans la religion aka et le seul censé posséder une âme (*mònzòlì*) et le Céphalophe à ventre blanc, porteur de la couleur des esprits maléfiques (*kóbá*);
- celui des activités liées à une chasse fructueuse : annonce (*mòbìò* et *nzòmbi*) et célébration (*mbènzèlè*);
- celui de l'indispensable coopération spirituelle entre hommes et femmes au sein du couple : en effet, les catégories *èngbítí*, *sàpá*, *bògóngó* – associées en premier lieu respectivement à la cohésion du groupe, au rappel des hommes lors de longues absences et à l'amour conjugal – contribuent également à la réussite de la chasse en favorisant la capture du gibier en toute sécurité.

Ces dernières catégories, ainsi que celle dansée après la première prise d'un gibier par un jeune homme, sont la charnière avec le deuxième trait de la société aka mentionné plus haut, à savoir celui de l'attention portée à l'individu. La prise du premier gibier signifie l'accession du jeune aux compétences indispensables pour nourrir une famille ; c'est donc qu'il devient nubile.

Le sujet en tant que personne transparaît d'une manière plus voilée à travers les catégories soulignant la cohésion et l'harmonie au sein du couple, à laquelle participe aussi une sexualité épanouie. Comme nous l'avons vu plus haut (cf. Instruments), certains chants avec harpe-cithare *bògóngó* évoquent le désir sexuel. On retrouve cette thématique dans les chants et notamment dans la chorégraphie de la danse féminine *sàpá*, exécutée en l'absence des hommes (Guillaume & Surugue 1982). Il s'agit ici de chants d'amour au sein d'un couple marié – exceptionnels en Afrique –, témoins de l'importance portée au bien-être individuel qui est le garant de la perpétuation de la société dans de bonnes conditions.

Le même souci s'exprime également dans la catégorie *ndósí*, destinée à un enfant non sevré dont la mère est à nouveau enceinte. Le chant qui compose la catégorie le rassure sur l'affection des siens (Arom 1978) et les paroles incitent l'enfant à exécuter un pas de danse exténuant pour qu'il oublie sa peine d'être "détrôné" par son futur cadet.

En partant d'une catégorisation musicale très technique et en la reliant à l'ensemble des connaissances sur la culture aka, on est arrivé à toucher à quelques notions fondamentales de celle-ci et à rejoindre le réseau de significations dégagé par Serge Bahuchet dans son article "De la musique considérée comme une philosophie" (1995). Son interrogation du verbe aka *kàmũz-* est reprise dans l'*Encyclopédie des Pygmées Aka*, vol. II (8) [1.1.4.6] :

¹ J'ai présenté cette partie de mon travail aux Quatrièmes Journées Scientifiques de la Société d'Ecologie Humaine à Aix-en-Provence (mai 1992) [3.2.5] et au Colloque international "Hunter-Gatherers of Equatorial Africa" à Leiden (octobre 1996) [3.1.10].

"1. répondre, donner le répons (dans le chant); 2. être satisfait, être heureux; 3. accepter (une offre, un présent, une proposition), donner son accord, consentir. Sachant que l'expression musicale privilégiée des Aka est le chant polyphonique, on peut mesurer toute l'importance du lien qui unit les différentes acceptions de ce terme : être heureux, c'est être d'accord, être en harmonie avec les autres".

La musique aka – telle qu'elle se matérialise à travers sa technicité immanente et ses règles de réalisation – est un vecteur puissant d'harmonie ordonnée. Voilà que, par le chemin de l'analyse musicale, nous rencontrons le sujet traité tout autrement par Gilbert Rouget (2004) : "L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées".

Si je peux me permettre de m'abandonner ici à un moment d'enthousiasme à propos du métier de la recherche, je tiens à exprimer mon émerveillement quant à cet instant où un travail d'analyse scientifique rigoureuse – ardu, technique, pointilleux voire pinailleur, apparemment disséqueur – permet de prendre son envol et de dépasser de loin l'objectif de départ. Tout comme la systématique musicale était à un moment donné de l'histoire de l'ethnomusicologie une finalité en soi pour ensuite servir la catégorisation, cette dernière incite maintenant à ne pas s'arrêter à l'inventaire des critères pertinents et à leur représentation schématique, mais à se mettre au service de questions anthropologiques – ou musicologiques, ou cognitives – plus vastes. Vu le travail que cela représente pour une seule culture, c'est dire s'il y a du pain sur la planche...

Mes connaissances dans le domaine de la musique aka m'ont valu, en juin 2004, la sollicitation de la Section du Patrimoine Immatériel de l'UNESCO pour une expertise du programme de recherche soumis par les Ministères de la Culture de la République Centrafricaine et de la République du Congo dans le cadre du *Plan d'Action pour la Sauvegarde et la Revitalisation des "Traditions Orales des Pygmées Aka de Centrafrique"*. Ce plan d'action fait suite à la proclamation de la tradition orale des Aka "Patrimoine immatériel de l'Humanité". Les gouvernements des pays concernés sont tenus de fournir un programme de recherche et de valorisation des cultures afin d'obtenir la subvention financière associée à la proclamation.

Musique baka, convergences et spécificités

Ma recherche sur la musique baka a débuté en 1999. Elle concerne les aspects formels du système musical et leur imbrication dans le système rituel et vient apporter des données musicales aux connaissances accumulées par d'autres chercheurs, notamment dans les domaines linguistique, ethnologique, ethno-écologique et de la littérature orale (Bahuchet & Thomas 1986, Brisson & Boursier 1979, Bahuchet 1992 et 1993, Joiris 1993, 1996 et 1997, Boursier 1994, Leclerc 2002, Tsuru 1998).

Peu d'éléments étaient connus de la musique des Baka. Un disque de Simha Arom et Patrick Renaud (1977) présentait un rapide survol de la musique des Baka de la région de Lomié au Sud-Cameroun ; deux disques et deux présentations très brèves de Pierre Sallée introduisent à la musique des Baka Bibayak du Nord-Gabon (Sallée 1981, 1985, s.d.; Sallée & Fraysséix 1973).

Comme je l'ai mentionné plus haut (cf. Instruments aka), j'ai collaboré avec Serge Bahuchet à propos de l'enracinement des instruments de musique dans les cultures ancestrales aka et baka [1.3.14]. Ce travail qui prenait appui sur ses recherches antérieures (Bahuchet 1992) a pu conforter l'hypothèse d'une origine commune des Aka et Baka en démontrant la similitude de l'usage et de la fonction d'instruments mélodiques inconnus des populations avoisinantes. La harpe-cithare, par exemple – bòngóngó ou ngòmbí en aka, ngòmbí ou bòngóngó en baka¹ – est également très répandue chez les Baka du Cameroun, bien que sa facture diffère de celle des Aka : l'instrument baka est traditionnellement idiocorde avec une

¹ Personnellement, je n'ai rencontré que le terme ngòmbí chez les Baka et bòngóngó chez les Aka. Le terme baka bòngóngó a été collecté par S. Bahuchet (1992:326), le terme aka ngòmbí provient de l'*Encyclopédie des Pygmées Aka* et le collecteur, ainsi que le lieu d'enquête me sont inconnus.

table d'harmonie en raphia adjointe au chevalet. Elle apparaît dans la mythologie comme l'instrument de musique par excellence, possession du demiurge Komba (Joiris 1997, Brisson 1999). Étant donné la solide intégration du répertoire de la harpe-cithare dans les systèmes symboliques aka et baka et le fait que sa dénomination soit propre à ces deux langues, on doit considérer la harpe-cithare comme faisant partie d'un stock culturel pygmée ancien, constitué de longue date, avant la scission des deux groupes.

Il en est de même pour le tambour à une membrane dont le nom, *mòkíndá*, est spécifique aux langues aka et baka. Alors que chez les Baka, le tambour se nomme habituellement *ndùmù*, sa fonction dans l'orchestre est spécifiée soit par l'adjonction des précisions *nyèè* “mère” (grave) ou *lè* “enfant” (aigu), soit par des noms propres *kūbú* (aigu) ou *mòkīndā* (grave). Ce dernier cas est exceptionnel et n'intervient que pour le rituel fondateur *ējēngì* mettant en scène l'Esprit suprême du même nom. Or, ce dernier est la divinité primordiale tant dans la religion aka que baka (Bahuchet 1992:282-7).

Les recherches en anthropologie de la musique, menées par Daou Véronique Joiris (1997) sous la direction de Serge Bahuchet, avaient mis l'accent sur la prééminence de la musique dans le système rituel. Cependant, les musiques non rituelles n'ont pas été relevées et – D. Joiris n'étant pas ethnomusicologue – le langage musical en tant que système formel n'a pas été traité.

Afin de construire un terme de référence, j'ai effectué mes trois premières missions en pays baka (1999, 2000, 2002) quasi exclusivement au même endroit, à savoir Messéa, village situé au centre-ouest de l'aire baka, à 70 km de la ville de Lomié et à 450 km au Sud-Est de Yaoundé. Les habitants de ce village pratiquent régulièrement les différents rituels et sont connus pour leurs solides connaissances musicales (Leclerc 2002). J'ai pu être témoin de cette activité rituelle intense : lors de chaque séjour, des cérémonies ont eu lieu sans qu'elles aient été planifiées en fonction de mon arrivée.

Le patrimoine exposé ici est celui en vigueur à Messéa. L'analyse musicale a été menée tant au niveau de l'accompagnement rythmique de quinze répertoires de danse qu'à celui de la conception et la réalisation de la polyphonie vocale, telle qu'elle apparaît à travers une bonne cinquantaine de chants. Des enquêtes extensives et comparatives sur la même piste, ainsi que dans la partie orientale de l'aire baka, ont pu confirmer la validité des données relevant de la systématique musicale. En ce qui concerne les répertoires, cependant, j'ai pu constater d'importantes variations. Elles seront traitées dans la partie consacrée à l'étude dynamique des patrimoines (cf. Variantes intraculturelles).

Je rappelle que mes recherches chez les Baka ont été entreprises sous l'angle de la parenté avec celle des Aka. J'inscris donc les résultats de mes travaux en systématique musicale dans cette perspective. Cependant, le travail de terrain a suscité des investigations hors de ce cadre comparatif, tant dans le domaine des rituels et de l'anthropologie du corps que dans celui des contributions de l'ethnomusicologie à une musicologie à visée universelle (cf. 2.5). Les résultats, développés dans l'ouvrage à paraître [1.1.5], ont été présentés au niveau national au MNHN [3.2.24] et au LMS [3.2.29] et, au niveau international, au congrès annuel de la *Society for Ethnomusicology* (Tucson, novembre 2004) [3.1.20]. Ils sont publiés partiellement en [1.3.32 et 35].

Systématique musicale baka

Comme la musique aka, celle des Baka est principalement vocale. Les chants contenant toujours au moins deux parties vocales, ils sont donc conçus pour être chantés à plusieurs. Une différence notable réside cependant dans le fait que, pour pratiquement toutes les manifestations musicales collectives baka, le chant est assuré uniquement par un chœur de femmes, mené par des aînées, spécialistes du répertoire. Les hommes interviennent comme instrumentistes et danseurs, mais puisque la majorité des danses fait appel à un petit nombre de danseurs seulement, les hommes – en tant qu'acteurs musicaux – sont souvent en retrait lors des cérémonies collectives. Chez les Aka, par contre, les danses sont dans leur grande majorité collectives, exécutées par les hommes et les femmes ensemble. Dans les deux

cultures, elles sont accompagnées de deux tambours et, le cas échéant, de lames ou de baguettes entrechoquées, de hochets ou de sonnailles. Des instruments mélodiques interviennent uniquement dans des répertoires non dansés.

Alors qu'Aka et Baka utilisent tous deux – S. Bahuchet l'a déjà écrit en 1992 – du contrepoint vocal, la technique vocale du yodel et l'élimination de paroles dans le chant collectif – caractéristiques auxquels je peux ajouter des mélodies qui s'appuient sur une échelle pentatonique anhémitonique –, l'analyse des procédés polyphoniques révèle des différences importantes dans le traitement du matériel musical. Généralement, il se dégage que la musique baka présente une moindre complexité au niveau de la conceptualisation du chant collectif.

D'un point de vue formel, les chants sont polyphoniques, faisant intervenir deux parties constitutives qui, dans la grande majorité des cas, se déploient en alternance responsoriale¹. L'antécédent chanté par une soliste se nomme *kpó njàmbā*, "cueillir entonner", le répons du chœur *nā jā*, "prendre". On constate un important écart entre la conception vernaculaire – la référence mentale – et le résultat acoustique que l'ethnomusicologue peut observer. En effet, *conceptuellement*, ces chants sont fondés sur l'alternance entre deux parties. En tant que procédé successif, ce principe ne relève pas d'une conception polyphonique qui, elle, implique la superposition des parties en lignes mélodiques simultanées.

Toutefois, certaines *modalités de réalisation* des parties transforment cette succession en superposition :

1) La partie du chœur se réalise en deux tessitures simultanées dont on nomme *lîè nā tē*, "voix de petit", celle qui est réalisée plus aiguë et *ngbè lîè*, "la grande voix", celle réalisée plus grave. Ces lignes mélodiques sont partiellement indépendantes l'une de l'autre et forment un véritable contrepoint à deux voix. Cette duplicité laisse aux chanteuses une grande souplesse. Libres non seulement de choisir le registre de réalisation, elles ont également la possibilité de sauter de l'un à l'autre et de les combiner. Ce principe de licence de mouvement mélodique se retrouve également dans le contrepoint aka [1.3.28] ;

2) Plus les chanteuses s'impliquent dans le chant, plus il y a de tuilage entre les parties ;

3) À cette polyphonisation d'un modèle monodique s'ajoute – pour certains répertoires – la possibilité de chanter la mélodie avec la technique vocale du yodel. Il s'agit d'une technique de variation du modèle qui implique une brisure de la ligne mélodique en grands intervalles, sautant d'un mécanisme phonatoire à l'autre (cf. supra, Phonétique acoustique). La polytimbrerie qui en résulte porte déjà en elle-même une illusion de polyphonie. La réalisation simultanée de ce type de variante sur les deux lignes mélodiques du chœur crée une polyphonie d'une très grande densité, puisque la progression mélodique est soumise à la complémentarité des mécanismes².

L'écart entre la conceptualisation et la réalisation pose un certain nombre de questions pour les sciences cognitives et pour la musicologie, questions qui seront développées plus loin (cf. *infra*, Typologie des polyphonies). On peut dire que, dans la musique baka, les deux procédés polyphoniques en action chez les Aka sont condensés en un seul, au prix de l'absence du chant en mouvement parallèle :

¹ Seul dans la catégorie mēngbāā, le déploiement des deux voix s'effectue directement en contrepoint, parfois suivant un principe de canon. La première partie se nomme alors *wā mbēlī*, "la première", et la seconde *wā sīdī*, "la seconde", "celle qui suit".

² Un dispositif interactif autour de ce sujet sera accessible au grand public dans le programme multimédia *À l'écoute des musiques du monde* qui sera installé sur la mezzanine centrale du Musée du Quai Branly [2.2.5].

Aka	Baka
Alternance responsoriale entre un soliste et un chœur : le chœur chante en deux lignes mélodiques parallèles	Alternance responsoriale entre un soliste et un chœur : le chœur chante en contrepoint
Chant simultané en quatre parties polyphoniques indépendantes (contrepoint)	

Quant aux rythmes constitutifs des différentes formules polyrythmiques, les instruments – à l'exception du tambour principal – puisent dans un petit stock de formules qui se retrouvent à travers plusieurs répertoires, revêtant à chaque fois des agencements spécifiques. Un tel procédé illustre de façon éloquente l'importance de la combinatoire pour toute activité de catégorisation dans une culture de tradition orale. Cette économie de moyens n'est pas propre aux Baka, mais existe également dans la culture aka (Arom 1985:478). Qui plus est, ces rythmes "périgrins" se retrouvent pour une grande partie à l'identique dans les deux patrimoines. Ils ont comme caractéristique d'entretenir l'ambiguïté métrique, soit par une structure hémiolique qui regroupe 2 ou 4 valeurs minimales alors que la pulsation en regroupe 3, soit par la contramétricit  qui décale systématiquement l'accent d'une formule ternaire par rapport à la pulsation :

Le rythme regroupe 2 ou 4 valeurs, la pulsation (l) en regroupe 3 :

	Aka	Baka
		hochet l�gb�gb�

L'accent du rythme (>) est systématiquement décalé par rapport à la pulsation (l) :

	deuxième tambour �nd�mb�	y�mb�	deuxième tambour l� nd�m�	m�k�
	baguettes frappées dikp�kp�	ngb�l� y�mb� m�nz�l� m�mb�nz�l�	deuxième tambour l� nd�m�	èbùmà àbàlè

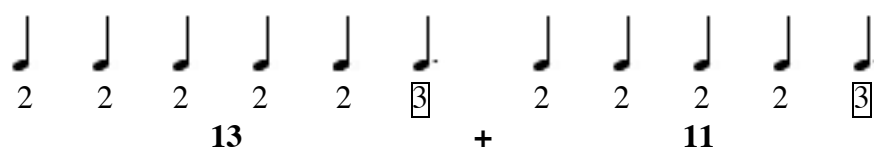
Dans sa présentation des polyrythmies d'Afrique centrale, Simha Arom (1985:481-2) relève l'utilisation de la première formule chez Aka, tout comme un traitement spécifique (*ibid.*:489-90) de la formule "passe-partout" panafricaine, le *African standard pattern* (Jones 1959) :


 2 3 2 2 3
 7 + 5

Aka: b nd 

Baka: múkó, māngélēbò

Elle est augmentée¹ dans les musiques aka et baka :



Aka: m̀̀nzòlì, m̀̀mbénzélé, yómbè, ngb̀̀lù, z̀̀b̀̀k̀̀, m̀̀k̀̀ndí

Baka: gb̀̀lé yéyī, à̀̀bà̀̀, è̀̀bù̀̀, mà̀̀wò̀̀, m̀̀k̀̀l̀̀, ḕ̀jḕ̀g̀̀

Cette formule de rythme est jouée par des machettes ou des baguettes entrechoquées et traverse la large majorité des répertoires tambourinés des Aka et des Baka. Selon l'état actuel de la recherche, elle est inconnue des voisins. Une étude comparative auprès des Kwelè, Bangando et Mbomam, voisins des Baka de l'extrême Sud-Est camerounais est en cours (cf. *infra*, Contact interethnique). Les Nzimé, voisins des Baka de Messéa, ne la connaissent pas. S. Arom qui a travaillé avec les Ngbaka, voisins des Aka, et avec un grand nombre d'autres populations de la République centrafricaine, ne l'a pas relevée ailleurs.

Chez les Baka, cette formule apparaît sous deux formes :

a) 2 2 2 2 2 2 3 2 2 2 2 3 = 24 = 13+11

b) 2 2 2 2 2 2 3 2 2 2 3 = 24 = 15+9

La variante a) est tout à fait conforme à un principe fondamental de la construction des formules rythmiques en Afrique centrale, dégagé par Simha Arom (1985:429) et appelé "imparité rythmique" dont la segmentation suit la règle "moitié+1/moitié-1". On retrouve cette imparité également dans la formule panafricaine : 2 2 3 2 3 = 7+5. Mais la variante b) est inconnue des Aka. Son existence – quoique toujours inscrite dans un cadre périodique totalisant 24 valeurs – témoigne d'une certaine variabilité et d'une moindre fixité du jeu des machettes dans la musique baka. L'analyse démontre qu'il s'agit d'une véritable classe d'équivalence car l'utilisation de l'une ou de l'autre des formules n'est soumise à aucune contrainte, la plaque tournante du passage étant l'impact rythmique de 3 valeurs du segment le plus court, notée en fin des formules ci-dessus.

Les rythmes individuels se combinent en formules polyrythmiques dont chacune est spécifique à une danse particulière. En cela, la formule polyrythmique est le trait d'une catégorie musicale, comme nous l'avons définie dans notre article collectif sur la catégorisation [1.3.33].

Si les rythmes s'inscrivent dans un cadre métrique régulier de quatre ou huit pulsations, subdivisées chacune de manière ternaire en trois valeurs minimales – conformément à ceux de la musique aka –, la métrique baka fait apparaître une plus grande variété qui témoigne d'autres différences dans le traitement du matériel musical. En effet, les rythmes baka font en plus appel à des périodes dont les pulsations sont divisées soit en 2 valeurs minimales, soit de manière irrégulière en 2+2+2+3 valeurs minimales.

¹ Le principe théorique de ce type d'augmentation par insertion est exposé dans Arom (1985:431).

	Aka		Baka	
	catégorie	circonstance, fonction	catégorie	circonstance, fonction
4 pulsations ternaires (= 12 valeurs minimales)	bòndó	divination dans le feu en cas de désordre et de maladie grave	ngàngà	divination dans le feu en cas de désordre et de maladie grave
			māngélēbò èmbòāmbòà múkó èdíò	funérailles divertissement collectif rituel des jumeaux guérison de fractures compliquées
8 pulsations ternaires (= 24 valeurs minimales)	ngbòlù zòbòkò mònzòlì mòmbénzélé yómbè mòkóndí	funérailles divination avant la chasse expiation pour l'âme de l'éléphant après une bonne chasse collective divertissement consécration d'un nouveau campement	èbùmà gbēlē yéyī àbàlè mòkìlā màwòsò ējēngì	levée de deuil avant la chasse avant la chasse avant la chasse guérison de maladies "mystiques" initiation à l'Esprit de la Forêt
4 pulsations binaires (= 16 valeurs minimales)			mèbàsì	divertissement des jeunes
4 battues irrégulières (= 9 valeurs minimales)			bèkà mbàlà	circoncision divertissement

La dernière formule – caractérisée par la rythmique irrégulière – semblait très rare en Afrique centrale. Il s'agit d'un *quasi*-aksak (Arom 2004:25) que Simha Arom et moi-même avons rencontré en 1990 – sous une forme légèrement différente (2 4 3) – chez les Bolia en RDC. Or, les Nzimé, Kwelé et Bangando, tous les trois voisins des Baka, utilisent également cette formule dans des musiques soit de divertissement, soit rituelles. Les Baka de l'Ouest les ont empruntés (cf. *infra*, L'emprunt du rituel de circoncision) et, dans le cas du rituel de circoncision, ils ont aménagé la pulsation de la formule afin de correspondre aux principes du langage musical baka (cf. *infra*, Niveaux d'analyse en métrique et rythmique).

Catégorisation des musiques rituelles baka

L'analyse s'est d'abord portée sur les répertoires et leur corrélation avec les circonstances sociales et religieuses qui font appel à de la musique. L'image qui se présente chez les Baka diffère sensiblement de celle du patrimoine aka. En effet, on constate un très grand nombre de divergences tant dans les pratiques musicales que dans les institutions sociales qui les soutiennent. Appliquant la méthode de catégorisation des patrimoines musicaux, j'ai étudié l'ensemble des 34 répertoires musicaux rencontrés à l'Ouest de l'aire baka. Une représentation en est publiée dans notre article collectif à paraître [1.3.33].

Je reproduirai ci-après uniquement le tableau récapitulant l'inventaire des musiques rituelles afin d'illustrer une différence fondamentale de la structuration du patrimoine baka par rapport à celle des Aka. Deux commentaires différents en sont publiés dans les articles [1.3.32 et 33].

On peut compter une vingtaine de catégories musicales rituelles, associées essentiellement à la propitiation pour la chasse, à la guérison, aux funérailles et à la levée de deuil, ainsi qu'à la circoncision. Bien que chaque catégorie musicale soit associée à une circonstance particulière (en grisé), la majorité de ces dernières fait appel à plus d'une catégorie. Leur choix est plus ou moins contraint.

On ne trouve pas dans le patrimoine musical baka le reflet différencié de l'activité économique et symbolique principale des sociétés pygmées qu'est la chasse sous ses différentes formes. Alors que chez les Aka, presque les trois quarts des répertoires y sont associés, chez les Baka, seules sept des catégories rituelles sont explicitement associées à la chasse, sans cependant spécifier la technique cynégétique mise en œuvre¹. Par contre, on constate la présence de quatre rituels de guérison, différenciés en fonction de l'origine de la maladie, alors que les Aka n'en connaissent qu'un seul.

Néanmoins, le rapport à la chasse est omniprésent, indirect, à travers les activités des membres des associations rituelles qui détiennent le savoir spécifique nécessaire au bon déroulement des cérémonies (plantes et remèdes, chants, rythmes de tambours, actes et discours spécifiques, etc.) et qui assurent la plupart des musiques (Joiris 1997). Comme le décrit en détail Daou Joiris, le système rituel baka est fondé sur des associations qui se regroupent autour d'esprits tutélaires apparaissant sous forme de masques. Les rituels font pratiquement tous référence à la chasse, bien qu'ils ne soient pas toujours organisés au moment d'une grande campagne de chasse collective. Joiris insiste sur la proximité fonctionnelle entre thérapie et chasse, ce qui fonde la polyfonctionnalité des activités des associations : guérison, résolution de conflit, sorcellerie, propitiation, etc...

Cela explique la complexité des rapports entre circonstance rituelle et catégorie musicale dans la culture baka. En effet, une même catégorie musicale peut intervenir dans plusieurs circonstances d'exécution et une même circonstance peut faire appel à plus d'une catégorie musicale. L'une des particularités de cette culture par rapport à la culture aka est donc la polyfonctionnalité des musiques rituelles.

Certains rituels complexes – la sortie de l'Esprit de la Forêt *ējēngì*² et le rituel de circoncision *bèkà* – contiennent des phases ([indiqué entre crochets]) accompagnées de musiques différentes.

D'autres circonstances font intervenir des catégories musicales dont la fonction est spécifique (*en italique*) et dont le choix dépend du contexte. L'organisation des rituels thérapeutiques *ngàngà*, *màwòsò*, *èdìò* et *àbàlè* est fonction de la nature de la maladie ou du degré d'implication de la collectivité en tant que corps social malade. Les rituels propitiatoires à la chasse à la sagaie – *ngàngà*, *màwòsò*, *yélī*, *àbàlè*, *ndēmbà*, *gbēlé yéyī*, *mòkìlà* – se distinguent par leur caractère divinatoire, protecteur, purificateur ou projecteur et sont utilisés en fonction de la situation de la communauté par rapport à l'activité de chasse et à son succès ou son échec.

La proximité des fonctions symboliques propres aux actions des différentes associations rituelles se transfère tout naturellement aussi sur la musique qui en est un des supports majeurs. Les différentes fonctions se rejoignent dans la seule notion d'"équilibre des chances" : c'est l'équilibre relationnel entre vivants et entre les vivants et les esprits des défunts marchant aux côtés du gibier, qui donne accès à la forêt (Joiris 1997). Il n'est donc pas étonnant de constater que les catégories symboliques renvoyant à la cohésion sociale, à la thérapie, au succès à la chasse et à la communion avec les esprits se chevauchent, ce qui rend évident la polyvalence de certaines catégories musicales.

Les cérémonies liées aux funérailles ou à la levée de deuil fournissent des exemples pour l'intervention de catégories musicales différentes lors d'une même circonstance. En effet,

¹ Les Baka ne pratiquent pas, comme les Aka, la chasse collective aux filets (Bahuchet 1992) et le piégeage n'est pas associé à une activité musicale.

² L'orthographe des termes baka correspond à celle établie par Brisson & Boursier (1979) : le phonème noté ici /j/ se prononce dans la région d'étude [dj].

à part des danses spécifiques – *māngélēbò* pour les funérailles et *èbùmà* pour la levée de deuil – elles font appel à des pièces issues de plusieurs catégories musicales dont le choix dépend du sexe, des activités ou de la personnalité du défunt qui est alors honoré à travers les musiques qui permettent de retracer son champ d'action personnel. À ce titre, les chants de circoncision avec tambour, *bè ā ndùmù*, peuvent également intervenir lors du deuil si le défunt était, de son vivant, membre de l'association rituelle *bèkà*. Par contre, la notion du décès est si fortement arrimée à la signification symbolique de la danse *māngélēbò* que l'on ne la réalisera jamais en dehors d'une véritable cérémonie de funérailles.

S'il est courant, dans la culture des Aka de Centrafrique, de faire précéder, lors d'une cérémonie, les musiques rituelles de musiques et de danses profanes – pour "chauffer" l'ambiance – , il n'est pas possible, chez eux, de juxtaposer différentes musiques rituelles comme c'est le cas chez les Baka. En cela, les deux patrimoines sont complètement différents, celui des Baka étant inspiré du fonctionnement des associations rituelles existant également dans les cultures avoisinantes (Joiris 1997, Rupp 2003).

On constate également, pour certaines cérémonies rituelles – notamment la levée de deuil et la circoncision – la juxtaposition obligatoire de musiques rituelles et non rituelles, juxtaposition également inconnue chez les Aka.

Comme je l'ai mentionné au début de ce chapitre, la culture baka connaît une importante activité rituelle. Il n'existe pas de calendrier rituel particulier chez les Baka, mais la saison des pluies est propice aux grands rituels de chasse, tout comme la récolte de cacao est propice aux circoncisions. Autant la possibilité d'assister à des rituels dépend parfois de la chance, autant l'accès aux informations à propos des rituels les plus cachés se fait par palier. Pour certains d'entre eux, largement en rapport avec des forces occultes (p. ex. *mòkìlà* ou *màwòsò*), il m'était, dans un premier temps, impossible d'obtenir des informations autres que celles confiées sous le sceau de la confidentialité. Puis, un ou deux séjours plus tard, il devenait possible d'enregistrer hors contexte la formule polyrythmique, puis quelques chants, afin de vérifier la place de la musique correspondante au sein du système musical. Ainsi, même pour Messéa, le tableau ci-dessus n'est pas complet, puisque j'y ai consigné seulement les rituels auxquels j'ai assisté ou dont j'ai pu enregistrer la musique.

J'ai pu observer moi-même – outre des funérailles, des levées de deuil, une circoncision et des sorties de plusieurs masques de divertissement – des rituels plus rares, notamment des cérémonies d'entrée en initiation de candidats à l'association rituelle *èbùmà* et au culte de l'Esprit suprême *ējēngì*. Dans la mesure du possible, j'ai mené des enquêtes pendant et après les cérémonies et j'ai enregistré la musique ou filmé les danses. Toutefois, l'exploitation de ce matériel est loin d'être terminée. Pour plusieurs cérémonies, les informations recueillies sont encore relativement lacunaires. Seule la circoncision est largement documentée (des enquêtes sur plusieurs années) et la quasi-totalité des données est publiée (cf. *infra*, L'emprunt du rituel de circoncision). En ce qui concerne l'initiation à l'esprit *ējēngì* que j'ai suivie pendant trois jours comme seule spectatrice, les données collectées lors de la cérémonie ont servi en intégralité pour l'article de DEA *A propos du rituel de Jèngi (Baka, Cameroun). Essai d'interprétation ethnomusicologique* que Magali de Ruyter a présenté en juin 2004 à l'Université de Paris X-Nanterre sous la direction de Bernard Lortat-Jacob.

*Baaka

Après ces analyses, quel est donc l'apport de l'ethnomusicologie aux connaissances du substrat culturel *baaka dégagé par la linguistique, l'ethnologie et l'ethno-écologie ?

Mon travail d'analyse musicale auprès des Baka a pu confirmer que le fonds du langage musical est très proche de celui des Aka et porte d'importantes traces de leur histoire commune. Toutefois, une attitude différente face au contact avec les musiques voisines mène à l'enrichissement par emprunt du langage musical baka [3.2.24].

On retrouve en tant que marqueur d'une identité "pygmée" – non partagée avec les voisins en l'état actuel des connaissances – des instruments et de leurs dénominations; des rythmes spécifiques qui, de surcroît, ont la particularité d'être pérégrins; des principes formels tels que l'alternance entre deux parties dont une est obligatoirement réalisée en deux lignes mélodiques; l'utilisation du contrepoint et de la technique vocale du yodel. Dans ce sens, leur origine commune *baaka est indéniable.

Des divergences considérables existent par contre dans le mode de catégorisation des patrimoines : celui des Aka montre un rapport univoque entre répertoire et circonstance alors que celui des Baka est polyfonctionnel, ce qui – malgré quelques principes fondateurs partagés – révèle une conception très différente du système rituel.

Dans le domaine de la systématique musicale, la métrique aka est fondée sur des cycles de pulsations isochrones, alors que la métrique baka, sous l'influence des populations voisines anciennes ou actuelles, fait intervenir des cycles fondés sur des pulsations inégales. Les deux procédés de chant polyphonique des Aka sont condensés en un chez les Baka.

Mon travail démontre ainsi qu'avec un mode de vie comparable, des sociétés apparentées développent néanmoins des stratégies différentes d'association des systèmes musical et rituel. Ces différences sont autant de traces de la migration après la séparation des deux populations que de témoins d'une singularisation culturelle dans l'utilisation variée des mêmes principes et matériaux musicaux. En adaptant partiellement le langage musical et le système rituel à leur nouvel environnement culturel, les Baka ont créé l'un des continuums possibles entre des aires culturelles originalement distinctes.

Les jeux chantés des filles : la construction de la femme baka à travers le chant et la danse

Parmi les musiques non rituelles, celles pour enfants méritent une attention à part entière en ce qu'elles sont tout particulièrement diversifiées. Garçons et filles chantent ensemble des danses accompagnées de tambours – bājūkà, mèbàsì, ampir – et font venir l'esprit de divertissement, líkòbō. Les filles et les jeunes femmes jouent le tambour d'eau, nā gbō ngò, et un répertoire chanté et dansé, bē nā sòlō, est réservé aux filles prépubères de la tranche d'âge d'environ sept à quatorze ans.

Le traitement de ce dernier était initialement plutôt un produit dérivé de ma recherche, car il résultait de l'organisation d'une tournée d'un groupe d'enfants baka dans le cadre du Festival *Enfants d'aujourd'hui, musiciens de demain* qui faisait partie des festivités de la *Mission de l'an 2000*. Son analyse a néanmoins gagné en importance, puisqu'elle est apparue dans une conjoncture favorable qui m'a permis de la développer, d'en découvrir la portée et de la présenter dans un large éventail de contextes.

Les filles baka se réunissent régulièrement après le repas du soir devant les maisons pour s'amuser entre elles en chantant et en dansant. Sous la couverture de la nuit et en tenant les garçons à une certaine distance, elles chantent les "chants de jeu" bē nā sòlō. Ce répertoire contient un enseignement implicite de la féminité à travers le chant et la danse. Le point de départ de la découverte de cette thématique était la recherche du trait musical ou paramusical qui singularise ce répertoire par rapport aux autres. L'analyse musicale a fait apparaître qu'il ne forme pas une catégorie musicale proprement dite – aucun trait *musical* ne permet de la singulariser.

En collaboration avec Marie-Pierre Gibert, anthropologue de la danse de mon laboratoire, j'ai procédé à la description de la chorégraphie et ai pu la comparer à celle des autres danses. Cette comparaison chorégraphique, ainsi que la mise en perspective des thématiques chantées avec celles des autres chants du patrimoine baka, a révélé que la spécificité du répertoire réside dans la convergence de la chorégraphie et du contenu textuel vers une connotation expressément sexuelle. Les thématiques des chants et la chorégraphie des danses indiquent que le jeu traite d'une préparation des corps et des esprits à une future vie sexuelle épanouie. Les filles chantent dans une perspective particulièrement féminine la vie en couple avant et pendant le mariage en touchant à des sujets qui concernent les femmes dès leur entrée dans l'âge adulte : en effet, elles chantent et dansent l'amour, le sexe et la

maternité. Il s'agit donc bien d'une catégorie à part entière, fondée sur un trait *paramusical* (chorégraphie spécifique) et un trait *circonstanciel* (thématique) (cf. *supra*, Catégorisation).

La fonction cachée de cette activité musicale m'a amenée à présenter ce matériel à mes collègues psychanalyste et anthropologues du corps et de la danse. La lecture commune de mon matériel audiovisuel – avec Marie-Pierre Gibert, Zaki Strougo, psychanalyste, et Jean-Pierre Warnier, spécialiste de l'étude anthropologique du corps et des conduites motrices – faisait partie de la préfiguration d'une nouvelle opération de recherche¹ et elle a été présentée au Séminaire de recherche du LMS (mars 2005) [4.2.30]. Ce regard pluriel, nourri de l'ensemble de mes connaissances de la société baka, a fait clairement apparaître la fonction de la construction du sujet à travers cette activité ludique. Bien qu'il ne soit jamais explicité – car il s'agit d'une transmission par des pairs et non pas intergénérationnelle –, la conscience de cet apprentissage dissimulé de la sexualité se révèle dans les rires évasifs, mais non moins révélateurs et affirmatifs lors des enquêtes. Le fait qu'elles n'aient pas encore elles-mêmes atteint la phase de vie marquée par la découverte de la sexualité, garantit que leur activité reste un jeu et ne verse pas dans l'obscénité. En le reliant à une expression artistique et joyeuse, le jeu des jeunes filles baka participe pleinement à leur éveil sensuel, tout en restant une métaphore corporelle. On est dans le façonnage psychologique et physique de ce que doit être une femme baka.

J'ai publié un article détaillé sur ce répertoire dans le numéro thématique "Entre femmes" des *Cahiers de Musiques traditionnelles* [1.3.26]. Une version anglaise, légèrement abrégée [1.3.31], est à paraître dans une sélection de communications présentées en mai 2005 à Amsterdam au colloque international² *Music and the Art of Seduction* [3.1.21]. La version très abrégée d'une autre présentation lors des Journées d'études *Danse et enseignement des musiques traditionnelles* de la Cité de la Musique à Paris (octobre 2006) [3.2.33] sera mise en ligne sur le site de cette institution [1.6.6].

Afin de rendre accessible les vidéos illustrant le propos, j'ai monté les images tournées par Claire Lussiaa-Berdou lors de notre séjour commun sur le terrain en 1999 et ai produit un film de 24 minutes, intitulé *Jeux chantés des filles baka* [2.1.4]. Il est consultable en ligne :

<http://video.rap.prd.fr/video/mnhn/smm/00bakafilles.rm>.

Une réalisation muséologique présente le sujet au grand public : La "vignette ethnographique" *Chanteuses baka* est une contribution au programme multimédia *Regarder l'autre autrement* exposé sur la mezzanine centrale du Musée du Quai Branly [2.2.4].

¹ "La dimension corporelle : conduites et représentations, systématique et subjectivation". Cette opération a été initiée par Jean-Pierre Warnier lors du renouvellement en 2006 de notre laboratoire. L'objectif en était l'approche interdisciplinaire de l'analyse des pratiques sensori-motrices mises en œuvre dans la musique, la danse, les pratiques langagières et thérapeutiques. Avec la participation, outre celle de Jean-Pierre Warnier, de Zaki Strougo et de Marie-Pierre Gibert, d'Éléonore Armanet (anthropologue), de Perrine Fitremann (ethnochoréologue), de Luciana Penna (ethnomusicologue) et, comme partenaire extérieure, de Paulette Roulon-Doko (linguiste, CNRS-LLACAN), l'ensemble des disciplines représentées au sein de mon laboratoire était présente.

Une tentative de transposition du concept des "enveloppes du moi" théorisées par Didier Anzieu (1985) était prévu en complément des travaux de Jean-Pierre Warnier au sujet des enveloppes corporelles (Warnier à paraître). En ce qui me concernait, j'étais interpellée par la catégorisation des conduites sensori-affectivo-motrices véhiculées à travers la pratique musicale et l'étude de leur pertinence pour la construction de la personne. Une collaboration modeste sur la socialisation musicale du petit enfant aka avait déjà commencé en 1994 entre Alain Epelboin et moi-même [3.1.15] [3.2.7] [3.2.26].

À l'heure de la rédaction de la présente HDR, l'avenir du groupe est malheureusement compromis dans sa forme annoncée du fait du départ du laboratoire de trois des quatre membres fondateurs (deux départs à la retraite et un recrutement dans une université anglaise). Des réflexions de refonte sont en cours.

² Lors de ce colloque, mon travail a été reçu avec intérêt et a été résumé dans le magazine hollandais de danse *Volkdans* [1.6.5].

Vers l'étude dynamique des musiques : Études synchroniques de variabilité intraculturelle

Les Baka vivent dans une zone qui s'étend sur environ 450 km d'est en ouest et sur 400 kms du nord au sud, essentiellement au Cameroun, mais enjambant les frontières avec le Centrafrique, le Congo et le Gabon. Sur cette étendue, ils sont en contact direct avec une ou deux autres populations parmi un total d'une quinzaine de populations voisines.

Les travaux menés dans le domaine des rituels par Daou V. Joiris (1997) et Daisaku Tsuru (1998 et 2001) font apparaître que la culture baka se régionalise suite à une fragmentation géographique et à leur sédentarisation progressive auprès de populations villageoises. Ces travaux ont non seulement mis en lumière la variabilité du système rituel, mais ont particulièrement contribué à la description des mécanismes de la différenciation qui s'effectue soit par création ou par circulation intraculturelles, soit par emprunt à l'une des cultures avoisinantes.

Si la majorité des chapitres précédents étaient très synthétiques et mettaient l'accent sur les convergences entre les cultures aka et baka dans une perspective systémique, un regard différencié sur "la musique baka" s'impose maintenant. Outre les critères issus de l'analyse musicale, les critères retenus relèvent de la géographique – grande dispersion – et de l'ethnologie – une quinzaine d'ethnies voisines sur l'ensemble de l'aire baka –, mais aussi de la sociologie – la diversité des pratiques réelles par les individus qui les mettent en œuvre. Les réflexions du groupe de travail "Processus d'identification en situation de contact" (cf. *supra*) me sont précieuses à ce sujet. Il s'agit notamment, par delà ce que tous les Baka partagent, de voir comment les principes du patrimoine musical – répertoires et langage musical – sont déclinés en fonction de variations régionales ou individuelles : comment la musique vit-elle et comment est-elle véhiculée et transmise par les Baka ? Une telle approche porte une plus grande attention à la différenciation d'identités partielles et aux rapports qu'ils entretiennent avec l'ensemble de ce qui constituerait "la musique baka".

Cette piste de recherche m'est apparue relativement tardivement. Elle résulte d'une recherche de plusieurs années sur l'emprunt d'un rituel. Bien que la question de la variabilité du patrimoine musical baka ne soit pas encore très développée et que je ne puisse présenter que quelques résultats partiels, elle sera présentée ici avant le chapitre sur l'emprunt. J'exposerai les conditions de ce type d'échange interethnique, à savoir la prédisposition que constitue la variabilité intraculturelle pour des emprunts attestés.

Variabilité intraculturelle dans le patrimoine baka

La culture baka témoigne d'un fort goût pour l'innovation. On constate une plasticité non seulement des expressions individuelles ou récréatives, mais aussi du système rituel. En effet, il n'est pas rare de voir la création d'associations rituelles et de masques sur la base de modèles existants. Des éléments connus sont associés dans de nouvelles combinaisons : masques et leurs matières, chorégraphies, significations spirituelles (Tsuru 1998).

Afin d'évaluer le taux de variabilité, j'ai mis en parallèle mes données avec celles de Daisuke Bundo (2003) dans la même région d'enquête, de Joiris (1997-98) et de Tsuru (1998) à l'extrême Est et celles collectées par Le Bomin (comm. pers.) au Sud auprès des Baka du Gabon. Les données disponibles et comparables concernent les rituels avec esprit ; c'est donc une vue partielle, mais néanmoins représentative, puisque la majorité des rituels fait effectivement intervenir des esprits. Cette mise en parallèle a fait apparaître un noyau dur de rituels présents sur l'ensemble du territoire, alors que d'autres couvrent seulement deux régions, voire sont spécifiques à une seule [1.3.32].

À mon initiative, un groupe de recherche intitulé *Variantes rituelles chez les Baka (Cameroun-Gabon-Congo)* s'est constitué, réunissant Daou V. Joiris (Département d'Anthropologie de l'Université Libre de Bruxelles), Sylvie Le Bomin (MNHN, mais à l'époque encore LMS) et moi-même. L'objectif en était d'établir des constantes et des variantes du système rituel baka.

Nous avons élaboré une ébauche de typologie des situations rencontrées, tenant compte de l'antériorité, de la prégnance et de la diffusion des rituels :

- 1) rituels fondateurs omniprésents, au cœur même de la culture baka, p. ex. ējēngì;
- 2) associations permanentes et largement répandues dans l'aire baka, p. ex. èbùmà, àbàlè;
- 3) associations rituelles d'introduction récente : par création, p. ex. *Yenga Poto* à l'Est, ou par emprunt, p. ex. bèkà à l'Ouest.

Un second plan analytique s'est superposé sur cette typologie, à savoir celui des rituels pratiqués dans une situation d'échange interethnique :

- a) participation et initiation de villageois aux rituels baka, p. ex. ējēngì;
- b) participation et initiation de Baka aux rituels villageois, p. ex. *Bwiti* ou bèkà à l'Est.

Le groupe de travail s'est réuni plusieurs fois entre 2000 et 2002, mais a dû ensuite abandonner ses travaux du fait des multiples séjours prolongés sur le terrain et de réorientations professionnelles de la part des autres membres. Une des questions importantes restées en friche est celle de savoir quelle est l'unité opérante qui se reconnaît au sein des populations d'une région. Est-elle au sein du village, d'un groupe de villages unis par des liens de parenté, ou d'une région géographiquement déterminée ? Notre travail comparatif visait à apporter des éclaircissements à la question d'échelle de référence et à démontrer que l'unité culturelle et la diversité des pratiques ne sont nullement incompatibles.

Nos réflexions font écho aux travaux anthropologiques de Christian Leclerc (2002) sur la fragmentation du savoir en fonction de la répartition des lignages et des alliances. En démontrant le lien entre la répartition des connaissances et celle des lignages, C. Leclerc attire indirectement l'attention sur le rôle de l'individu dans la transmission et l'innovation.

Le constat de l'introduction datable du rituel de circoncision par une personne identifiée (cf. *infra*) – m'a amenée à poursuivre cette piste de recherche dans le domaine des rituels [1.3.34] [3.1.23]. En effet, qu'il s'agisse de rituels fondateurs ou de rituels récemment créés, des spécialistes charismatiques sont à l'origine de l'échange de compétences entre campements et constituent le noyau de véritables foyers de rayonnement. Les déplacements des individus jouent alors un important rôle de circulation des savoirs et savoir-faire musicaux, qu'il s'agisse de séjours prolongés pour apprendre un répertoire auprès d'un maître ou d'une maîtresse d'association rituelle ou du déplacement des personnes dans le contexte des alliances matrimoniales. Ce phénomène a également été décrit par Michelle Kisliuk (1998) pour les danses aka.

En ce qui concerne mes recherches, ce n'est qu'en 2006 que j'ai effectué un premier séjour dans la zone de travail de D. Tsuru et D. Joiris. J'y ai enregistré de façon analytique plusieurs rythmes de rituels créés dans les vingt dernières années. Ni l'analyse, ni les transcriptions n'ont encore été faites, mais ce travail est prévu dès l'achèvement de la présente habilitation. Il donnera des éléments de réponse à la question de savoir comment fonctionne l'innovation musicale dans une société de tradition orale. Je peux d'ores et déjà confirmer que le principe de l'innovation sur la base d'éléments connus semble également être à l'œuvre dans la création musicale. Ainsi, retrouve-t-on dans les musiques récemment créées certains des rythmes pérégrins exposés plus haut (cf. *Systématique baka*).

L'emprunt du rituel de circoncision beka

C'est l'observation, en 1999, d'un rituel de circoncision – emprunté il y a seulement deux générations par les Baka occidentaux à leurs anciens voisins bangando – qui a été le point de départ d'une étude approfondie du mécanisme d'intégration d'un emprunt au niveau des systèmes musical et rituel. Je suis la première ethnologue à avoir observé et étudié ce rituel en contexte purement baka. Ce rituel n'ayant pas lieu chez les Baka de l'Est, il s'agit donc d'un témoignage inédit de la dialectalisation de la culture. De ce fait, j'ai consacré plusieurs séjours de terrain à la documentation de ce rituel, afin de le rendre accessible sous forme d'un site internet, *Beka. Rituel de circoncision chez les Baka occidentaux du Cameroun* [2.1.3].

L'analyse de l'emprunt et de l'adaptation du rituel et de sa musique a fait l'objet de l'article "L'emprunt d'un rituel" qui paraîtra dans l'ouvrage collectif actuellement en préparation au sein du groupe de recherche *Processus d'identification en situation de contact* [1.3.32] [3.2.35]. C'est en effet grâce aux travaux de ce groupe que j'ai pu affiner l'analyse et orienter les enquêtes de terrain complémentaires. Ceci, afin de cerner un grand nombre de critères non musicaux qui permettent de dégager les conditions de l'intégration de cet important emprunt dans la culture baka (cf. *supra*, L'interdisciplinarité en action).

Mon article tente de donner quelques éléments de réponse à la question de savoir comment faire de l'identitaire avec de l'étranger tant dans le domaine du social que dans le musical et je mets en lumière certains aspects du mécanisme d'innovation. En effet, l'emprunt doit se faire sur la base d'une compatibilité entre l'objet de l'emprunt et le système emprunteur, compatibilité qu'il s'agissait de dégager. J'ai ainsi été amenée à réfléchir aux prédispositions que présente la culture baka, telles que la fragmentation du patrimoine et l'innovation intraculturelle, tout comme le statut de l'individu remarquable dans la transmission et la création musicale et rituelle (cf. *supra*). Il est indéniable que la convergence de comportements novateurs à l'intérieur de la culture baka constitue une telle prédisposition.

La contextualisation des données a contribué à mettre en relief les motivations de l'emprunt, tant dans le domaine de l'esthétique que dans celui des rapports sociaux hiérarchiques entre les Baka et leurs voisins. Ce travail m'a obligée à prendre également en compte les musiques voisines impliquées, en l'occurrence les musiques bangando et kwelé (cf. *infra*, Contact interethnique). Finalement, il s'agissait de regarder le degré d'intégration des formes sonores exogènes dans le système musical baka, leur influence sur l'évolution de celui-ci, ou encore la modification de l'original selon les critères spécifiques aux systèmes symbolique et musical baka. En effet, l'aménagement de l'emprunt est un indicateur fort pour la stabilité du système emprunteur et indique les limites de la modification acceptable pour les tenants de la tradition au moment de l'emprunt. J'y ai consacré une communication et une publication dans les actes du colloque international "Histoire de l'art et création dans les sociétés 'traditionnelles'" organisé par le CNRS et le MNHN en mai 2006 [1.3.34] [3.1.23] [3.2.31].

La circoncision existe depuis très longtemps chez les Baka sous forme d'opération non ritualisée, comme c'est d'ailleurs le cas chez les Aka. L'innovation que représente la pratique du rituel bèkà ne réside donc pas dans l'acte de circoncision lui-même, mais dans sa mise en forme, dans son inscription dans un contexte spirituel, social et théâtral renforcé. La prise en charge collective de la circoncision en fait un rite de passage public qui l'inscrit dans une socialisation qui auparavant était intime.

Le rituel de circoncision bèkà est pratiqué par les Bangando et les Kwelé, établis à l'extrémité sud-est du pays baka. Afin de renforcer les alliances interethniques, ils invitent leurs associés baka à se faire circoncire et co-initier à leurs côtés à une société secrète. Il existe ainsi plusieurs rituels villageois partagés (Joiris 1997, Rupp 2003).

Les Baka de Messéa ont "importé" le rituel dans la région dans laquelle ils vivent aujourd'hui et où leurs voisins nzimé ne pratiquent pas de circoncision ritualisée. Les gestes rituels sont assurés en totalité par des Baka et ce sont les villageois nzimé qui leur confient la circoncision de leurs garçons. En cela, le rapport de pouvoir entre villageois et Baka est complètement inversé.

La cérémonie mobilise les habitants de deux villages durant trois jours. Une succession complexe d'une quarantaine de chants, de différentes danses et d'actes rituels non musicaux accompagne les préparatifs des espaces de circoncision et de guérison avant d'aboutir à l'acte de circoncision lui-même. L'ensemble est décrit en détail sur mon site¹

¹ <http://www.vjf.cnrs.fr/lms/sf/accueil.htm>. La conception de l'architecture de navigation et le développement informatique de ce site ont été financés grâce à des vacances que le LMS a bien voulu attribuer à ce projet. J'ai soumis les résultats d'analyse ainsi que la maquette du site à l'approbation des Baka concernés et j'ai consacré une grande partie de ma mission de terrain en 2002 à la vérification des données et de leur mise en réseau. Un compte rendu en a été publié dans le *Yearbook for Traditional Music* 37, 2005.

[2.1.3] [3.1.18]. Élaboré en collaboration avec Claire Lussiaa-Berdou, spécialiste du multimédia, ce site correspond à 105 pages de texte présentant la description du rituel avec chronologie sur trois jours et 84 textes explicatifs. Les données non textuelles comprennent 75 photos, 55 extraits sonores de musique et de sons significatifs, 15 extraits vidéos et environ 20 transcriptions musicales, tous accompagnés d'une légende.

Le patrimoine musical baka s'est enrichi de plusieurs catégories organiquement associées à la circoncision par les thématiques traitées dans les chants dont certains sont indissociablement reliés à des moments précis.

Il est remarquable que, contrairement aux autres musiques cérémonielles, certains répertoires soient exécutés en simultanéité. Ils n'ont pas de référence musicale commune, mais occupent l'espace de façon complémentaire. Ce phénomène n'est pas négligeable d'un point de vue théorique en ethnomusicologie. En effet, il renvoie à ce que Dana Rappoport (1999) et ses collègues¹ appellent "polymusique", à savoir l'exécution simultanée et intentionnelle de musiques indépendantes. L'existence de ce phénomène en Afrique était inconnue à ce jour.

Les chants collectifs correspondent aux autres chants du patrimoine baka par l'échelle (pentatonique) par la forme (alternance entre soliste et chœur) et par la langue des paroles (baka). Toutefois, les modalités de mise en polyphonie dans la partie du chœur sont extrêmement restreintes dans le bèkà. Les rares chants solistiques ont gardé leurs paroles d'origine en bangando et sont fondés l'un sur une échelle pentatonique hémitonique, l'autre sur une échelle heptatonique. Ils sont rituellement intégrés, mais non pas musicalement. Il s'agit d'un phénomène comparable au *code switching* en linguistique, puisqu'il n'y a pas de modification du système sous l'influence de l'emprunt qui reste identifié et circonscrit.

Tout comme pour la création de nouveaux masques avec leurs associations et musiques respectives, l'innovation par emprunt, pour être acceptée, doit pouvoir trouver un point d'ancrage dans les pratiques culturelles existantes. Si l'innovation dépasse les limites de l'acceptabilité, un autre type de créativité entre en action, à savoir celui du réaménagement des éléments exogènes. Ainsi, le rituel bangando original a connu un certain nombre de modifications. La société secrète et les fonctions particulières à l'intérieur de celle-ci ont été adaptées au modèle des autres associations rituelles. Les femmes ont obtenu des rôles d'acteurs rituels importants, selon le principe de complémentarité des sexes, indispensable – dans la culture baka – à l'équilibre et à l'harmonie entre les vivants et les esprits, donc à l'efficacité rituelle.

La formule polyrythmique particulière qui accompagne les chants avec tambour présente, nous l'avons dit plus haut (cf. Systématique baka), le trait de l'irrégularité rythmique, absent des autres catégories musicales. Afin de correspondre aux principes du langage musical baka, elle est aménagée par la superposition sur ses neuf valeurs minimales d'une pulsation à quatre valeurs égales, ce qui crée une formule d'une complexité arithmétique telle qu'elle met en question les fondements des théories du rythme et de son inscription dans le fonctionnement cognitif (cf. *infra*, Niveaux d'analyse...). C'est ce traitement inouï de la formule exogène irrégulière qui a permis de mettre au jour l'importance de la périodicité de quatre pulsations pour les Baka. Le fait qu'elle transparaisse à travers l'aménagement de l'emprunt fait apparaître toute sa puissance régulatrice pour l'ensemble de la métrique baka.

Cette formule de rythme particulière – "métissée" – est utilisée comme signifiant sonore d'un événement social précis – la circoncision –, ce qui en fait une expression symbolique au même titre que les autres formules de rythme baka. La catégorie musicale correspondante a pris place, au sein du patrimoine des Baka occidentaux, dans une niche inoccupée auparavant. L'intégration de l'ensemble des catégories musicales associées à la circoncision participe donc à la diversification dialectale du patrimoine musical.

¹ Une typologie de ces phénomènes a été menée par Dana Rappoport, Rosalia Martinez, Jean-Michel Beaudet et Pierre Salivas au sein du Laboratoire d'ethnomusicologie (UMR 8574 CNRS-Paris X) sur la base d'exemples amérindiens et insulindiens. Je souhaite vivement que ce travail soit enfin publié...

Du point de vue de l'évolution du langage musical, le phénomène d'irrégularité rythmique reste un élément à surveiller. En effet, dans le cas de la danse de divertissement mbàlà, empruntée aux Nzimé, l'irrégularité est même acceptée au niveau métrique : les quatre impacts des battements de mains se synchronisent avec le rythme asymétrique et épousent sa forme de *quasi-aksak*. Pour le moment, bèkà et mbàlà sont encore clairement identifiés par les Baka comme des emprunts. Cependant, on peut émettre l'hypothèse qu'au fil du temps, et la mémoire de l'emprunt s'estompant, l'irrégularité métrique qui point derrière la formule rythmique du bèkà mènera à la complexification du système métrique musical baka¹.

DES COLLABORATIONS INTERDISCIPLINAIRES

Cette partie de la synthèse de mes travaux est consacrée aux collaborations interdisciplinaires avec d'autres laboratoires que le mien, notamment avec le Lacito du CNRS et le MNHN. Ces collaborations se sont formées soit autour d'un objet de recherche commun, soit autour d'une problématique relevant du même domaine géo-culturel. C'est en cela qu'elles se distinguent des collaborations au sein de mon laboratoire, dont l'objet est plus une problématique théorique commune qu'un objet d'étude concret.

Ethnolinguistique, ethnologie et ethno-écologie : L'*Encyclopédie des Pygmées Aka* et le CD-ROM *Pygmées Aka. Peuple et Musique*

Depuis mon intégration au CNRS en 1994, je fais partie de l'équipe de recherche de l'*Encyclopédie des Pygmées Aka* [1.1.4]. Officiellement constituée depuis 1977, mais effective depuis 1971, cette équipe rassemble les connaissances acquises sur les Aka et sur leur milieu naturel et humain par des chercheurs de différentes disciplines. Aux contributeurs fondateurs – Jacqueline M. C. Thomas, Simha Arom, France Cloarec-Heiss – se sont joints d'abord Serge Bahuchet, Henri Guillaume et Élisabeth Motte-Florac, puis Alain Epelboin et finalement moi-même. Les travaux de l'équipe couvrent ainsi un large éventail de disciplines : linguistique, ethnologie, ethnolinguistique, ethno-sciences (ethnobotanique, ethnozoologie, ethnomédecine et ethnopharmacologie), écologie et ethnomusicologie.

Intégrant aussi les travaux de Lucien Demesse et de Claude Sénéchal, l'ensemble des données collectées auprès des Aka est réuni dans l'*Encyclopédie des Pygmées Aka*. Conçue et éditée par Jacqueline M.C. Thomas et Serge Bahuchet, cette importante œuvre de 17 volumes contient 4 fascicules d'*Introduction* (parus entre 1983 et 1991), 11 fascicules de *Dictionnaire Aka-Français* (dont 3 parus avant mon association), un volume *Dictionnaire Français-Aka* et un volume *Lexique thématique* (à paraître).

Comme dit le résumé rédigé par J.M.C. Thomas et S. Bahuchet,

"cet ouvrage [...constitue...] une étude pluridisciplinaire centrée sur l'approche linguistique des différents aspects de la réalité sociale. Dans cette perspective, la langue se situe à la fois comme un aspect de cette réalité sociale et comme le thesaurus et le véhicule de celle-ci. Le premier livre comporte une substantielle introduction ethnologique et linguistique ainsi qu'une réflexion sur la problématique du dictionnaire et une initiation à sa pratique. Le deuxième livre, le dictionnaire aka-français, compte environ dix mille entrées largement illustrées, linguistiquement, ethnologiquement, dans le domaine naturaliste et graphiquement" (Thomas & Bahuchet, résumé précédant chacun des ouvrages).

À la base de cet ouvrage pluridisciplinaire est un travail disciplinaire, chacun apportant les données collectées dans sa spécialité et concernant les problématiques qui lui sont propres. Dans le domaine de la musique, un travail très consistant a été effectué par Simha Arom sur le système et les répertoires musicaux, ainsi que sur la terminologie technique correspondante. Ma contribution initiale aux travaux de l'équipe consistait à intégrer dans les volumes à venir du *Dictionnaire ethnographique* mes propres recherches. De ce fait, je figure comme co-auteure à partir du volume II (5) "T-D" paru en 1998 [1.1.4.1].

¹ Tel est déjà le cas de l'échelle musicale heptatonique qui est mise en œuvre dans le rituel emprunté èdǎd. La pratique de ce dernier n'est plus accompagnée d'un commentaire relatif à son origine étrangère, alors qu'il s'agit d'un rituel fondateur des Bangando (Rupp 2001: 49 ; Joiris 1997:56) [1.3.32].

Outre les recherches relatives à la musique, j'étais amenée à élargir mes investigations à des questions de terminologie et d'ethnologie générales, afin d'être utile à l'ensemble du groupe de recherche. Vu la fermeture du terrain entre 1994 et 2004 pour des raisons d'insécurité sur place, aucune mission n'a eu lieu pendant cette période¹.

Les années 1995 à 1998 ont été entièrement consacrées à la production du CD-Rom *Pygmées Aka. Peuple et musique*. Destinée à un vaste public, cette publication offre une synthèse des connaissances actuelles sur la société aka, son environnement et sa culture. La spécificité de cet outil multimédia (textes, photos, musiques et sons, vidéos) répond à une conception non-linéaire du contenu. Cela impliquait non seulement que chaque auteur intègre parfaitement les informations données par tous les autres, mais aussi que chaque "unité d'information" soit indépendante, c'est-à-dire compréhensible en elle-même. Il s'agissait là d'une expérience scientifique nouvelle et stimulante qui représentait pour moi un défi par son exigence d'extrême concision.

Le CD-Rom est structuré autour de deux entrées, une ethnologique, l'autre musicale. Cette dernière contient une présentation de l'ensemble des catégories musicales et illustre leur intégration dans le système socio-religieux. Qui plus est, deux ateliers d'expérimentation – dont la conception revient à Simha Arom – permettent à l'utilisateur d'analyser des musiques et de recomposer des versions inédites de quelques chants aka. Bien qu'une petite partie seulement des musiques provienne de mes propres recherches, il m'incombait de préparer l'ensemble du matériel musical (choix des musiques et des photos, rédaction des textes, conception des diaporamas, transcription et représentation graphique des musiques des ateliers) et de coordonner et surveiller la numérisation et la réalisation des ateliers.

Ce fut une période d'effervescence pendant laquelle nos recherches rencontrèrent un certain engouement public². Le cédérom a obtenu plusieurs prix dont les plus prestigieux sont le *7e Prix Möbius International* dans la catégorie Sciences et Ethnologie (1998), l'*Eurêka d'Or 98* dans la catégorie Sciences et *Meilleur titre de l'année* toutes catégories confondues, ainsi que le *Prix Spécial du 4 Festival du Film de Chercheur*, Nancy (1999). La production a donné lieu à plusieurs communications internationales dans le domaine de l'anthropologie visuelle et de l'ethnomusicologie, internationales [3.1.12] [3.1.13] et nationales [3.2.15] [3.2.21]. En outre, une série de cinq émissions télévisées de 15 minutes chacune fut produite en 1995 pour La Cinq par Michel Fessler dans le cadre de l'émission *Allô la terre* [3.5.7], à laquelle j'ai participé activement.

La réflexion intensive sur la mise en relation pertinente des différents médias disponibles a eu des conséquences importantes, à la fois pour ma recherche propre, pour l'*Encyclopédie* et pour les travaux ultérieurs du réseau *Études pygmées*. Le CD-Rom est à l'origine de la constitution d'une très importante base de photographies, comportant environ 3000 photos et autant d'images extraites de films vidéo. J'ai personnellement pris connaissance des nombreux films réalisés par mon collègue Alain Epelboin, ce qui a fondé une collaboration par intermittence sur le rapport entre musique, chant, son et socialisation des très jeunes enfants [3.1.15] [3.2.7] [3.2.26].

Pour l'*Encyclopédie*, les réunions de visionnage collectif de photos, de vidéos et d'animations, ainsi que d'écriture de scénarios et de textes de synthèse ont soudé l'équipe en ce que les médias suscitaient des réactions autrement restées tues. C'était – dans ma perspective de dernière-arrivée, vingt ans après les premiers travaux collectifs – un pas très important vers une véritable *interdisciplinarité* qui construit un objet complexe par les regards des uns accumulés sur les objets et données des autres.

Cependant ce type de travail collectif très intensif était aussi extrêmement éprouvant. Des différences dans les approches se faisaient sentir et ont, par moment, mis en danger la réussite du projet. C'est au prix de renoncements et de compromis, d'un énorme

¹ Depuis, seul Alain Epelboin y est retourné et se trouve maintenant chargé d'enquêtes d'"utilité générale" comme je l'étais auparavant.

² Cf. une conférence avec Simha Arom dans le cadre de *La science en fête. Les voix de la science* (1996) [3.5.8]. ; une autre avec Alain Epelboin au *Séminaire de recherche en ethnomédecine* du MNHN (1994) [3.2.7].

investissement de temps et d'énergie que le CD-Rom a pu être mené à bien. Après sa sortie et les activités liées à sa promotion, l'équipe tombait dans un *baby-blues* dont elle eut du mal à sortir. Chacun voyait la priorité dans ses propres recherches et ses projets personnels ; des difficultés de communication parmi le collectif des auteurs et éditeurs étaient indéniables ; pendant trois ans, il n'y a pas eu de travail sur l'*Encyclopédie*.

En janvier 2001, Jacqueline Thomas m'a demandé de la seconder dans l'achèvement des neuf derniers fascicules, notamment ceux du vol. II : *Dictionnaire ethnographique Aka-Français*. Il m'incombait alors le rôle quelque peu ingrat de remettre le train sur les rails et de coordonner les contributions des uns et des autres afin de les réunir en collaboration avec Jacqueline Thomas. La décision d'accepter cette tâche qui va au-delà de mon domaine de compétences et qui sort plus généralement du champ de la recherche, a été déterminée par l'urgence de faire avancer et d'achever cet ouvrage important. Les raisons de ce retard avaient leurs origines dans des orientations scientifiques et des rapports personnels indépendants de moi, mais il était évident que je devais répondre positivement à cette demande. Ce n'est pas seulement en tant que co-auteure que j'avais intérêt à ce que ce l'*Encyclopédie* soit achevée, mais ayant bénéficié entièrement du soutien scientifique et logistique du Lacito lors de ma formation, cet héritage un peu lourd me permettait de rendre les services qui m'ont ouvert la voie vers le métier de chercheur.

Je suis donc actuellement la cheville ouvrière de la parution des ouvrages restants (cinq au début 2007). Ma tâche consiste à coordonner la finalisation des articles, à diriger la constitution d'un corpus significatif d'illustrations (avec Alain Epelboin), ainsi qu'à établir le manuscrit définitif (avec Jacqueline M.C. Thomas). Cette dernière avait globalement saisi les volumes de la partie aka-français et français-aka, mais un certain nombre d'entrées doivent être révisées ou rédigées. En cela, c'est un travail interdisciplinaire par excellence, puisque le travail rédactionnel m'amène à intervenir sur des entrées qui dépassent de loin ma spécialité. De même, les observations des autres membres de l'équipe suscitent parfois l'élargissement d'une entrée relative à la musique.

Dans mon domaine de compétences, je révise ou rédige les entrées concernant de près ou de loin la musique, dont certaines sous forme d'articles de synthèse : instruments, musiciens, techniques, répertoires, rituels, danses, chants... Il s'agit de la mise à jour des entrées et de l'intégration des connaissances ethnomusicologiques actuelles, notamment de mes propres recherches concernant les instruments de musique (terminologie, matières, répertoires, fonctions socio-religieuses), la polyphonie vocale et les thématiques des chants comme vecteurs de l'expression sociale, esthétique et religieuse. La totalité des paroles des chants que j'ai collectés est exploitée comme exemple linguistique.

Ma spécialité d'ethnomusicologue a infléchi l'intérêt porté à la musique dans l'ensemble de l'ouvrage : depuis le volume II (6) "S", des partitions musicales sont ajoutées et certains exemples musicaux donnent lieu à des analyses musicologiques ou linguistiques. Les chants figuraient déjà comme exemple linguistique, mais la nécessité d'explicitier leurs énoncés afin que l'on comprenne leur inscription dans un contexte culturel plus vaste a mené, sous mon impulsion, à leur intégration dans le dictionnaire en tant qu'objets anthropologiques autonomes sous forme d'entrées indépendantes. Il en est de même des contes qui, auparavant, figuraient plus comme fournisseurs de termes et de concepts que comme objet culturel propre.

Une part importante du travail concerne la recherche iconographique (avec Alain Epelboin) et la rédaction des légendes. Cumulant les expériences de publication multimédia, mes co-éditeurs et moi-même devenons de plus en plus exigeants quant à une utilisation pertinente de photographies et de séquences vidéo. Nous tenons particulièrement à ce qu'elles ne soient pas seulement des illustrations approximatives, mais qu'elles complètent de façon pertinente les informations transmissibles par la seule écriture. De même, nous faisons désormais des renvois précis à des productions audiovisuelles et multimédia. Ces réajustements ne se font pas seulement pour les volumes dont je suis co-éditrice, mais également sur les volumes déjà parus dans la perspective d'une éventuelle édition multimédia.

Une telle inscription de nos préoccupations dans une période de temps très longue est l'une des caractéristiques monacales de l'entreprise *Encyclopédie*. Une autre sont les tâches éditoriales techniques sur le manuscrit – que l'éditeur nous demande prêt à cliquer – et qui constituent le gros du travail que j'effectue avec Jacqueline M.C. Thomas¹.

En 2003 sont sortis le volume II (5) du dictionnaire aka-français, *ND-N-L* (273 p., 144 fig.) [1.1.4.2] ainsi que la ré-édition révisée et augmentée du volume II (1) *P* (183 p., 43 fig.) [1.1.4.3]. Les autres publications sont :

- en 2004, le volume II (6) *S* (260 p., 134 fig.) [1.1.4.4] ;
- en 2005, le volumes II (7) *Z-NZ-NY-Y* (298 p., 87 fig.) [1.1.4.5] ;
- en 2007, le volume II (8) *K* (385 p., 206 fig.) [1.1.4.6] ;
- le manuscrit du volume II (9) *G-NG-H* est à la relecture, prêt à être mis en page [1.1.4.7].

La distance apparente entre ce travail d'édition d'un dictionnaire ethnographique et ma propre spécialité d'ethnomusicologue se trouve largement estompée par ma formation interdisciplinaire d'une part et de l'autre, par le bénéfice que j'en tire pour mes propres recherches comparatives. J'acquies des connaissances approfondies sur la dialectalisation des langues et la régionalisation de tout type d'expression culturelle, connaissances directement applicables aux phénomènes liés spécifiquement au langage et au patrimoine musicaux que j'étudie.

Contact interethnique : histoire des populations en Afrique centrale

Les migrations vers l'Ouest des populations pygmées – *Baaka d'abord, Baka ensuite – ont initié des échanges culturels et linguistiques qui, je l'ai dit plus haut (cf. *supra*, Étude des musiques pygmées), demeurent largement ignorés sur le plan musical.

Ma participation active au réseau *Études pygmées*, hébergé au Muséum National d'Histoire Naturelle, inscrit mes travaux dans un cadre qui dépasse largement l'ethnomusicologie. D'une part, les travaux menés par les membres du réseau situent les populations pygmées dans un vaste complexe pluriethnique, d'autre part, ils incluent désormais non seulement les Sciences Humaines, mais aussi la géographie, la biologie, la médecine et la génétique. En 2006-07, j'ai organisé cinq Journées d'étude réunissant les chercheurs impliqués dans deux programmes de recherche complémentaires qui tentent d'apporter des réponses aux questions de fond suivantes : la parenté postulée entre les populations pygmées d'Afrique centrale est-elle réelle ou supposée ? Quels apports les études interdisciplinaires et comparatives peuvent-elles fournir aux connaissances de l'histoire du peuplement en Afrique centrale ? Quelles sont les interactions entre sociétés pygmées et non pygmées dans l'histoire et actuellement dans le cadre de la modernisation des sociétés et des économies [3.5.16] ?

¹ Ce fait met en évidence le grand manque de moyens dans le domaine de l'aide à la publication. Alors que pour les premiers volumes, un technicien audiovisuel prenait en charge l'établissement des graphiques, le traitement des images et la mise en page, la reprise de l'édition depuis 2001 ne bénéficie plus d'aucune aide. Le travail de numérisation et de traitement des illustrations (recadrage, balance des couleurs, formatage) est entièrement fait par nous-mêmes, de même que les multiples relectures éditoriales. Ce travail méticuleux et fastidieux comprend entre autres la vérification des liens et renvois au sein du dictionnaire qui permettent d'envisager les deux volumes finaux, à savoir le dictionnaire français-aka et l'entrée des matières de la partie aka-français. La mise en page définitive du manuscrit prêt à être photographié est faite par Jacqueline Thomas.

Dans une telle perspective, l'étude des systèmes musicaux contribue aux connaissances de l'évolution des populations (cf. *supra*, *Baaka, [3.2.24]), au même titre que l'archéologie, la linguistique et l'anthropologie¹. Par ailleurs, elle met au jour des éléments permettant d'évaluer le type de rapports que les Pygmées entretiennent avec les autres populations. En effet – si on prend les Baka comme exemple – la musique et le système rituel étant au cœur même de l'identité baka, le degré de perméabilité de ces systèmes renseigne sur l'attitude spirituelle et identitaire des Baka envers leurs voisins : de la juxtaposition à l'emprunt intégré (cf. *supra*, L'emprunt du rituel de circoncision), en passant par le partage sous des modalités différentes, tels que l'on peut les observer dans l'est du territoire baka.

Le premier des programmes de recherche du réseau concerne la génétique des populations pygmées et de leurs voisins, ainsi que l'étude comparative des cultures correspondantes dans les domaines technologique, linguistique, écologique et musical. Si je ne fais pas nommément partie de ce projet qui vise – pour les nouvelles recherches de terrain – surtout les populations du Gabon, l'ensemble de mes travaux contribue néanmoins à la construction des hypothèses et des axes de recherche théorique, ainsi qu'aux réflexions méthodologiques en consolidant avec des données musicales le noyau culturel aka-baka, terme de référence pour les nouvelles études comparatives effectuées au Gabon.

Le second programme de recherche, pour lequel je suis la partenaire CNRS, est le Programme non thématique ANR 2005 *La mobilité ancestrale face à la percée des routes forestières en Afrique centrale : le cas des chasseurs cueilleurs pygmées*, dirigé par Serge Bahuchet.

Ce programme intègre l'ethnomusicologie dans une collaboration interdisciplinaire au service de questions actuelles du développement. En effet, l'ouverture récente de nombreuses routes forestières entraîne de fortes perturbations écologiques et socio-économiques pour l'environnement naturel et culturel des populations des forêts d'Afrique centrale. En se basant sur les différences existant entre les divers groupes de chasseurs-collecteurs pygmées et sur les relations qu'ils entretiennent avec les agriculteurs, le programme cherche :

- à comprendre la dynamique spatiale de ces populations;
- à mettre en évidence les bouleversements éventuels qu'apporte l'ouverture des routes;
- à identifier les formes de représentation de l'espace entre populations mobiles et populations sédentaires de langues apparentées, et les modifications liées aux changements de mode de vie (notamment économiques et rituels);
- enfin à comprendre l'impact des transformations spatiales sur les relations sociales et les interactions interethniques.

Ces deux programmes jumelés au sein du réseau *Études pygmées* stimulent la réflexion en faisant circuler des données provenant de régions différentes (plusieurs populations pygmées du Cameroun, Gabon, Congo, RCA) et en tenant compte de l'approche qu'en font les différentes disciplines participantes. Ils élargissent par ailleurs les pratiques individuelles de terrain. Ainsi, j'ai été amenée à localiser par GPS des routes et des lieux d'enquête et à effectuer des enquêtes extensives concernant le réseau routier public et privé, les installations baka le long des pistes, ainsi que les activités économiques générales relatives à la forêt. Des enquêtes de généalogie aux endroits d'installation prolongée fournissent des informations à propos de la mobilité et vont être exploitées par les généticiens du MNHN.

Mes travaux sur la variabilité intraculturelle et les contacts interethniques prennent tout leur sens dans ce cadre de collaborations et contribuent à théoriser les effets du contact culturel dans le domaine de la musique. En effet, en ethnomusicologie, la notion de "contact" n'est guère utilisée. Elle apparaît dans les travaux parfois en creux, par l'exclusion de ce qui viendrait expressément de l'extérieur à la culture musicale étudiée². Si une telle perspective

¹ Cf. l'étude de Frédéric Voisin et France Cloarec-Heiss (1995), "Echelles musicales et données linguistiques : Vers une histoire des sociétés oubanguiennes", qui examine le parallèle entre la répartition de systèmes d'accord et celui de familles linguistiques.

² Cf. p. ex. dans le récent article d'Anthony Seeger, intitulé "Chanter l'identité" : "Les Suyá se piquent d'imiter

est parfaitement intégrée dans les domaines de la linguistique et de l'anthropologie, la réflexion théorique et méthodologique quant à l'étude du contact de systèmes musicaux, que ce soit en diachronie ou en synchronie, est relativement nouvelle. Elle concerne autant les phénomènes d'emprunt que la question de l'identité culturelle des populations.

Pourtant, l'étude du métissage n'est pas nouvelle en anthropologie de la musique. Vue comme le produit d'une rencontre féconde de cultures ou, au contraire, comme une construction en opposition à des imaginaires multiples, l'identité musicale en contexte urbain et international a fait l'objet de nombreuses publications anthropologiques depuis une bonne vingtaine d'années (cf. particulièrement Stokes 1997 et 2007). Ce n'est que dans les dernières années – et, en France, particulièrement dans l'ethnomusicologie pratiquée au sein de mon laboratoire – que le contact en tant que plate-forme d'échange a été abordé dans un contexte rural comme un phénomène non pas lié à la mondialisation, mais intrinsèque aux dynamiques des rencontres de cultures dans des régions éloignées des grands centres urbains (cf. *supra*, L'emprunt du rituel..., mais aussi Arom & Fernando 2002, Olivier 2004, Le Bomin & Bikoma 2005 [1.5.7]). Outre le déplacement des études de contact dans un cadre rural, ces études relient les procédés d'identification à l'analyse formelle du langage musical qui en est le support. En effet, l'étude comparative des patrimoines et des langages musicaux est aujourd'hui relativement aisée grâce à la méthode exposée plus haut (cf. *supra*, Catégorisation), à savoir l'analyse méticuleuse du langage musical et de sa mise en relation avec les répertoires du patrimoine et de leur valeur symbolique.

Jusqu'en 2002, j'ai été la seule ethnomusicologue du réseau *Études pygmées*. La situation a évolué grâce au recrutement au MNHN de Sylvie Le Bomin, spécialiste des traditions musicales du Gabon, et à la formation de quatre étudiantes travaillant sur les musiques de populations concernées par la question générale : Anne-Laure Ferrari (chez les Nzimé du Cameroun), Magali de Ruyter (chez les Pygmées Babongo du Gabon), Marie-France Mifune (chez les Fang du Gabon) et Emeline Lechaux (chez les Mitsogho du Gabon). Nous pouvons donc désormais ajouter à la perspective interdisciplinaire celle de la systématique musicale comparée de plusieurs populations pygmées et non pygmées d'une même aire géo-culturelle. Prenant comme point de départ un premier inventaire des répertoires, circonstances et instruments de musique que j'ai dressé chez les Nzimé, Anne-Laure Ferrari a fait ses recherches de maîtrise au Cameroun sous ma codirection avec S. Bahuchet (la soutenance est à venir). J'étais tutrice pour la maîtrise et le DEA de Magali de Ruyter. Ce dernier était un travail de seconde main sur le rituel baka de ējēngì pour lequel l'ensemble de mes données relatives à ce rituel a fourni la base ethnomusicologique. Je la suis actuellement de près pour sa thèse en cours (dir. S. Bahuchet, Paris X-Nanterre, et J.-É. Mbot, UOB de Libreville), thèse qui porte sur la musique des Babongo, mise en perspective avec celle des Mitsogho et des Masango du Gabon.

La conjugaison de nos efforts dans la direction d'une musicologie aréale – et tout particulièrement les collaborations étroites initiées au Gabon par Sylvie Le Bomin – nous ont valu l'acceptation, en mai 2007, du programme de recherche *Patrimoines musicaux et Sociétés (Gabon – Sud Cameroun)* dans le cadre du projet CORUS 2 "L'homme dans son environnement". Dirigé par Sylvie Le Bomin et Jean-Émile Mbot (anthropologue, Université Omar Bongo de Libreville, Gabon), ce programme sur trois ans est financé par l'IRD et le Ministère français de Affaires Étrangères (cf. *infra*, Perspectives).

En avril 2007, j'ai répondu à l'appel d'offre ANR 2007 "Les Suds, Aujourd'hui" en proposant, avec les mêmes partenaires, le projet *Dynamiques et histoire des musiques traditionnelles en contact (Gabon et Sud-Cameroun)* dans le cadre du thème "La patrimonialisation des biens culturels, matériels et immatériels".

L'identité musicale et le contact interculturel, tel qu'il se manifeste à travers l'emprunt, l'échange et le partage de musiques sera au cœur de ces collaborations à venir.

parfaitement la musique du Haut-Xingu, qui repose sur des principes différents de la leur. Pour la clarté de mon propos, je limiterai cependant mes observations à la musique qu'ils considèrent comme leur appartenant en propre : 'les chants des anciens' (2004:139).

Mes propres recherches concernant le contact de cultures musicales dans le Sud-Est Cameroun viennent seulement de commencer, grâce à une mission de prospection en été 2006 auprès des Baka de l'Est et leurs voisins Bangando et Kwelé. Alors que le rapport de ces populations à leur patrimoine traditionnel diffère de celui des Baka du fait de leur plus grande aspiration à un mode de vie "moderne" – scolarisation, maîtrise du français, accès à l'argent et à la citoyenneté – un certain nombre de pratiques récréatives, mais surtout rituelles, connaissent une grande vitalité. Cependant, le corpus des répertoires est très restreint (sept chez les Bangando, treize chez les Kwelé contre 34 chez les Baka de l'Ouest). Dans les deux cultures, on retrouve les rituels bèkà et (è)dîdò que les Baka de l'Ouest ont empruntés. Une première évaluation comparative fait apparaître une plus grande proximité entre Baka et Kwelé au niveau des instruments de musique, mais pas forcément pour ce qui est du langage musical (Kwelé : heptatonique, chœur à l'unisson ou en tierces parallèles ; Bangando : heptatonique, chœur en tierces parallèles, alternance responsoriale sans tuilage). Le travail d'analyse tant des données ethnographiques que des enregistrements reste entièrement à faire et les hypothèses à approfondir lors de missions sur le terrain en 2007 et 2008 (cf. *infra*, Perspectives).

Linguistique africaine : Rapports entre énoncés linguistiques et chants dans une langue à tons

L'apport de l'ethnomusicologie a été fondamental pour une étude qui portait sur les rapports entre énoncés linguistiques et mélodies chantées dans une langue à tons et à faille tonale, en l'occurrence le bafia, langue bantoue du Cameroun. Cette collaboration a été menée de 2000 à 2004 avec Gladys Guarisma, linguiste au Lacito (UMR 7107 du CNRS), au sein de l'opération de recherche "Articulation Langue/Musique" de ce laboratoire.

Que le lecteur veuille bien pardonner un certain hiatus entre les chapitres précédents et celui-ci : le parcours scientifique n'est pas toujours une ligne droite. Cette collaboration a été mise en place à la demande de Gladys Guarisma qui souhaitait bénéficier de mes compétences d'ethnomusicologue. La question des tons chantés n'était pas une de mes problématiques propres, mais il est évident que, compte tenu de ma quadruple compétence de musicologue, de phonéticienne et d'africaniste travaillant dans des cultures avec langues à ton, je me devais de répondre positivement à cette demande¹. Nous avons publié notre travail dans les *Hommages à Jacqueline Thomas* sous le titre "Des hauts et des bas : les tons dans les chantefables bafia" [1.3.25].

Des études antérieures sur les rapports entre tons et mélodie existaient (Schneider 1961, Agawu 1988), mais notre recherche était la première à croiser méthodes linguistiques et musicologiques pour l'analyse interdisciplinaire du comportement des tons phonologiques dans les chants. C'était pour les deux chercheuses un retour à une analyse phonétique du matériel afin de dégager les régularités systémiques éventuelles qui conditionnent la réalisation des paroles chantées.

L'objectif était d'étudier de près les mécanismes de négociation entre les contraintes des deux systèmes formels impliqués dans un domaine qui relève autant de la communication verbale – par les paroles – et de l'expression artistique – par la mélodie et le rythme.

La problématique résidait particulièrement dans la présence de la faille tonale dans cette langue à deux niveaux tonals (Guarisma 2000). À celle-ci s'ajoutent des modalités de réalisation des tons, qui introduisent d'importantes modifications du schème tonal phonologique au niveau de l'intonation et de l'expressivité. Compte tenu de la complexité du système tonal bafia et de ses réalisations – et en postulant la nécessité que le texte chanté soit compréhensible – quatre questions ont guidé notre démarche. Elles correspondent aux étapes successives de l'analyse de notre corpus.

1) Quel traitement subissent les tons de la langue dans une musique dont l'échelle musicale comporte plus de degrés que la langue n'a de tons ponctuels phonologiques ?

¹ Au cours de l'élaboration de cette recherche, deux présentations orales en ont été faites [3.2.17] [3.3.14].

Le système tonal comporte deux tons phonologiques. Le système scalaire est fondé sur au moins cinq degrés susceptibles d'être dédoublés à l'octave, ce qui permet d'augmenter encore le nombre de hauteurs disponibles au sein d'une mélodie. Comment l'opposition entre tons hauts et tons bas est-elle préservée ? Une recherche dans ce sens avait été menée par Guillaume Berland (1999) sur le banda-linda de Centrafrique, langue oubanguienne qui ne connaît pas le phénomène de la faille tonale (Cloarec-Heiss 1969).

2) *La faille et l'abaissement tonals sont-ils reproduits dans la parole chantée ?*

Si tel est le cas, comment les registres résultant de l'influence de ces phénomènes sur les tons phonologiques s'inscrivent-ils dans l'étendue ouverte de l'échelle musicale ? En effet, les tons de la parole ne sont pas réalisés à une hauteur absolue et l'écart qui les sépare n'est pas prédéterminé. La mise en mélodie des paroles, par contre, est tributaire du respect des intervalles qui séparent les degrés de l'échelle musicale. Si cette contrainte s'applique déjà à la question précédente, elle se pose de façon accrue à propos de la multiplicité de réalisations des tons phonologiques.

3) *Dans quelle mesure les règles de la musique en tant que système formel autonome contrediraient-elles les règles linguistiques ?*

La majorité des chants est fondée sur le principe de la périodicité qui voit revenir à des intervalles réguliers un même matériel mélodico-rythmique ou son équivalent. Cette contrainte au niveau mélodique induirait-elle des collisions entre le schème tonal de la parole et la conduite mélodique ? Comment est traitée une telle éventualité ?

4) *Quelle est la marge de liberté créatrice dont peut bénéficier le musicien ?*

Une musique répétitive vit essentiellement par les variations qui sont apportées aux périodes lors de leurs nombreuses réitérations. Qui plus est, la variation est un phénomène immanent à la tradition orale. En effet, le chanteur puise dans un stock de variantes qu'il met en œuvre d'une version de chant à l'autre. Quelle est alors la conséquence d'une variation musicale sur le texte et sur sa compréhensibilité ?

Notre corpus consistait en une vingtaine de chants extraits d'une collection de chantefables recueillies dans les années 1970 par la linguiste allemande Rosemarie Leiderer. La problématique initiale était encore complexifiée par le fait que le corpus n'avait pas été collecté par nous-mêmes¹. Afin de trouver des réponses à nos interrogations, nous avons eu recours à la création d'une étape intermédiaire, à savoir la transposition des paroles sur un tambour de bois. En effet, le langage tambouriné exclut toute réalisation de faille ou d'intonation, puisqu'il réduit les sons disponibles à deux (pour un système tonal à deux niveaux) (Arom & Cloarec-Heiss 1976). Dans l'optique de notre problématique, j'ai alors développé un protocole d'enquête sur des langues de substitution. Cette démarche d'investigation, réalisée au Cameroun par Gladys Guarisma en décembre 2001, a écarté bien des problèmes que posaient les paroles de certains chants.

Il en ressort que, d'une part, les règles de réalisation du système tonologique déterminent le cadre général de la mise en musique. Contrairement à la parole dont elle est un élément structurant et prédictible, la faille démarcative n'a pas un statut particulier dans le chant. Bien qu'il y ait des indices pour sa réalisation (limites entre fonctions et composants du syntagme nominal ou verbal), elle n'est pas régulière, mais relève plutôt de la "sphère des possibles" (Molino 2000:32).

D'autre part, les contraintes musicales – notamment la quasi-périodicité des chants – déterminent un certain nombre de décrochages. Ceux-ci permettent l'élargissement de l'espace sonore et le jeu sur des variantes musicales. L'évolution de la mélodie au-delà des deux ou trois degrés constitutifs des segments musicaux s'effectue grâce à des déplacements de degrés qu'il convient de distinguer clairement en fonction de leur position dans l'énoncé et, par corollaire, dans la période musicale. Le *déplacement partiel* qui fait varier en hauteur musicale l'un des deux tons phonologiques, agit seulement à l'intérieur d'un segment linguistique ou mélodique. Le *décrochage* qui déplace toute la tranche scalaire utilisée, se

¹ Une grande partie des chants n'est plus connue et certaines paroles ne sont plus comprises.

situé soit à la fin, soit à l'intérieur d'une période où il se manifeste aux limites de proposition ou de syntagme, ainsi qu'à l'emplacement des failles. Dans la mesure où ces dernières engendrent le même traitement musical que les limites de proposition ou de syntagme, elles sont alors assimilables, pour le chant, à la segmentation linguistique interne de l'énoncé.

La liberté créatrice dont peut bénéficier le musicien est fonction de la musique et de ses ressources génératrices de variantes qui n'affectent pas forcément les oppositions tonales. Dans le cas de collision entre les systèmes linguistique et musical, les variantes relèvent autant de logiques musicales avec incidence sur le schème tonal, que de logiques textuelles avec incidence sur le contour mélodique. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que les variantes textuelles n'entraînent pas forcément des modifications mélodiques – alors que le système musical les permettrait –, mais supportent parfaitement un certain degré de contradiction entre mélodie et tons.

Il s'est avéré que les chants s'inscrivent dans un espace poético-musical qui n'établit pas une différence de *nature* entre parole et chant. En effet, par une importante convergence entre les deux systèmes formels impliqués, les deux modes d'expression révèlent seulement une différence de *degré*, sans qu'ils soient nettement opposés ou que l'un domine l'autre. Le schéma phonologique et l'organisation scalaire et métrique établissent un cadre qui est contrecarré par les réalisations de la parole et les licences des variantes musicales. L'espace ainsi ouvert permet une négociation constante en vue d'un équilibre entre le respect des règles et la créativité. En effet, la combinatoire des déplacements et décrochages, ainsi que l'accumulation d'écarts ponctuels peut mener à une indépendance de la mélodie sans toutefois compromettre la compréhension du texte chanté.

L'ETHNOMUSICOLOGIE AU SERVICE D'UNE MUSICOLOGIE À VISÉE UNIVERSELLE

Le cheminement de mon parcours a commencé par la musicologie. Revenons-y maintenant avec tout le bagage ethnologique accumulé en route et examinons des apports de l'ethnomusicologie à la musicologie générale, en prenant des exemples issus de mon travail. En effet, l'analyse des matériaux musicaux en vue de la description des systèmes musicaux aka et baka ne comporte pas seulement une valeur ethnographique – dans le sens où elle met au jour les spécificités techniques des langages musicaux de chacune des cultures étudiées –, mais elle révèle également l'intérêt que comportent ces matériaux pour la musicologie en général.

Ici encore, l'enchaînement des thématiques est tributaire des propriétés des matériaux étudiés. Elles se situent sur des plans théoriques différents et sont plus ou moins approfondies. Les questions abordées se situent, pour le premier, au niveau de la théorie du rythme, et pour le second à celui de la typologie des procédés polyphoniques et de leur mise en relation avec la conception vernaculaire des pratiques polyphoniques.

Niveaux d'analyse en métrique et rythmique

Un phénomène remarquable de métrique musicale m'avait déjà frappée lors de mes toutes premières analyses de rythmes baka en 2000, mais longtemps j'ai eu du mal à identifier sa spécificité extraordinaire en contexte d'Afrique centrale. Je prenais le phénomène pour une erreur lors des enregistrements analytiques des rythmes, erreur qui aurait échappé à mon attention lors du travail analytique avec les musiciens baka. Une nouvelle analyse approfondie et la mise en série des enregistrements – stables et identiques entre 1999, 2002 et 2006 –, confirme bien la présence d'une formule polyrythmique comportant des caractéristiques non encore attestées auparavant. Il s'agit de la formule du rituel de circoncision (cf. *supra*, L'emprunt du rituel...) que les Baka de l'Ouest ont empruntée à leurs anciens voisins bangando [1.3.32].

Sa principale composante est un rythme asymétrique joué par le tambour aigu, *lè ndùmù*, totalisant neuf valeurs minimales, représentées ici par des croches. Elles sont regroupées par quatre accents en un *quasi*-aksak 2 2 2 3 :

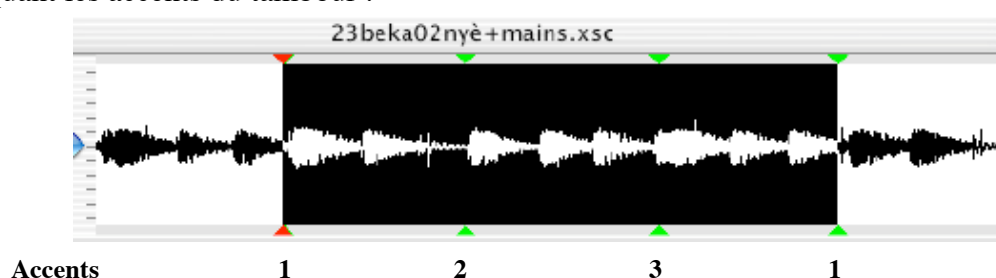


Pour le système métrique baka – fondée sur des périodes de douze ou de vingt-quatre valeurs –, la question de l'intégration d'un rythme de neuf valeurs est primordiale et préfigure l'évolution du langage musical suite aux contacts avec les autres systèmes musicaux de la région. Pour la théorie musicale, cependant, la question la plus intéressante est soulevée ici par un rapport particulier entre rythmique et métrique.

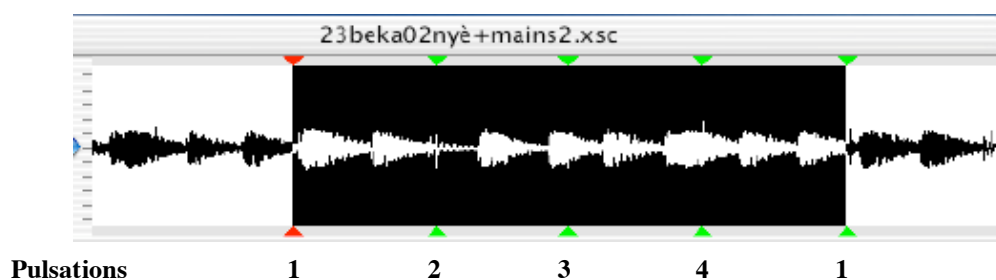
À l'exception d'un rythme binaire, les autres rythmes baka sont fondés sur la subdivision ternaire des pulsations (cf. *supra*, Systématique musicale baka). Théoriquement, une période de neuf valeurs minimales pourrait donc donner lieu à trois pulsations (3 3 3), ce que suggère d'ailleurs le schéma accentuel du rythme du tambour grave, *nyĩ ndùmù* :



Il est visualisé ci-dessous sous forme de graphe de l'onde sonore avec des marqueurs indiquant les accents du tambour :

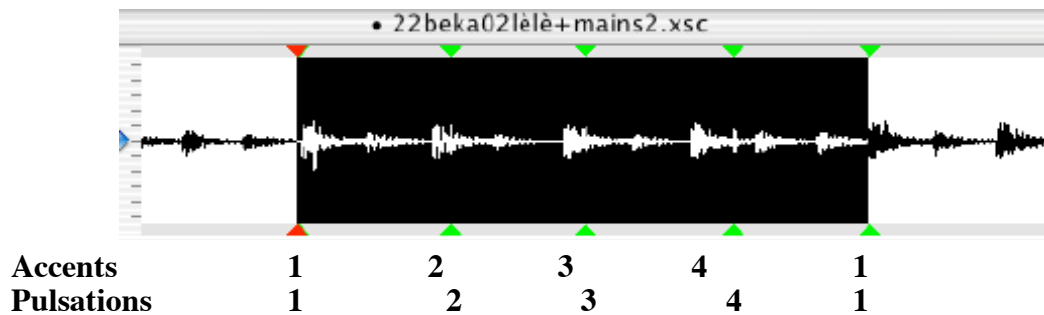


Cependant une périodicité à trois pulsations irait à l'encontre d'un autre trait du système métrique baka, à savoir celui de la périodicité fondée sur quatre pulsations ou leur double (huit pulsations). Il est utile de rappeler ici que la notion de pulsation sous-entend un découpage isochrone de la période (Arom 1985:409) : le temps écoulé entre deux pulsations conjointes est rigoureusement identique. En effet, les *quatre* pulsations isochrones semblent un trait identitaire si puissant qu'elles sont appliquées telles quelles à cette période de neuf valeurs rythmiques minimales. Elles sont couramment matérialisées sous forme de battements de mains réguliers (décelables dans le graphe comme petits traits dépassant l'onde sonore) :



Si l'on met en rapport les accents du tambour grave et la pulsation, on est face à un rapport de 3 accents contre 4 pulsations. On est en apparence encore dans les ratios simples qui régissent quasiment toutes les musiques africaines et dont S. Arom donne de nombreux exemples dans son ouvrage *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale* (1985).

Revenons au tambour aigu. Compte tenu de la grande vitesse d'exécution, les quatre battues des mains semblent se confondre avec les quatre accents de la formule, mais il restait, pour la transcriptrice, le sentiment d'une certaine imprécision. Seulement l'écoute à 25% de la vitesse et la visualisation agrandie de l'onde a permis de comprendre le rapport qu'entretiennent tambour et battue (les marqueurs sont placés sur la battue) :



À chaque battue, la pulsation s'éloigne légèrement des accents tambourinés. Il y a donc bien un découpage de la période en quatre parties égales.

L'apparente simplicité des rapports est donc trompeuse. Car nous nous situons au niveau des accents et non pas à celui des plus petites valeurs rythmiques nommées par S. Arom "valeurs opérationnelles minimales" (1985:410) et qui constituent le niveau inférieur de sa théorie du rythme. Il les définit comme résultant du monnayage de la pulsation (*ibid.*). Or, dans le cas présent, la pulsation n'est pas monnayée, mais elle entretient avec les plus petites valeurs réalisées un rapport de 4 contre 9 qui s'exprime en notation musicale comme suit :

Tambour grave

Tambour aigu

Battements de mains :

Pulsations isochrones

1 2 3 4

Voilà donc un formidable problème d'arithmétique : comment diviser neuf par quatre ? Exprimé graphiquement, ceci donne le schéma suivant :

G = frappe accentuée du tambour grave;
A = frappe accentuée du tambour aigu;

• = frappes non accentuée des tambours;
P = pulsation (battements de mains)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6
1				2				3				4				5				6				7				8				9			
G 1				•				•				G 2				•				•						G 3			•				•		
A 1				•				A 2				•				A 3				•						A 4			•				•		
P 1									P 2								P 3											P 4							

1									2									3									4								
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	1	2	3	4	5	6

Le résultat ne ressemble à rien de connu jusqu'à présent et m'a amenée à poser la question suivante : "Y a-t-il une pertinence en-deça des valeurs opérationnelles minimales ?"¹. En effet, le dénominateur commun entre les 4 pulsations et les 9 impacts rythmiques est la valeur minimale virtuelle d' $1/36^{\text{ème}}$ de la période. Elle est virtuelle, puisque non seulement, elle n'est jamais exprimée, mais qu'elle n'est pas matérialisable vu la rapidité du rythme. Si l'on considère que la noire pointée ($12/36^{\text{ièmes}}$) est exécutée au tempo de 156 à la minute, cette précision d'exécution est tout à fait inouïe, au-delà du concevable.

¹ Titre de mon intervention au *Séminaire de formation à la recherche en ethnomusicologie* du LMS [3.3.15].

Quelle est donc ici ce que Simha Arom appelle la "valeur opérationnelle minimale", c'est-à-dire "la plus petite durée *pertinente* issue de[s] monnayages [de la pulsation], par rapport à laquelle les autres durées constituent des multiples" (*ibid.*) ?

1) Est-ce la valeur qui résulte du dénominateur commun, c'est-à-dire $1/36^\circ$ de la période? Cette valeur est pertinente, puisqu'elle est la base pour la construction arithmétique de la formule polyrythmique.

2) Ou est-ce la plus petite valeur rythmique exprimée – donc musicalement "opérationnelle" qui constituerait $4 \times 1/36^\circ$ de la période ? Cette valeur, représentée comme croche dans la notation musicale, est pertinente puisqu'elle est la plus petite durée "issue des monnayages" réalisés par les tambours. Ce seraient des monnayages des schèmes accentuels.

On constate que la définition de S. Arom associe la pertinence musicale de la plus petite valeur au monnayage de la pulsation. C'est effectivement le cas pour la quasi-totalité des musiques que j'ai étudiées. Cependant, dans le cas présent, le bon sens demande qu'ils soient dissociés.

De toute évidence, c'est la deuxième solution qui doit être envisagée et qui montre la piste d'investigation à poursuivre. Il semble, en effet, qu'il s'agit d'une question de référent temporel et que l'articulation entre métrique et rythme ne se situe pas au niveau intermédiaire de la pulsation, mais au niveau supérieur de la période. De ce fait, dans le cas précis, la mise en rapport direct entre la pulsation et les valeurs minimales pertinentes, n'a pas de sens. Ceci est un phénomène également observé dans les musiques afro-américaines¹. Au stade actuel de mes connaissances, l'hypothèse s'impose que la formule rythmique asymétrique 2 2 2 3 est vue dans sa globalité. L'unité de mesure temporelle serait donc la période qui, selon les fondements de la rythmique baka, doit être divisée en quatre pulsations. C'est par ce moyen que les Baka enculturent cette formule de rythme étrangère afin qu'elle rencontre les principes fondamentaux de leur propre système métrique. Elle est un résultat du brassage des langages musicaux impliquées dans l'emprunt de ce rituel.

Alors que j'ai décrit le phénomène dans mon article à paraître "L'emprunt d'un rituel" [1.3.32], l'exploration des implications théoriques et cognitives de ce phénomène restent entièrement à faire.

Typologie des polyphonies et divergences catégorielles

Un travail théorique à la fois plus approfondi et plus abouti concerne la mise en relation des catégories scientifiques et des catégories vernaculaires des musiques étudiées.

L'ethnomusicologue est continuellement confronté à la tension qui existe entre les catégories scientifiques et les concepts qu'elles recouvrent, d'une part, les catégories vernaculaires et les critères qui les régissent, de l'autre. Une des conclusions de ma thèse illustre un de ces secrets de polichinelle, à savoir que les critères de pertinence ne sont pas identiques d'une culture à l'autre (cf. *supra*, L'étude des échelles musicales).

Le point de départ de ma prise de conscience de ce sujet inépuisable et ô combien fondamental à tout moment de la recherche ethnomusicologique, était le souci de clarté terminologique relative aux échelles musicales, indispensable pour mes recherches doctorales. J'essayais de mettre de l'ordre dans une série de termes – échelle, mode, pentatonisme, pentaphonisme etc. L'interrogation restait, à ce moment encore, du seul côté scientifique de la question, il s'agissait encore "seulement" de musicologie, mais aussi, déjà, de métalangage.

Or, la tentative de créer un pont entre concepts scientifiques et concepts vernaculaires est justement ce qui me passionne de plus en plus dans la pratique de mon métier. J'adhère tout à fait au constat d'urgence du questionnement du métalangage qu'a développé Frank Alvarez-Pereyre dans son ouvrage *L'exigence interdisciplinaire* (2003). Quel métalangage utiliser pour être précise, compréhensible ici et pertinente là-bas? Je connais mes outils musicologiques, je les maîtrise et je participe à leur définition, mais jusqu'à quel point sont-ils pertinents pour les cultures et les phénomènes que j'étudie? J'avais déjà dans ma thèse été

¹ Rosalia Martinez (comm. pers.) le 8 janvier 2007.

confrontée à ce constat difficile pour une doctorante qui aurait voulu briller par son travail que les paramètres musicologiques "échelle musicale" et "grandeur d'intervalles" initialement poursuivis n'étaient pas les principaux critères pour la construction de la polyphonie aka. Il a fallu accuser le choc et un indice de la violence ressentie est certainement que je n'ai pas sérieusement cherché à publier ma thèse.

Si au début, je percevais ces questions de manière diffuse, plus j'avance dans la connaissance des cultures que j'étudie, plus elles deviennent nettes et impulsent des réflexions dans les deux directions : si la catégorie scientifique n'est pas fondée sur les mêmes critères que la catégorie autochtone, quelles sont alors les critères qui fondent cette dernière ? Et si mes catégories analytiques ne sont pas opérationnelles pour la culture que j'étudie, dois-je alors les abandonner ? Si oui, au profit de quel autre outillage ? Si non, dans quelle mesure puis-je les ajuster pour qu'elles puissent rendre compte d'un large éventail de phénomènes musicaux ? Voilà que l'enseignement du Lacito ressurgit avec force dans mes recherches actuelles. Il fallait quelques années de maturation pour remplir cet enseignement avec mes propres expériences. Dans le domaine de la musique, la conscience que toute musique se construit à partir d'un nombre restreint de principes me conduit à penser que la deuxième piste proposée – celle de l'affinage de l'outillage – me semble la plus productive dans une perspective d'étude de cultures musicales inconnues et de communication avec le plus grand nombre de personnes possibles.

Ce sujet est un des enjeux des recherches effectuées au sein du groupe de travail "Catégories et Catégorisation" de mon laboratoire actuel, dont je suis membre depuis sa création en 2000. Alors que, dans une première tranche de fonctionnement de ce groupe jusqu'en 2006, ma contribution aux travaux puisait principalement dans notre recherche collective sur la catégorisation des patrimoines musicaux (cf. *supra*), j'ai mené également une réflexion à la fois musicologique et ethnologique sur un des sujets qui me tient particulièrement à cœur, à savoir la polyphonie.

Il s'agit d'une réflexion de longue date, musicologique d'abord. Déjà en 1993-4, j'avais répertorié, avec Vincent Dehoux, les différents types de polyphonie et leur répartition géographique en Afrique, en vue d'une communication à la Première rencontre du Groupe de Travail International sur les Polyphonies Orales à Royaumont en mars 1994 [3.1.7], organisée par Simha Arom. Malheureusement, le projet d'ouvrage *Les polyphonies de tradition orale dans le monde : éléments pour un atlas commenté* n'a pas obtenu les subventions nécessaires et la publication de notre article "Procédés polyphoniques en Afrique" ne s'est pas réalisée.

Notre travail a contribué à faire mûrir la caractérisation des procédés polyphoniques en regard des musiques traditionnelles, question régulièrement soulevée par les travaux de terrain des membres de notre équipe. Elle a abouti à la rédaction collective de l'article "Typologie des techniques polyphoniques dans les musiques de tradition orale" [1.3.30] destiné à l'encyclopédie *Musiques. Une encyclopédie du XXI^e siècle*, éditée par Jean-Jacques Nattiez, et qui a déjà paru en italien [1.3.27]. Comme le contrepoint est le centre de la musique aka, j'ai pris en charge le chapitre relatif à ce procédé. Notre texte est très attendu : nombre de collègues m'en ont déjà demandé une copie pour l'utiliser comme base de leurs cours.

Alors que ce texte vise une musicologie universelle en tenant compte de tous types de procédés polyphoniques traditionnels, il épouse un point de vue volontairement descriptif et se situe à l'extérieur des cultures spécifiques : "S'agissant de musiques non écrites, la typologie prend appui sur des traits que tout mélomane averti peut déceler à la simple écoute". Or, en l'état actuel des connaissances ethnomusicologiques, la prise en compte de la conception vernaculaire pour la construction de mélodies simultanées s'impose et constitue un enjeu majeur dans l'avancement des théories ethnomusicologiques. Le chantier de la polymusique, déjà mentionné plus haut (p. 51), en est un exemple. Celui qui embrasserait les phénomènes regroupés actuellement sous le terme de "hétérophonie" en est un autre qui reste à ouvrir. Toutefois, comme on le verra, même les phénomènes polyphoniques qui, à première écoute, ne posent pas de problème, peuvent soulever un certain nombre de questions quand on

les étudie sous l'angle de la mise en perspective des catégories musicologiques avec celles à l'œuvre dans les cultures étudiées.

En ce sens, j'ai mené une première recherche comparative en collaboration avec Emmanuelle Olivier sur les patrimoines des Pygmées Aka et des Bochimans Jul'hoansi de Namibie (cf. *supra*, Répertoires aka). Quoique très technique et présentée sous une forme hautement synthétisée, notre étude¹ a mis en lumière le fait que deux musiques d'apparences acoustiques comparables peuvent procéder de conceptions très différentes, voire opposées :

"La divergence essentielle porte sur la *conception* que chacune de ces populations a de la plurivocalité. Chez les Aka, il s'agit d'une véritable conception polyphonique, puisque la matrice même de la musique est constituée par plusieurs parties.

En revanche, chez les Jul'hoansi, la base du contrepoint est une idée monodique mais dont la matérialisation est plurivocale. Par de multiples procédés, la monodie est enrichie, de sorte à créer l'illusion d'une polyphonie contrapuntique complexe.

Ainsi musiques aka et jul'hoan illustrent de façon éloquente deux cheminements différents aboutissant à un résultat analogue, tant sous l'angle de la complexité que sous celui de la perception : dans le cas des Aka, le contrepoint est le point de départ, alors que chez les Jul'hoansi, il en est l'aboutissement." (Fürniss & Olivier 1997:28)

Deux plans conceptuels apparaissent : celui de la perception et celui de la conception. Ces deux plans peuvent, ou non, converger. Toutes les polyphonies ne procèdent pas d'une conception initiale de la simultanéité de plusieurs parties. L'affirmation d'une telle conception ne peut être faite qu'après une analyse ethnomusicologique approfondie. Nous avons contribué, avec cette recherche, à la réflexion importante sur l'apport de l'*ethnomusicologie* aux concepts musicologiques dont les ethnomusicologues se servent pour analyser les musiques de tradition orale. Nous avons ouvert la brèche en vue de distinguer la perception de la conception dans ce domaine spécifique de la polyphonie. Cette distinction devait alors être intégrée petit à petit à la lumière de nouveaux matériaux qu'il fallait découvrir et travailler en conséquence.

Que cette approche soit novatrice et qu'elle mette du temps à faire son chemin dans la discipline se trouve confirmé dans la réédition par L. Macy du *New Grove* en 2000² qui s'est vu augmentée d'importants chapitres sur la polyphonie non occidentale (Cooke 2000). Alors qu'on peut supposer que la problématique se rencontre dans d'autres cultures, il est étonnant de constater que la question de la conception – qui figurait de façon implicite dans l'article correspondant du *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Frobenius 1980), n'est pas reprise et, sentie de façon diffuse, ne joue apparemment qu'un rôle mineur pour d'autres ethnomusicologues.

En ce qui me concerne, c'est la recherche ultérieure sur la musique baka qui m'a amenée non pas à affiner les catégories scientifiques en tant que telles, mais à expliciter leur présupposés et à les mettre en perspective avec les théories vernaculaires implicites qui transparaissent derrière la terminologie musicale et les réalités sonores qu'elle recouvre.

Pour pouvoir formuler ce que je sentais vaguement derrière mes données de terrain, il me fallait le choc positif de la lecture de la contribution de Frank Alvarez-Pereyre aux *Hommages* pour Jacqueline Thomas : "Catégories et catégorisation : éléments pour un état des lieux" (2004). Le métalangage scientifique, l'adéquation des catégories analytiques, face à la complexité des objets anthropologiques tiennent une place prépondérante dans ce texte. Je dois ici exprimer le sentiment de libération que j'ai éprouvé à la lecture d'Alvarez-Pereyre qui pose "[...] la confrontation des 'catégories indigènes' que sont tout autant celles des scientifiques et celles des sociétés étudiées [...]" (2004:61). Les catégories d'analyse

¹ Les résultats de cette recherche ont été présentés au Colloque international *Hunter-Gatherers of Equatorial Africa* (Leiden, 1996 [3.1.10]) et dans le cadre du *Séminaire du Lacito-CNRS* (1996) [3.2.11]. Deux publications d'orientations différentes sont issues de cette comparaison : l'une, musicologique, avec transcriptions musicales détaillées dans la revue *Musurgia* [1.3.16] et l'autre, ethnologique et visant particulièrement le contexte socio-religieux, dans les *Actes* du colloque mentionné ci-dessus [1.3.18].

² *Grove Music Online*, site internet <<http://www.grovemusic.com>>

musicologiques ne sont pas immuables et possèdent elle-mêmes leur propre bagage historique et géographique : elles sont donc le produit d'un complexe culturel millénaire.

Dans le domaine de la musique, deux questions se posent alors :

1) Jusqu'à quel point une approche musicologique rencontre-t-elle la culture qu'elle étudie, ou en d'autres termes : dans quelle mesure les conceptions indigènes opèrent-elles sur la base des *mêmes critères* que la musicologie?

2) Comment les concepts musicologiques peuvent-ils être affinés en ayant pour objectif de les utiliser pour des musiques de temps et lieux différents sans cependant trahir les considérations théoriques qui sous-tendent leur existence et leur valeur dans telle ou telle culture?

Pour résoudre les questions soulevées par mon matériel, j'étais amenée à interroger ainsi les concepts relatifs au chant à plusieurs : "hétérophonie", "polyphonie", "contrepoint", "plurivocalité", "plurilinéarité", à comparer les définitions qui en sont données dans les dictionnaires spécialisés et à mettre au jour les mélanges de critères qui opèrent bien souvent dans l'utilisation de ces concepts. Notre article collectif sur la typologie des procédés polyphoniques n'est pas non plus tout à fait exempté d'un certain nombre de combinaisons de critères, dont la séparation se révèle utile à la lumière de l'analyse des concepts pygmées de la polyphonie.

Dans les musiques aka et baka, la pierre angulaire – le carrefour entre musicologie et ethnologie – se cristallise dans la notion de "partie". Qu'est-ce qu'une partie ? Ce que j'entends ou ce que l'on me nomme¹ ? On retrouve ici la distinction fondamentale, exposée plus haut, entre le dire et le faire, ainsi que la difficulté, pour le chercheur, d'en interpréter l'écart. Les matériaux aka qui mènent à cette question ont déjà fait l'objet d'un article paru en 1999, "La conception de la musique vocale chez les Aka : Terminologie et combinaisons de paramètres" [1.3.19]. Ce texte a comme fil rouge les dénominations des parties et les différentes réalités musicales qu'elles recouvrent (cf. *supra*, Concepts de la musique vocale). Les répertoires aka font appel soit à des blocs de contrepoint à quatre parties simultanées, soit à de l'alternance responsoriale entre un soliste et un chœur. Dans tous les cas de figure, deux parties sont nommées *mòtángòlè* et *òsèsè* :

– *mòtángòlè* est la partie principale ; dans le bloc contrapuntique, elle contient les paroles, dans l'alternance responsoriale, elle constitue l'antécédent ;

– *òsèsè* est une partie subordonnée qui constitue le répons dans l'alternance responsoriale. Sa spécificité dans ce contexte est qu'elle est systématiquement réalisée en deux lignes mélodiques parallèles sans que ces dernières reçoivent une dénomination qui permette de les distinguer ou de les hiérarchiser : elles restent regroupées sous un seul et même nom.

Ce qui pour les Aka est un tout, se présente au musicologue comme deux lignes mélodiques. Une paramétrisation affinée permet d'établir un pont entre ces deux points de vue et de caractériser l'unicité de cet objet musical : les lignes ont le même contour mélodique, les chanteurs prononcent simultanément les mêmes paroles, le rythme est strictement identique. Alors que ces trois premiers critères (contour, rythme, paroles) permettent à tout un chacun de concevoir l'unicité du chant, le dernier (les degrés de départ) constitue la pierre d'achoppement à une telle conception. En effet, le chant peut partir indifféremment de deux degrés, distants d'une quarte. Pour les musicologues, le critère de distinction de deux mélodies sur la base de leurs différents degrés de départ est primordial ; pour les Aka il est négligeable.

Le travail avec le matériel baka – notamment après ma mission de terrain en 2002, en partie consacrée à cette question – a accentué la pertinence de la problématique puisqu'on constate la densification des procédés mis en œuvre (cf. *supra*, Systématique musicale baka). En effet, les Baka condensent les deux procédés aka en un seul : ils chantent en alternance

¹ Invitée par Kofi Agawu au *Second Symposium on the Music of Africa* qui s'est tenu à l'Université de Princeton en décembre 2005, j'ai eu l'occasion de présenter mon travail à ce sujet [3.1.22]. il était également le sujet d'une communication au *Séminaire de recherche* du Laboratoire d'ethnomusicologie du CNRS [3.2.32].

entre un soliste et un chœur dont la partie est réalisée en deux lignes mélodiques *complémentaires* qui forment un véritable contrepoint à deux voix.

La paramétrisation fine a aidé à faire émerger un critère opératoire dans cette musique que l'on ne trouve pas en musicologie, à savoir celui de la *tessiture* indépendante du matériel mélodique. Outre les parties responsoriales – *kpó njàmbā*, l'antécédent, et *nā jā*, le répons – les Baka nomment les deux lignes chantées par le répons : *ngbè lîê*, la voix grave, et *lîê nā tē*, la voix aiguë. Comme ces dernières sont complémentaires, on aurait donc pu supposer que chacune des deux tessitures serait associée à une mélodie propre. Pourtant, les multiples enregistrements analytiques et enquêtes concomitantes ont montré que ces termes désignent seulement la tessiture et non pas le contenu mélodique : on peut chanter chacune des mélodies complémentaires dans chacune des tessitures. La conception baka rencontre celle des Jul'hoan qui nomment également les tessitures dans lesquelles ils réalisent une même et unique mélodie de référence (Olivier dans [1.3.16]). Dans ces deux cas, les conceptions vernaculaires et musicologiques du chant à plusieurs divergent considérablement.

L'absence de conceptualisation – en tant que parties indépendantes – des lignes mélodiques qui forment le chœur, soulève la question de l'identité des objets perçus, à la fois par le tenant de la tradition et par l'observateur. Comment traiter ces phénomènes ? Qu'est-ce qu'une partie alors ? Qu'est-ce qu'une polyphonie ? En tant qu'ethnologue, je devrais considérer comme partie ce que la théorie vernaculaire identifie comme telle, mais qu'est-ce que cela recouvre pour la musicologue ? Il est clair que la dénomination n'est pas le seul argument pour une conceptualisation. Dans les deux cas de divergence relevés – chez les Jul'hoan et les Baka – ce sont les *tessitures* qui sont nommées et qui forment un autre axe catégoriel que celui des *lignes mélodiques*, non nommées. Leur intersection apparaît comme un point analytique stable qui donne lieu à une double articulation : vers la réalisation diversifiée en contrepoint – elle obéit d'ailleurs aux mêmes règles que le chant polyphonique conceptuel – et vers une conception d'unicité qui, chez les Jul'hoansi, est monodique. Une telle intrication n'aurait pas pu être révélée sans le recours à l'enquête ethnographique et au travail analytique avec les musiciens concernés. Le travail ethnomusicologique a ainsi rendu possible d'envisager, dans un contexte ethnographique conscrit, la levée de l'opposition que la musicologie établit entre ces deux procédés considérés comme étant fondamentalement différents.

Toutefois, la question reste sans réponse en ce qui concerne une définition univoque et universelle de ce qu'est une partie – et en conséquence ce qu'est la plurivocalité, *multipart-singing*, *Mehrstimmigkeit*¹... "What is multipart-singing ? Polyphony between perception and conception" est le titre de mon article soumis au *Journal of the American Musicological Society* [1.3.35]. La polysémie aka nous pose particulièrement un problème cartésien de séparation des paramètres. Les parties vernaculaires *mòtàngòlè* et *osèsè* recouvrent soit deux des parties simultanées du contrepoint, soit les deux sections successives de la forme responsoriale (cf. *supra*, Concepts des musiques vocales aka). Pour la musicologue qui fait une distinction fondamentale entre simultanété et successivité, le "chant à plusieurs parties" ne peut exister qu'en simultanété. L'ethnologue qui déclare une partie comme ce que les tenants de la tradition donnent comme telle, doit aussi considérer le chant responsorial comme "chant à plusieurs parties". Voilà que la chercheuse trébuche : est-ce qu'elle ne dépasse pas les limites du bon sens ? Est-ce que la description du phénomène ne dépend pas aussi d'une certaine mesure de l'objectif de la démonstration ? Cette limite devient d'autant plus tangible si la catégorisation vernaculaire des procédés polyphoniques mis en œuvre rend ses préoccupations non pertinentes. Pour les Aka, les différentes réalités sonores du *mòtàngòlè*

¹ N. B. Dans ce travail qui s'est fait en anglais, est réapparu un autre phénomène – bien connu, scandaleux dans son évidence, mais tellement difficile à assumer –, à savoir le rapport étroit entre pensée scientifique et langue de support. Les termes anglais et allemands, *multipart-singing* et *Mehrstimmigkeit*, n'ont pas d'équivalent "naturel" en français et ne se recouvrent pas entièrement avec "plurivocalité" ou "plurilinéarité" : voilà, en traduisant en français mon propos rédigé initialement en anglais, que d'autres questions de pertinence ou de non pertinence se pointent derrière "le" langage scientifique occidental. *I should have written this part in English...*

et du *ósèsè* ne posent pas de problème : chacune des techniques polyphoniques est associée à un répertoire différent renvoyant à une circonstance spécifique [1.3.19] [1.3.28] [1.3.33]. Il n'y a pas de confusion possible !

Mes réflexions appellent un commentaire au souhait récemment exprimé par Kofi Agawu de voir les musiques africaines étudiées et d'analysées comme n'importe quel texte musical, de cesser de les considérer comme "différentes" et de sortir l'analyse musicale de ces musiques du seul domaine de l'ethnomusicologie (2003:xx-xxi). Je pense que notre travail d'ethnomusicologue n'est pas de mettre en avant la différence pour elle-même ou pour la valeur exotique qu'elle peut contenir quand il s'agit, comme ici, de musiques lointaines. Comme je l'ai dit plus haut, je pense qu'il faut décrire les musiques "des autres" autant que possible avec des outils de la musicologie générale – précisément au titre de leur similitude avec nombre de musiques occidentales. Cependant, ceci nécessite une vigilance particulière et l'interrogation permanente leur adéquation. Si on accepte d'admettre l'idée formulée par Frank Alvarez-Pereyre que les catégories musicologiques occidentales sont aussi des catégories indigènes (cf. *supra*), on gagne la liberté de les analyser et de percevoir leurs limites. L'affinement du regard, en travaillant avec l'Autre, permet une introspection fertile qui ouvre des perspectives de recherche qui sont encore loin d'être exploitées.

ENSEIGNEMENT

L'enseignement a toujours fait partie de mes activités, et ceci depuis bien avant la fin de mes études (cf. *supra*, Ma formation pluridisciplinaire).

Alors que les premières interventions furent sporadiques, sous forme de cours complémentaires au sein de cours dont la responsabilité incombait à d'autres personnes que moi-même, je suis régulièrement en charge, depuis 1992, d'enseignements de Licence, de Maîtrise et, récemment, également de Master 2 [cf. 5. Enseignement supérieur].

Compte tenu de ma spécialité, mes enseignements se concentrent autour de trois pôles, à savoir le domaine régional des musiques africaines, le domaine thématique de l'ethnomusicologie et le domaine de la méthodologie en anthropologie.

Les musiques africaines ont été au cœur d'un enseignement soutenu, de 1995 à 2001, à l'UFR de Musique et Musicologie de l'Université de Paris 8-Saint-Denis, à la demande de Rosalia Martinez qui, à l'époque, a instauré la spécialisation d'ethnomusicologie dans cette université. Seule ou en collaboration avec Sylvie Le Bomin, j'ai dispensé un cours de licence semestriel, *Introduction aux musiques africaines*, qui regroupait entre 27 et 43 d'étudiants inscrits. Le recrutement en 2001, de Sandrine Loncke, une collègue africaniste, a mis fin à mes activités d'enseignement à Saint-Denis.

Cette restructuration en ma défaveur était simultanée à une autre restructuration, mais cette fois-ci au sein du Département d'Ethnologie de l'Université de Paris X-Nanterre. Vincent Dehoux qui avait assuré les cours de Maîtrise en musiques africaines souhaitait passer le flambeau. Les responsables de l'enseignement ethnomusicologique, Jean-Michel Beaudet et Miriam Rovsing-Olsen, se sont alors tournés vers moi et m'ont proposé la charge du cours bi-annuel *Ethnomusicologie régionale : Afrique* à partir de 2001.

Il s'agit d'un des cours régionaux obligatoires pour les étudiants qui souhaitent faire une Maîtrise/un Master en ethnomusicologie. Il y a en moyenne une douzaine d'étudiants inscrits. Par l'études de cas significatifs et/ou représentatifs – souvent issus de mes recherches –, les musiques africaines sont présentées sous des angles tant musicologique qu'ethnologique. Je tiens particulièrement à diriger l'attention des étudiants sur la cohérence des rapports qu'entretiennent les catégories musicales avec les pratiques et les représentations socio-religieuses.

C'est actuellement ma quatrième année à titre de responsable et seul enseignante de ce cours qui a été maintenu dans le programme d'enseignement de Master 1 et qui sera

également présent dans la nouvelle maquette d'enseignement d'ethnomusicologie et d'ethnochoreologie à Nanterre.

Ce travail d'enseignement m'amène tout naturellement des étudiants dont l'encadrement me tient particulièrement à cœur. En 1998, j'ai obtenu l'habilitation à diriger des mémoires de Maîtrise à l'Université de Saint-Denis ; en 2004, cette même fonction m'a été attribuée à Nanterre. Quatre étudiants ont soutenu à Saint-Denis, quatre étudiants à Nanterre¹, une étudiante à Paris V [6.1]. En tant que tutrice, j'ai suivi de très près neuf autres travaux de tous niveaux universitaires dont une thèse actuellement en cours sur la musique des Pygmées Babongo du Gabon (Magali Deryter) [6.2]. Outre des étudiants de Nanterre, ces tuteurages concernent des étudiants inscrits dans d'autres universités, notamment l'EHESS ou Paris V-René Descartes, le partenaire institutionnel de mon laboratoire du CNRS. Les travaux relèvent tous du domaine africain et contiennent une part importante d'analyse musicale et de catégorisation. Plusieurs étudiants ont exploré des stratégies de transformation et de création dans un contexte urbain, voire globalisé.

La nécessité d'approfondir des notions et des méthodes spécifiques à l'ethnomusicologie africaniste est à l'origine, depuis octobre 2004, d'un séminaire informel au CNRS-LMS où je réunis une fois par mois mes étudiants pour une mise en commun des problèmes et de leurs solutions.

C'est ma spécialité d'ethnomusicologue africaniste qui m'a valu la présence dans plusieurs jurys d'examen et ceci non seulement pour les soutenances de travaux que j'ai suivis [6.3.]. J'ai ainsi rédigé deux rapports de DEA pour Paris X-Nanterre, ainsi qu'un prérapport de soutenance de thèse pour Toulouse-Le Mirail ; j'ai participé à trois jurys de thèse dont une en ethnolinguistique.

Toutefois, la spécialisation régionale n'est pas ma seule compétence sollicitée par les collègues responsables des enseignements universitaires. À Nanterre, j'ai été appelée à assurer à plusieurs reprises des cours de licence de collègues en congé sabbatique. Ainsi, j'ai dispensé pendant deux années (de 2001 à 2003) le cours *Transcription musicale I* de Miriam Roving-Olsen. Pendant trois années (1995-96 et de 1997 à 1999), j'ai donné le cours *Introduction à l'ethnomusicologie* de Jean-Michel Beaudet (entre 37 et 67 étudiants). Il s'agissait de la présentation des fondements de notre discipline, de ses objets, de ses thématiques et de ses méthodes². Ces sujets seront de nouveau travaillés en 2007-08 dans le cours de M1 *Identités culturelles* dont je suis la co-responsable avec S. Le Bomin, dans le cadre du Master de recherche *Environnement : milieux, techniques, sociétés* du MNHN.

Ma participation active à des programmes de recherche en collaboration avec le MNHN est à l'origine de mon engagement récent dans un enseignement au Gabon. En effet, une convention signée – à l'initiative de S. Le Bomin – entre mon laboratoire, le MNHN et le LUTO (Laboratoire universitaire de tradition orale) de l'Université Omar Bongo de Libreville prévoit l'intervention de chercheurs français dans le Master 2 interdisciplinaire "Anthropologie africaine, patrimoine culturel et naturel" de cette université. J'ai été invitée à participer à cet enseignement en 2005-06 dans les cours de M1 *Méthode et concepts en recherche avancée*, ainsi qu'en M2, dans *Patrimoine culturel* et *Épistémologie et théorie*. J'y ai apporté mes connaissances dans les domaines de la méthodologie, de la catégorisation et de l'interdisciplinarité, ainsi que des systèmes musicaux d'Afrique centrale et des patrimoines des populations pygmées.

Ces cours devaient connaître une suite en 2006-07. On m'a proposé la co-responsabilité, avec J.-F. Mba, du Séminaire *Méthodologie générale* de M2. Ce séminaire de 42 heures, conçu et préparé en novembre 2006, devait avoir lieu pendant le second semestre. Malheureusement, des changements importants dans la direction de l'Université Omar Bongo ont perturbé le programme d'enseignement qui a été suspendu pour la majorité des cours. Toutefois, il est à espérer que l'obtention du programme de recherche CORUS (cf. *supra*,

¹ Deux autres étudiants de Nanterre ont abandonné pour des raisons de réorientation professionnelle.

² Ces sujets ont déjà été au centre de mon cours de licence en ethnologie à l'Université de Bordeaux II (1992-93), mais qui n'était pas intégré dans un enseignement structuré et suivi de l'ethnomusicologie.

Contact interethnique) – qui implique des enseignants de l'UOB – permettra aux cours de reprendre.

La méthodologie joue un rôle de plus en plus central aussi dans mes enseignements en France ; j'ai d'ailleurs été invitée par la Société Française d'Ethnomusicologie d'exposer à ce sujet¹. En attendant une affiliation à une école doctorale universitaire, j'ai ravivé, en 2005, le *Séminaire de formation à la recherche en ethnomusicologie* que Simha Arom avait animé au sein de la formation doctorale de l'EHESS. Actuellement organisé au sein des activités du CNRS-LMS, ce séminaire est co-dirigé par S. Arom et moi-même et s'adresse en premier lieu aux doctorants en ethnomusicologie ou en ethnochoréologie de notre laboratoire. Cependant, il regroupe également des étudiants ayant d'autres attaches institutionnelles, ainsi que des post-doctorants étrangers affectés à différents laboratoires du campus CNRS de Villejuif. C'est un séminaire mensuel comprenant dix séances annuelles de 3h chacune. Une dizaine de personnes y participent. Les interventions couvrent des terrains essentiellement africains, mais aussi américains et asiatiques, les problématiques allant de la catégorisation des patrimoines à des questions méthodologiques d'étude du timbre, en passant par l'utilisation politique de musiques traditionnelles dans la création d'identités locales modernes.

¹ Journées d'Automne "Quelle formation pour quelle ethnomusicologie demain ?" : *Enseigner la rigueur*, 27 novembre 2004 [3.2.28].

Pour pouvoir terminer la rédaction de la présente habilitation, j'ai été obligée de refuser la proposition de Rosalia Martinez de prendre en charge son cours de méthodologie de Master 2 à l'Université de Saint-Denis pendant son année sabbatique.

PERSPECTIVES

Compte tenu de mon engagement déjà effectif dans l'enseignement et la formation des jeunes ethnomusicologues, l'obtention d'une Habilitation à diriger des recherches s'inscrit tout logiquement dans un processus de maturation intellectuelle et de prise de responsabilités. Mon implication dans deux projets de recherche subventionnés, ainsi que la perspective d'élargir le champ de recherche ethnomusicologique au Cameroun, me donneront la possibilité, non seulement de poursuivre et d'approfondir mes recherches personnelles, mais aussi d'y intégrer des étudiants afin de les former sur le terrain, en contact direct avec des questions actuelles de la recherche.

Les cultures traditionnelles resteront au centre de mes préoccupations. Le travail sur des cultures rurales devient de plus en plus un acte de résistance scientifique à un courant majoritaire qui déplace les objets d'étude anthropologique dans un cadre urbain et mondialisé. On observe, dans les pays africains, l'émergence d'une prise de conscience de la nécessité de diriger le destin des cultures traditionnelles. Quelques-unes arrivent à se faire entendre grâce au programme "Patrimoine immatériel de l'Humanité" de l'Unesco. Néanmoins ce programme est indéniablement à double tranchant puisqu'il place les cultures traditionnelles dans une situation de concurrence dans la course à une reconnaissance internationale. Or, il y a d'abord un grand besoin de les étudier pour ce qu'elles sont et de les faire connaître au niveau national. Les cultures locales du Sud-Est Cameroun – langues et musiques –, par exemple, sont pratiquement inconnues¹. Elles sont perçues, même par ceux qui les pratiquent quotidiennement, comme les vestiges d'un monde anti-moderne. Pourtant, elles sont contemporaines ; elles sont intensément vécues, réactivées et – dans le cas des Baka – d'une grande vivacité créatrice.

Dans ce contexte, le projet de recherche CORUS récemment accepté, *Patrimoines musicaux et Sociétés (Gabon – Sud Cameroun)*, se présente comme une charnière où mes recherches fondamentales s'inscrivent dans des collaborations associant chercheurs français, gabonais et camerounais. Au sein de ce programme, il m'incombe de coordonner les recherches de l'équipe du Cameroun et d'initier une collaboration avec des collègues de l'Université de Yaoundé et du Ministère de la Culture². Le programme a comme objet l'inventaire des musiques et l'étude des échanges de leurs pratiques dans le Sud-Cameroun et au Gabon. Ces questions se recoupent avec le volet ethnomusicologique du programme ANR 2005 en cours jusqu'en 2008, *La mobilité ancestrale... des chasseurs-cueilleurs pygmées*. Outre leur identification, le principal aspect de ma recherche personnelle sera celui de la détermination de la parenté entre les langages musicaux en vigueur dans la région frontalière avec le Gabon et le Congo.

Ce programme de recherche à court terme posera les jalons pour des collaborations allant bien au-delà de sa durée. Pour l'équipe travaillant au Cameroun (quatre chercheurs et une étudiante à l'heure actuelle), la mise en commun des connaissances concerne d'abord, outre la systématique musicale, l'étude linguistique des pratiques langagières autour de la musique et de ses outils (taxinomie musicale, dénomination des instruments et des matières, paroles des chants...) dans une perspective d'interaction interethnique. Un autre volet concernera l'inscription des cultures du Sud dans leur contexte historique en tenant compte des sources historiques disponibles dans les différentes institutions européennes. En effet, une grande collection de cylindres de cire est conservée au Musée d'Ethnologie de Berlin [1.5.6 et 8]. L'analyse de ces documents permettra d'évaluer la stabilité des musiques concernées et les modifications qu'elles ont subies depuis plusieurs décennies. Ultérieurement, l'ensemble des questions traitées contribuera à un programme de recensement des patrimoines immatériels envisagé par le Ministère de la Culture du Cameroun ; ce programme devra aboutir à la création d'archives sonores nationales.

¹ À l'exception de la musique baka qui – suite à la collaboration avec des musiciens anglais du groupe *Baka Beyond* – a trouvé son chemin jusque dans la *world music*.

² Jean-Marie Essono (linguiste), E. Mbonji (anthropologue) et Christophe Mbida (archéologue).

Mes recherches s'élargissent donc au-delà du domaine des musiques pygmées et – poursuivant la piste qui s'est ouverte grâce à l'emprunt du rituel de circoncision par les Baka – réorientent l'approche comparative de patrimoines musicaux vers l'étude et la théorisation du contact dans le domaine de la musique. En cela, j'apporterai pleinement mes connaissances d'ethnomusicologue au rééquilibrage que les recherches dans le domaine des cultures pygmées ont connu ces dernières années. En effet, la prise en compte entière des cultures en contact avec les populations pygmées et des interactions à l'œuvre est devenue indispensable à tous les égards.

Cependant, dans la mosaïque ethnique du Sud Cameroun, les Baka occupent une large zone. C'est dire qu'ils resteront dans mon champ d'investigation, mais sous un autre angle que jusqu'ici. Je développerai notamment mes recherches sur la variabilité intraculturelle dans la perspective d'apporter une réponse à la question de savoir comment fonctionne l'innovation musicale dans cette société de tradition orale.

Ce pôle de travail de terrain et de thésaurisation de connaissances concernant un complexe géoculturel continuera bien évidemment à nourrir et à stimuler le pôle méthodologique et théorique de mon travail.

Des années de réflexion collective sur la mise au jour des systèmes de catégorisation ont profondément marqué ma pratique de l'ethnomusicologie. La rigueur du traitement des données à travers la catégorisation – et tout particulièrement la bonne application des notions de paramètre, critère et trait – fournit une formidable flexibilité. Je l'ai dit plus haut, cette méthode s'applique à tout type d'objet anthropologique et permet l'inscription des données ethnographiques dans des problématiques très variées. Elle permet notamment de travailler simultanément sur les deux versants "identité" et "dynamique".

L'ethnomusicologie aréale – telle qu'elle se dessine ici en collaboration avec Sylvie Le Bomin¹ et les collègues d'autres disciplines –, fournira un apport aux connaissances de l'histoire du peuplement en Afrique centrale.

Elle s'attachera aussi aux jeux de représentation de l'identité musicale telle qu'une communauté la conçoit dans un contexte social particulier. En cela, notre objectif vise doublement la théorisation du contact dans le domaine de la musique : au niveau des stratégies et à celui des effets. La complexité de la problématique nécessite un travail différencié sur l'ensemble des paramètres à retenir dans la description des patrimoines musicaux. La prise en compte de la diachronie par le biais de l'évolution des sociétés, des langues et des musiques introduit la question de la temporalité du changement. En effet, ce dernier ne s'effectue pas forcément à la même vitesse dans chacun de ces domaines envisagés. Or, les pratiques musicales – *a fortiori* quand elles sont rituelles – sont le lieu privilégié de la rencontre entre systèmes musical, linguistique et symbolique. Une grande vigilance s'impose donc quant aux critères sur la base desquels les cultures en contact – actuel ou ancien – seront mises en parallèle.

Dans cette perspective, ma participation à l'opération de recherche *Processus d'identification en situation de contact* de mon laboratoire reste précieuse. Les principes qui seront dégagés par le travail des ethnomusicologues du programme Corus seront confrontés à ceux utilisés par les collègues des autres disciplines qui se consacrent à la question du contact systémique. Je serai, dans ce contexte, amenée à prendre plus de responsabilités scientifiques, puisque Marie-Christine Bornes-Varol, actuellement responsable de ce groupe de recherche m'a demandé de prendre la relève.

*

Le travail approfondi sur les traits musicaux pertinents ne se limite pas à la seule application en anthropologie. Il est également à l'œuvre dans l'affinage des catégories musicologiques face aux systèmes musicaux rencontrés. En effet – on l'a vu dans mon travail

¹ Outre Sylvie Le Bomin et moi-même, trois doctorantes en ethnomusicologie sont impliquées dans ce programme.

sur les polyphonies –, l'interrogation de l'adéquation de ces catégories passe par l'analyse de ces dernières. En les paramétrisant comme on le ferait avec des catégories vernaculaires, on dégage les principes qui ont mené à leur émergence. Une telle explicitation des outils permet d'ajouter un niveau supplémentaire à la mise en réseau de différentes expressions culturelles complexes – vernaculaires et scientifiques.

Dans le domaine de la théorie musicale, des questions relatives aux catégories analytiques ont été soulevées à propos de la polyphonie, du rythme et des échelles musicales. Dans l'état actuel de mes recherches, il est prévisible que les deux derniers seront développés. Le constat que l'échelle musicale aka n'est pas unidimensionnelle, mais doit être vue dans son contexte polyphonique, a été récemment repris par Michèle Castellengo avec ses outils d'analyse acoustique. Une collaboration avec elle, quoique discontinuée, est en cours afin de reprendre les données traitées dans ma thèse de doctorat sous un angle nouveau. Elle a notamment comme objectif – pour les polyphonies vocales qui n'ont pas d'appui de hauteur extérieur – de se défaire de la perspective contrainte par la métaphore de l'échelle avec sa succession de barreaux qui, dans le domaine musical, se traduisent par des degrés. Ceci revient au passage d'une conception mentale abstraite et ponctuelle vers une conception d'ajustement permanent dans le positionnement dynamique d'une voix par rapport à une autre au moment-même du chant. Michèle Castellengo qualifie ce phénomène de "consonance spectrale". Si une telle hypothèse se confirmait, il ne faudrait alors plus parler de système scalaire – qui sous-entend toujours "échelle" – mais de système d'intervalles.

En ce qui concerne le phénomène de métrique observé à travers l'aménagement de la formule de rythme empruntée par les Baka, l'exploration de ses implications théoriques et cognitives reste entièrement à faire. La question du référent temporel dans l'articulation entre métrique et rythme est à reprendre et des cas similaires sont à chercher afin d'évaluer s'il s'agit ici d'un cas isolé – un rythme emprunté que l'on tord pour le faire entrer dans le système d'accueil – ou s'il participe d'un principe de construction polyrythmique peu connu. Il y a là du matériel utilisable non seulement pour les ethnomusicologues, mais aussi pour les chercheurs en sciences cognitives qui souhaiteraient s'engager dans une étude comparative approfondie.

*

Compte tenu du potentiel de l'approche des musiques traditionnelles qui combine la systématique musicale à la catégorisation dans une perspective interdisciplinaire, je souhaite voir s'élargir son champ d'application à d'autres terrains et à d'autres problématiques que ceux exposés ici. C'est un objectif que je ne pourrai bien évidemment pas atteindre seule.

J'ai grand plaisir à enseigner et vois que mes étudiants bénéficient de mon expérience dans les différents domaines d'étude. La constitution du corpus de travail et la hiérarchisation des données collectées en fonction de la problématique, les outils d'analyse et le métalangage sont des thématiques récurrentes dans nos échanges. Une autre est la confrontation permanente des problématiques poursuivies avec les conceptions vernaculaires, qu'elles soient implicites ou explicites. Bien que j'insiste beaucoup sur l'analyse formelle de la musique, cette dernière est nécessairement intégrée dans un raisonnement global qui tient compte de l'ensemble des connaissances et des représentations relatives à la pratique musicale. L'approche interdisciplinaire des musiques est constamment à l'ordre du jour.

De nouveaux domaines d'investigation se dessinent pour lesquels je mets à disposition mes compétences méthodologiques. L'étude dynamique des musiques nécessite l'adaptation des outils selon les situations sociologiques dans lesquelles le contact a lieu. En effet, des interactions multiples sont à l'œuvre, non seulement entre cultures musicales traditionnelles, mais aussi entre musiques rurales et urbaines. Les premières sont des références culturelles fortes pour les secondes en ce qu'elles sont le support de cérémonies qui rassemblent régulièrement habitants des villes et des villages. L'étude du cadre urbain mondialisé ne peut donc pas faire l'impasse sur l'articulation qu'il entretient avec les cultures rurales. C'est dans

cette perspective que l'opposition apparente entre ces deux pôles sociologiques peut être levée et que s'établit le lien entre l'ensemble des musiques actuelles. Il s'agit de les voir plutôt complémentaires qu'antagonistes.

L'application de la méthode de catégorisation s'est d'ores et déjà révélée utile pour la description de la danse. Mon analyse des jeux chantés des jeunes filles baka en est une illustration ; d'autres chercheurs plus spécialisés dans ce domaine ont fait ce constat de leur côté (notamment Gibert 2004). L'évolution vers l'inclusion de l'ethnochoréologie dans le programme pédagogique du Master d'ethnomusicologie à l'Université de Paris X, me laisse à penser qu'il y aura place pour moi et mes étudiants dans un enseignement ethnologique général de la culture, si on la définit, avec Jean-Pierre Warnier (1999:11), comme la "capacité à mettre en œuvre des références, des schèmes d'action et de communication [...], un capital d'habitudes incorporées qui structure les activités de ceux qui le possèdent".

Références

- Agawu, Kofi V., 1988, "Tone and tune: the evidence for Northern Ewe music", *Africa* 58 (2), pp. 127-146.
- 2003, *Representing African Music, Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York, Routledge, 266 p.
- Alvarez-Pereyre, Frank, 2003, *L'exigence interdisciplinaire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 244 p.
- 2004, "Catégories et catégorisation : éléments pour un état des lieux", in Elisabeth Motte-Florac et Gladys Guarisma (éds), *Du terrain au cognitif. Linguistique, ethnolinguistique, ethnosciences*. À Jacqueline M.C. Thomas, Louvain-Paris-Dudley (MA), Peeters [Selaf 417], 2004, pp. 45-63.
- Alvarez-Pereyre, Frank & Simha Arom, 1993, "Ethnomusicology and the Emic/Etic issue", *The World of Music* 35 (1), pp. 7-33.
- Anzieu, Didier, 1985, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 2^e édition augmentée 1995.
- Arom, Simha, 1978, Notice du disque *Anthologie de la Musique des Pygmées Aka*, OCORA/Radio France 558 526-28 (réédité en 1980, 1985 et 1987)
- 1982, "Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale", *Revue de Musicologie* 68 (1-2), pp. 198-212.
- 1984, "Structuration du temps dans les musiques d'Afrique Centrale : périodicité, mètre, rythme et polyrythmie", *Revue de Musicologie* 70 (1), pp. 5-36.
- 1985, *Polyphonies et Polyrythmies d'Afrique Centrale : structure et méthodologie*, Paris, SELAF [Ethnomusicologie I], 2 vol, 905 p.
- 1991a, "Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale", *Analyse musicale* 22, 'Analyse et modèles', pp. 67-78.
- 1991b, "Un synthétiseur dans la brousse", *La Recherche* 229, pp. 222-227.
- 1991c, "A synthesizer in the Central African bush. A method of interactive exploration of musical scales", in 'Für Ligeti'. *Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, Laaber, Laaber-Verlag [Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 11], pp. 163-178.
- 1991d, "L'étude des échelles dans les musiques traditionnelles : une approche interactive", *Analyse Musicale* 23, 'Analyse et expérimentation – En hommage à Simha Arom et à son équipe', pp. 21-24.
- 1994, "Intelligence in traditional music", in Jean Khalfa (ed.), *What is Intelligence?*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 137-160.
- 2005, "L'Aksak. Principes et typologie", *Cahiers de musiques traditionnelles* 17, pp. 11-48.
- Arom, Simha & Jean-Baptiste Barrière 1987, "L'oreille et l'ordinateur : La reconstitution sonore, par voie de synthèse, d'une polyphonie en hoquet à 18 parties pour orchestre de trompes banda-linda", communication au V^e Séminaire Européen d'Ethnomusicologie, Sèvres, non publiée.
- Arom, Simha & France Cloarec-Heiss, 1976, "Le langage tambouriné des Banda-Linda (RCA)", in L. Bouquiaux (ed.), *Théories et méthodes en linguistique africaine*, Paris, Selaf [Bibliothèque 54-55], pp. 113-169.
- Arom, Simha & Vincent Dehoux, 1978, "Puisque personne ne sait à l'avance ce que tout autre que lui-même va chanter dans la seconde qui suit...", *Musique en Jeu* 32, pp. 67-71.
- 1985, "Problématique des systèmes pentatoniques centrafricains", communication au III^e Séminaire Européen d'Ethnomusicologie, Belfast, mars 1985, non publié.
- Arom, Simha & Geneviève Dournon-Taurelle, 1966, Notice du disque *La Musique de Pygmées Ba-Benzélé*. UNESCO "Anthologie de la Musique Africaine", Bärenreiter-Musicaphon BM 30L2303.
- Arom, Simha & Nathalie Fernando, 2002, "L'ethnomusicologie est-elle condamnée à rester une science 'molle' ?", in J.-M. Chouvel et F. Lévy (éds), *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Paris, L'Harmattan/Ircam, pp. 427-450.
- Arom, Simha, Léothaud, Gilles & Frédéric Voisin, 1997, "Experimental ethnomusicology. An interactive approach to the study of musical scales", in I. Deliège & J. Sloboda (eds), *Perception and Cognition of Music*, Hove (U.K.), Erlbaum, Taylor and Francis, pp. 3-30.
- Arom, Simha & Jean Khalfa, 1998, "Une raison en acte. Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale", *Revue de Musicologie* 84 (1), pp. 5-17.
- Arom, Simha & Serge Pahaut, 1993, "Une voix plurielle", *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 6 'Polyphonies', pp. 185-196.
- Arom, Simha & Patrick Renaud, 1977, *Musique des Pygmées Baka*, disque 33t., Unesco, Coll. Musics and Musicians of the World, Auvidis D 8029 AD 090 [réédité en CD en 1990].
- Arom, Simha & Frédéric Voisin, 1997, "Theory and technology in African Music", in R. Stone (ed.), *The Garland Encyclopaedia of World Music* 1, 'Africa', New York, Garland, pp. 254-270.
- Bahuchet, Serge, 1992, *Histoire d'une civilisation forestière I. Dans la forêt d'Afrique Centrale. Les Pygmées Aka et Baka*, Paris-Louvain, Peeters [Selaf], 425 p.
- 1993, *Histoire d'une civilisation forestière II. La rencontre des agriculteurs : les Pygmées parmi les peuples d'Afrique Centrale*, Paris-Louvain, Peeters [Selaf], 173 p.

- 1995, "De la musique considérée comme une philosophie (chez les Pygmées Aka de Centrafrique)", in V. Dehoux et al. (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris-Louvain, Peeters, pp. 57-65.
- Bahuchet, Serge & Jacqueline M. C. Thomas, 1981, "L'organisation religieuse", in J.M.C. Thomas et al. (éds), *Encyclopédie des Pygmées Aka. Livre 1 (2) : Le Monde des Aka*, pp. 169-212.
- Bahuchet, Serge & Jacqueline M. C. Thomas, 1986, "Linguistique et histoire des Pygmées de l'Ouest du bassin congolais", *Sprache und Geschichte in Afrika* 72, pp. 73-103.
- Berland, Guillaume, 1999, *Énoncés linguistiques/énoncés musicaux dans une langue à tons. Les chants de guerre des Banda-Linda de Centrafrique*, mémoire de D.E.A, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 187 p.
- Blacking, John, 1970, "Tonal organization in the music of two Venda initiation schools", *Ethnomusicology* 14 (1), pp. 1-57.
- Bornes-Varol, Marie-Christine (éd.), à paraître, *Identifications en situation de contact*.
- Boursier, Daniel, 1994, "Depuis ce jour-là". *Contes des Pygmées Baka Du Sud-Est Cameroun*, Paris, L'Harmattan.
- Brailoiu, Constantin, 1955, "Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)", *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, Richard-Masse, vol. I (réédité dans G. Rouget (éd.), 1973, *Problèmes d'Ethnomusicologie*, Paris, Minkoff, pp. 409-421).
- Brandel, Ruth, 1961, *The Music of Central Africa*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 272 p.
- Brisson, Robert, 1999, *Mythologie des Pygmées Baka*, Paris-Louvain, Peeters [Selaf], 2 vol.
- Brisson, Robert & Daniel Boursier, 1979, *Petit Dictionnaire baka*. Douala: B. P. 1855 (ronéotypé), 505 p.
- Castellengo, Michèle, 1987, "Apport de la synthèse dans l'étude de la perception de la hauteur en voix chantée", communication au Séminaire Européen d'Ethnomusicologie Sèvres, octobre 1987, non publiée.
- 1991, Continuité, rupture, ornementation ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale, *Cahiers de musiques traditionnelles* 4, pp. 155-165.
- Cloarec-Heiss, France, 1969, *Le Banda Linda de Ippy : phonologie, dérivation et composition*, Paris, Selaf [Bibliothèque 14], 71 p.
- Clozel, F.-J., 1896, *Les Bayas. Notes ethnographiques et linguistiques*. Paris, Librairie africaine et coloniale Joseph-André.
- Cooke, Peter. 2000, "Polyphony. Non-Western. 1. General, 4. Africa.", in L. Macy (ed.), *Grove Music Online*, site internet www.grovemusic.com (consulté le 9 novembre 2006).
- Dehoux, Vincent, 1986, *Les "chants à penser" des Gbaya de Centrafrique*, Paris, Selaf, 219 p.
- 1991, "Topologie et modalités de jeu des xylophones centrafricains", *Analyse Musicale* 23, pp. 36-41.
- Dehoux, Vincent & Henri Guillaume, 1995, "Chasse sexualité et musique. Un arc musical des Pygmées Aka", in V. Dehoux et al. (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Louvain-Paris, Peeters [Selaf 359], pp. 67-86.
- Demolin, Didier, 1990, *Chants de l'orée de la forêt. Polyphonies des Pygmées Efe*, CD, Fonti Musicali, fmd 185.
- 1993, "Les rêveurs de la forêt. Polyphonies des Pygmées Efe de l'Ituri (Zaïre)", *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 6 "Polyphonies", pp. 139-151.
- Demolin, Didier & Serge Bahuchet, 1991, *Pygmées du Haut-Zaïre*, CD, Musée Dapper, Paris, et Fonti Musicali, fmd 190.
- Dournon, Geneviève, 1992, "Organology", *The New Grove Handbooks of Ethnomusicology*, London, Macmillan, pp. 245-297.
- 1996, *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, Paris, Editions Unesco, 152 p. (édition révisée et augmentée).
- Dybowski, Jean, 1892-1893, *La Route du Tchad, du Loango au Chari*. Paris, Firmin-Didot.
- Ellis, Alexander J., 1885, "On the musical scales of various nations", *Journal of the Society of Arts* 33, pp. 485-527.
- Epelboin, Alain, 1995, *Gbédélé, femme, fille et mère. Mongoumba*, RCA 1993, 20 mn. Coprod. LACITO, CNRS Audiovisuel.
- Epelboin, Alain & François Gaulier, 1987. "Berceuse" aka. *Akungu*, RCA 1987, 6 mn 30 (nouveau montage 1995 : Annie Marx), Coprod. Lacito, CNRS Audiovisuel, La Cathode Vidéo.
- Födermayr, Franz, 1971, *Zur gesanglichen Stimmgebung in der aussereuropäischen Musik*, Wien, Acta Ethnologica et Linguistica 24 [Musicologica 1], 2 vol.
- Frobenius, Wolf, 1980, "Polyphony", in Stanley Sadie (ed.), *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 15, London, Macmillan, pp. 70-72.
- Fürniss, Susanne, cf. ci-après, *Liste des travaux et expériences 2007*.
- Gansemans, Jos, 1988, *Les instruments de musique du Rwanda*, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale [Annales. Sciences Humaines 127], pp. 16-18.

- Giannattasio, Francesco, 2000, "Le pentatonisme africain en tant que 'univers du discours'", *Musicae Scientiae*, numéro spécial *Forum de Discussion 1 : L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale*, pp. 73-81.
- Gibert, Marie-Pierre, 2004, *La danse des Juifs d'origine yéménite en Israël : des systèmes formels aux constructions d'identité*, Thèse de Doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Gottlieb, Robert, 1986, "Musical Scales of the Sudan as Found among the Gumuz, Berta and Ingessana Peoples", *The World of Music* 2, pp. 56-75.
- Graf, Walter, 1969, *Die musikalische Klangforschung. Wege zur Erfassung der musikalischen Bedeutung der Klangfarbe*, Karlsruhe, G. Braun [Musik und Gesellschaft VI].
- Guarisma, Gladys, 2000, *Complexité morphologique - simplicité syntaxique. Le cas du bafia, langue bantoue périphérique (A50) du Cameroun*, Leuven-Paris, Peeters [Sela-LCA 24], 383 p.
- Günther, Robert, 1964, *Musik in Rwanda*, Tervuren, MRCB [Annales. Sciences Humaines 50], 129 p. et 68 p. de transcriptions..
- Guillaume, Henri & Bernard Surugue, 1982, *Chasseurs pygmées. Pygmées aka d'Afrique centrale*, disque 33t./30 cm, ORSTOM/SELAF, CETO 795.
- Harris, Marvin, 1964, *The Nature of Cultural Things*, New York, Random House.
- Hewlett, Barry S., 1986, "Intimate fathers : patterns of paternal holding among Aka Pygmies", in Lamb. (ed.), *Fathers' role in child development*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Ass., pp. 295-330.
- Hollien, H., 1974, "On vocal registers", *Journal of Phonetics* 2 (2), pp. 125-143.
- Hood, Mantle, 1966, "Sléndro and Pelog redefined", *Selected Reports in Ethnomusicology* 1 (1), pp. 28-48.
- Jakobson, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- Joiris, Daou Véronique, 1993, "Baka Pygmy hunting rituals in southern Cameroon : how to talk side by side with the elephants", *Civilisations* 31 (1/2) (« Mélanges Pierre Salmon, Histoire et ethnologie Africaine »), pp. 51-89.
- 1996, "A comparative approach to hunting rituals among the Baka Pygmies", in S. Kent (ed.), *Cultural Diversity among 20th Century Foragers*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 245-275.
- 1997-1998, *La chasse, la chance, le chant. Aspects du système rituel des Baka du Cameroun*, Thèse de Doctorat, Université Libre de Bruxelles, 448 p.
- Jones, Arthur Morris, 1959, *Studies in African Music*, London, Oxford University Press, 1 vol.+1 vol. de transcr.
- Kartomi, Margaret J., 1991, *On concepts and classifications of musical instruments*, Chicago, University Press.
- Kirby, Percival R., 1930, "A study of Negro harmony", *The Musical Quarterly* 16 (3), pp. 404-430.
- 1932, "The recognition and Practical Use of the Harmonics of Stretched Strings by the Bantu of South Africa", *Bantu Studies* 4 (1), pp. 31-46.
- 1959, "Physical Phenomena which appear to have determined the Bases and Development of an Harmonic Sense among the Bushmen, Hottentot and Bantu, as I have observed them in Southern Africa", *Bericht über den 7. Intern. Musikwiss. Kongreß 1958*, Kassel, pp.154-157.
- Kisliuk, Michelle, 1998, *Seize the Dance! BaAka Musical Life and the Ethnography of Performance*, New York-Oxford, Oxford University Press (avec CD).
- Kubik, Gerhard, 1968, *Mehrstimmigkeit und Tonsysteme in Zentral- und Ostafrika. Bemerkungen zu den eigenen, im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften archivierten Expeditionsaufnahmen*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften (réédition du manuscrit de 1966 avec de légères modifications dans Musik in Afrika, A. Simon (éd.), 1983, Berlin, pp. 84-102).
- 1985, "African tone-systems : A reassessment", *Yearbook for Traditional Music* 17, pp. 31-63.
- 1988, "Nsenga/Shona Harmonic Patterns and the San Heritage in Southern Africa", *Ethnomusicology* XXXII (2), pp. 39-76.
- Laade, Wolfgang, 1975, *Musik der Götter, Geister und Menschen: die Musik in der mythischen, fabulierenden und historischen Überlieferung der Völker Afrikas, Nordasiens, Amerikas und Ozeaniens. Eine Quellensammlung*, Baden-Baden.
- Laburthe-Tolra, Philippe, à paraître, "Variation sémantique du *nkukuma* ("chef") : état initial, renversement et réinvestissement d'une notion, sous impact étranger, chez les Beti du Cameroun", in M.-C. Bornes-Varol (éd.), *Identifications en situation de contact*.
- Ladefoged, P., 1975, *A course in phonetics*, Harcourt, Brace, Jovanovich Inc.
- Le Bomin, Sylvie, 2000, *Le patrimoine musical des Banda Gbambiya (République Centrafricaine). Catégorisation - Systématique de la musique pour xylophones*, Thèse de Doctorat, EHESS, 2 Vol. 383 p. + 235 p. de transcriptions.
- Le Bomin, Sylvie & Florence Bikoma, *Musiques myènè. De Port-Gentil à Lambaréné. Gabon*, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sépia, 2005.
- Leclerc, Christian, 2002, *En bordure de route. Espace social, dynamisme et relation à l'environnement chez les Pygmées Baka du Sud-Est Cameroun*, Thèse de Doctorat, Université Paris X-Nanterre, 371 p.
- Leohtaud, Gilles, 1991, "Le sens de la mesure", *Analyse Musicale* 23, pp. 47-49.

- Lortat-Jacob, Bernard & Miriam Røvsing-Olsen, 2004, "Argument. Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire", *L'Homme* 171-172, "Musique et anthropologie", pp. 7-26.
- Lomax, Alan, 1977, *Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music*, Berkeley, University of California Extension Media.
- Marandola, Fabrice, 2003, *Les polyphonies vocales des Pygmées Bedzan du Cameroun : une approche expérimentale du système scalaire*, Thèse de doctorat, Université Paris IV-La Sorbonne, 2 vol., 489 p.
- Mériot, Christian, Cousin, Françoise & Annie Hubert, 1998, *Textiles et vêtements : collections du Musée d'ethnographie de l'Université Victor Segalen Bordeaux 2*, Bordeaux [Mémoires des Cahiers ethnologiques 10], 143 pp.
- Merriam, Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.
- Molino Jean, 1975, "Fait musical et sémiologie de la musique", *Musique en jeu* 17, pp. 37-62.
- 2000, Discussion de "Le système scalaire des chants liturgiques juifs éthiopiens" d'Olivier Tourny, *Musica Scientiæ, Forum de Discussions* 1, pp. 30-33.
- Montagu, Jeremy, 1985, *On the measurement of the musical scales of various nations*, communication au III^e Séminaire Européen d'Ethnomusicologie, Belfast, mars 1985, 7 pages, non publié.
- Nattiez, Jean-Jacques, 2002, "La signification comme paramètre musical", in, J.-J. Nattiez et al. (éds), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. II "Les savoirs musicaux", Arles, Actes Sud, pp. 721-739.
- Olivier, Emmanuelle, 2004, "La petite musique de la ville : Musique et construction de la citoyenneté à Djenné (Mali)", *Journal des Africanistes* 74 (1-2), pp. 97-123.
- Pike, Kenneth, (1954) 1967, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of the Human Behavior*, Paris-The Hague, Mouton.
- Pelletier-Ortiz, Sophie, 1991, "Les échelles musicales d'Afrique Centrale : problématique, hypothèses", *Analyse musicale* 23, pp. 26-30.
- Rappoport, Dana, 1999, "Chanter sans être ensemble. Musiques juxtaposées pour un public invisible", *L'Homme* 152, pp. 143-162.
- Risset, Jean-Claude, 1978, "Hauteur et timbre des sons", *Rapport IRCAM* 11.
- 1971, "Paradoxes de hauteur : le concept de hauteur sonore n'est pas le même pour tout le monde", *7th International Congress on Acoustics*, vol. 3, pp. 613-616.
- Rivallain, Josette, 1992, *Catalogue des collections africaines*, Musée d'Ethnographie, Université de Bordeaux II.
- Rouget, Gilbert, 1952, "Note sur les travaux d'ethnographie musicale de la mission Ogooué-Congo", *Conferência Internacional dos Africanistas Ocidentais em Bissau 1947 V* (2), Lisbonne, pp. 193-204.
- 1961, "Un chromatisme africain", *L'Homme* 1 (3), pp. 32-46.
- 1969, "Sur les xylophones équiheptaphoniques des Malinké", *Revue de Musicologie* 55 (1), pp. 47-77.
- 1970, (en collaboration avec Jean Schwarz) "Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuégien", n J. Pouillon & P. Maranda (éds.), *Echanges et communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60^e anniversaire*, Paris-La Haye, Mouton, vol. I, pp. 677-706.
- 2004, "L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées", *L'Homme* 171-172, "Musique et anthropologie", pp. 27-52.
- Rupp, Stephanie, 2003, "Interethnic relations in Southeastern Cameroon: challenging the 'hunter-gatherer' – 'farmer' dichotomy", *African Monograph Studies*, Suppl. 28, pp. 37-56.
- Sachs, Curt, 1938, *Les instruments de musique de Madagascar*, Paris, Institut d'Ethnologie.
- Sallée, Pierre, s.d. [enregistrements de 1967 et 1973], *Gabon - Musique des Pygmées Bibayak*, OCORA/Radio France 558 504.
- 1981, "Ethnomusicologie et représentations de la musique – Jodel et procédé contrapuntique des Pygmées", *Le Courrier du CNRS* 42, p. 9.
- 1985, "Quelques hypothèses, constatations et expériences à propos de l'échelle pentaphone de la musique des Pygmées Bibayak du Gabon", communication au III^e Séminaire Européen d'Ethnomusicologie, Belfast, mars 1985, 13 pages, non publié.
- Sallée, Pierre & Hubert De Fraysseix, 1973, *Pygmées et Bochimán*, disque 33t./30 cm., Musiques et Traditions du Monde, CBS 80212.
- Schebesta, Paul, 1957, "Pygmy Music and Ceremonial", *Man* 57-78, p. 62.
- Schneider, Albrecht, 1986, "Tonsystem und Intonation", *Studien zur Systematischen Musikwissenschaft*, Laaber, Laaber-Verlag, [Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 9], pp. 153-199.
- 1991, "Tonsysteme, Frequenzdistanz, Klangformen und die Bedeutung experimenteller Forschung für die Vergleichende Musikwissenschaft", in *Für Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, Laaber, Laaber-Verlag [Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 11], pp. 179-224.
- Schneider, Albrecht & Andreas E. Beurmann (en collaboration avec G. Kubik), 1990, "'Okutuusa Amadinda'. Zur Frage äquidistanter Tonsysteme und Stimmungen in Afrika", in P. Petersen (éd.), *Musikkulturgegeschichte. Festschrift für Constantin Floros*, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, pp. 493-526.
- Schneider, Marius, 1961, "Tone and tune in West African music", *Ethnomusicology* 5 (3), pp. 204-215.

- Seeger, Anthony, 2004, "Chanter l'identité". Musique et organisation sociale chez les Indiens Suyá du Mato Grosso (Brésil), *L'Homme* 171-172, pp. 135-150.
- Stokes, Martin (éd.), 1997, *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers.
- 2007, "Ethnomusicology. IV Contemporary theoretical issues", In L. Macy (éd.), *Grove Music Online*, <<http://www.grovemusic.com>> (consulté le 26 janvier 2007).
- Sundberg, Johan, 1987, *The science of the singing voice*, Dekalb Illinois, Northern Illinois University Press.
- Tracey, Hugh, 1958, "Towards an assessment of African scales", *African Music* 2 (1), pp. 15-20.
- 1969, "Measuring African Scales", *African Music* 4 (3), pp. 73-77.
- Thomas, Jacqueline M. C. & Luc Bouquiaux, 1995, "De la nécessité de l'interdisciplinarité", In V. Dehoux et al. (éds), *Ndroje balendro, Musiques. terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris-Louvain, Peeters, pp. 51-56.
- Thomson, Robert F. & Serge Bahuchet, 1991, *Pygmées ?*, Paris, Musée Dapper (avec CD, cf. Demolin & Bahuchet 1991).
- Tourny, Olivier, 1997, *Systématique de la musique liturgique des Juifs d'Éthiopie*, Thèse de Doctorat, Paris, EHESS.
- 2000, "Le système scalaire des chants liturgiques juifs éthiopiens", *Musicae Scientiae*, numéro spécial *Forum de Discussion 1 : L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale*, pp. 25-33.
- Trébinjac, Sabine, 2000, *Le pouvoir en chantant. Tome I : L'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie, 412 p.
- Tsuru, Daisaku, 1998, "Diversity of ritual spirit performances among the Baka Pygmies in Southerneastern Cameroon", *African Monograph Studies*, Suppl. 25, pp. 47-84.
- 2001, "Generation and transaction processes in the spirit ritual of the the Baka Pygmies in Southeast Cameroon", *African Monograph Studies*, Suppl. 27, pp. 103-123.
- Turnbull, Colin M. & Francis S. Chapman, 1957, *Music of the Ituri Forest*, disque, Ethnic Folkways Library FE 4483 (réédité en 1961).
- Voisin, Frédéric, 1991, "Modélisation des systèmes d'accord des xylophones centrafricains", *Analyse Musicale* 23, pp. 42-46.
- Voisin, Frédéric & France Cloarec-Heiss, 1995, "Echelles musicales et données linguistiques : Vers une histoire des sociétés oubanguiennes", in V. Dehoux et al. (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters, pp. 119-140.
- Wachsmann, Klaus Peter, 1950, "An equal-stepped tuning in a Ganda-harp", *Nature* 165 (janvier), pp. 40-41.
- Warnier, Jean-Pierre, 1999, *La mondialisation de la culture*, Paris, Editions La Découverte, 121 p.
- à paraître, *Le Roi-pot. Corps, culture matérielle et technologies du pouvoir*.
- Wiora, Walter, 1958, "Jodeln", in (Friedrich Blume, éd.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Basel, Bärenreiter, vol. VII, col. 74-79.
- Zemp, Hugo, 1978, "'Are'are Classification of Musical types and Instruments", *Ethnomusicology* 22 (1), pp. 37-67.
- 1986a, *Glattalp*, film 16 mm, 30 min, Paris, CNRS Audiovisuel et Ateliers d'ethnomusicologie.
- 1986b, *Les noces de Susanna et Josef*, film 16 mm, 25 min, Paris, CNRS Audiovisuel et Ateliers d'ethnomusicologie.
- 1987, *Youtzer et Yodler*, film 16 mm, 50 min, Paris, CNRS Audiovisuel et Ateliers d'ethnomusicologie.
- 1988, *Voix de tête, voix de poitrine*, film 16 mm, 23 min, Paris, CNRS Audiovisuel et Ateliers d'ethnomusicologie.

Susanne FÜRNISS-YACOUBI

Liste des TRAVAUX ET EXPÉRIENCES

2007

1. PUBLICATIONS ÉCRITES	86
1.1. Ouvrages	86
1.2. Direction d'ouvrages - Édition.....	86
1.3. Articles ou chapitres d'ouvrages	87
1.4. Travaux non publiés	89
1.5. Compte-rendus.....	90
1.6. Textes à l'intention d'un public non spécialisé	90
2. AUDIO, VIDÉO, MULTIMÉDIA ET MUSÉOLOGIE	91
2.1. Disque, Publications AUdiovisuelles et multimédia	91
2.2. Réalisations muséologiques.....	91
3. COMMUNICATIONS ET CONFÉRENCES	92
3.1. Communications a des colloques internationaux	92
3.2. Communications a des colloques nationaux, des journées d'études ou des séminaires de recherche.....	94
3.3. Conférences dans un cadre universitaire.....	96
3.4. Conférences dans le cadre de la formation des maîtres d'enseignement musical	97
3.5. Conférences publiques - Radio – Télévision - Presse	98
4. EXPERTISES	99
5. ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR	99
6. ENCADREMENT D'ÉTUDIANTS	101
6.1. Direction de mémoires de Maîtrise/Master 1.....	101
6.2 Tuteurages	101
6.3 Participation à des jurys d'examen.....	102

1. PUBLICATIONS ÉCRITES

1.1. OUVRAGES

- [1.1.1] 1992a, *Die Jodeltechnik der Aka-Pygmäen in Zentralafrika. Eine akustisch-phonetische Untersuchung*, Sprache und Oralität in Afrika IX, Frankfurter Studien zur Afrikanistik, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 142 pages.
- [1.1.2] 1992b, *De l'arc au piano*, Catalogue d'exposition d'instruments de musique, Musée d'Ethnographie de l'Université de Bordeaux, 42 pages.
- [1.1.3] 1994, *Instruments de musique et objets sonores*, Musée d'Ethnographie de l'Université de Bordeaux II, Mémoires des Cahiers Ethnologiques V, 74 pages. partiellement en ligne : <http://www.u-bordeaux2.fr/meb/librairie/invmus.htm>
- [1.1.4] Co-auteur de *Encyclopédie des Pygmées Aka*, vol. II : *Dictionnaire ethnographique Aka-Français* (J.M.C. Thomas *et al.*, eds), Louvain-Paris, Peeters [SELAF. Langues et Civilisations de Tradition Orale 50. Etudes pygmées IV] :
 - [1.1.4.1] 1998, volume II (4) T [SELAF 366], 249 p.
 - [1.1.4.2] 2003a, volume II (5) ND-N-L [SELAF 405], 144 fig., 275 p.
 - [1.1.4.3] 2003b, ré-édition du volume II (1) P [SELAF 406], 43 fig., 183 p.
 - [1.1.4.4] 2004, volume II (6) S [SELAF 410], 134 fig., 260 p.
 - [1.1.4.5] 2005, volume II (7) Z-NZ-NY-Y [SELAF 418], 87 fig., 298 p.
 - [1.1.4.6] 2007, volume II (8) K [SELAF 436], 206 fig., 385 p.
 - [1.1.4.7] (à paraître), volume II (9) G-NG-H [SELAF], 2007.
- [1.1.5] (à paraître), *Musiques baka et aka : Étude comparée de deux patrimoines pygmées*

1.2. DIRECTION D'OUVRAGES - ÉDITION

- [1.2.1] 1995, Co-édition et conception (avec V. Dehoux, S. Le Bomin, E. Olivier, H. Rivière & F. Voisin) de *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Louvain-Paris, Peeters [Selaf 359], 379 p.
Compte-rendus dans : *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 1996 (Denis-Constant Martin), *British Journal for Ethnomusicology* 1997 (Roger Blench).
- [1.2.2] 2000, Co-édition (avec S. Arom) du numéro spécial de *Musicae Scientiae, The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, intitulé *Forum de Discussion I : L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale*, 135 pp.
- [1.2.3] Depuis 2001, co-éditrice (avec J.M.C. Thomas, S. Bahuchet et A. Epelboin) de *L'Encyclopédie des Pygmées Aka*, Louvain-Paris, Peeters [Selaf] :
5 volumes parus depuis 2003 (cf. ci-dessus)

1.3. ARTICLES OU CHAPITRES D'OUVRAGES

- [1.3.1] 1989, "Techniques vocales et formes musicales en Afrique Noire", *L'éducation musicale à l'école*, Paris, La Villette, pp. 107-114.
 - [1.3.2] 1990, Collaboration à "Inventaire de la collection d'instruments de musique de Maurice Fleuret", 4 pages ; annexe de G. Dournon, G. Delebarre et al., *La collection d'un voyageur - Les instruments de musique de Maurice Fleuret*, Bibliothèque Musicale Gustav Mahler, Paris, Festival de Lille, Ville de Lille.
 - [1.3.3] 1991a, "Recherches scalaires chez les Pygmées Aka", *Analyse musicale* 23, avril 1991, pp. 31-35.
 - [1.3.4] 1991b, "La technique du jodel chez les Pygmées Aka (Centrafrique). Une étude phonétique et acoustique", *Cahiers de musiques traditionnelles* 4, pp. 167-187.
 - [1.3.5] 1991c, "Falsetto con variazioni. Le fausset dans le monde sonore des Pygmées Aka (Centrafrique)" / "The falsetto in the sound world of the Aka Pygmies", *Bulletin d'Audiophonologie. Ann. Sc. Univ. Franche-Comté* 4 (5-6), pp. 587-606.
 - [1.3.6] 1992, "The pentatonic system of the Aka Pygmies of the Central African Republic", *European Studies in Ethnomusicology : Historical Developments and Recent Trends*, M. P. Baumann, A. Simon, U. Wegner (éds.), Intercultural Music Studies IV, Florian Noetzel Edition, Wilhelmshaven, pp. 159-173 (en collaboration avec S. Arom).
 - [1.3.7] 1993a, "Les instruments de musique de Centrafrique au Musée de l'Homme (Paris) : collections et collecteurs", *Journal des Africanistes* 63 (2), pp. 81-119.
 - [1.3.8] 1993b, "Rigueur et liberté : la polyphonie vocale des Pygmées Aka (Centrafrique)", in C. Méyer (éd.), *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Paris, Créaphis [Rencontres à Royaumont], pp. 101-131.
 - [1.3.9] 1993c, "An interactive experimental method for the determination of musical scales in oral cultures. Application to the vocal music of the Aka Pygmies of Central Africa", *Contemporary Music Review* 9, pp. 7-12 (avec S. Arom).
 - [1.3.10] 1993d, "Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka" / "The pentatonic musical system of the Aka Pygmies of Central Africa", résumé de ma thèse de Doctorat, *Bulletin d'Information IV*, European Society for the Cognitive Sciences of Music, pp. F27-33/E26-32.
 - [1.3.11] 1993e, "Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique)", résumé de ma thèse de Doctorat, *Journal des Africanistes* 63 (2), pp. 133-137.
 - [1.3.12] 1994, "Flûtes de Centrafrique au Musée de l'Homme", "Chants avec flûte dans la musique des Pygmées Aka" et "Les flûtes des Pygmées", *Flûtes du Monde - Afrique Subsaharienne*, Belfort, pp. 9-11, 73-76.
 - [1.3.13] 1995a, "Introduction", pp.9-12 (en collaboration avec les co-éditeurs).
 - [1.3.14] 1995b, "Existe-t-il des instruments de musique pygmées ?", in V. Dehoux *et. al.* (éds), *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Louvain-Paris, Peeters [Selaf 359], pp. 87-109 (en collaboration avec S. Bahuchet).
- cf. 1.2.1

- [1.3.15] 1996, Collaboration à G. Léothaud *et. al.* (éds), *Les voix du monde*, coffret de 3 disques compacts, Collection CNRS-Musée de l'Homme, rédaction de 8 notices discographiques.
- [1.3.16] 1997, "Systématique musicale pygmée et bochimán : deux conceptions africaines du contrepoint", *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales* 4 (3), pp. 9-30 (en collaboration avec E. Olivier).
- [1.3.17] 1998, "Le souffle comme élément musical en Afrique", *Actes des Journées INITIALES 96 "Souffle - Voix - Paroles"*, 2-9 décembre 1996, Nanterre, Université de Paris X, pp. 29-32.
- [1.3.18] 1999a, "Pygmy and Bushman music : a new comparative study", in K. Biesbrouck, S. Elders & G. Rossel (eds), *Central African Hunter-Gatherers in a Multidisciplinary Perspective: Challenging Elusiveness*, Leiden, CNWS, pp. 117-132 (en collaboration avec E. Olivier).
- [1.3.19] 1999b, "[La conception de la musique vocale chez les Aka : Terminologie et combinatoires de paramètres](#)", *Journal des Africanistes* 69, pp. 147-162. (+ CD).
- [1.3.20] 1999c, "Les premiers voyageurs européens, collecteurs de harpes en Afrique centrale", in Catalogue de l'exposition *La Parole du fleuve – harpes d'Afrique centrale*, Paris, Cité de la Musique, pp. 49-55.
Traduit en anglais : "The first European travellers in Central Africa and the Harps they collected", *Song of the River. Harps of Central Africa*, p. 49-55.
- [1.3.21] 2000a, "Introduction", pp.7-10. (en collaboration avec S. Arom),
- [1.3.22] 2000b, "Cadres de quartes, fluctuations d'intervalles et mutations pentatoniques dans la polyphonie vocale aka", *Musicae Scientiae. The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, numéro spécial *Forum de Discussion 1 : L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale*, pp. 65-70.
- cf. 1.2.2
- [1.3.23] 2000c, "Zemp, Hugo", in L. Macy (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, The New Grove, 6 p., en ligne : www.grovemusic.com
- [1.3.24] 2004, "Multimédia et analyse de musiques de tradition orale : aperçu critique de sites consacrés aux musiques autochtones", in K. Stenou *et. al.* (éds), *Identités autochtones. Parole, Ecrits et Nouvelles Technologies*, Cédérom, Paris, UNESCO, 10 p.
Traduit en anglais : "Multimedia and the analysis of orally transmitted music: A critical overview of sites devoted to indigenous music", in K. Stenou *et. al.* (eds), *Indigenous Identities: oral and written expressions and new technologies*.
- Ce cédérom a reçu le *Prix de la Ville de Nancy* pour la catégorie "Documents d'investigation ou de publication scientifiques destinés au grand public" lors du 8^e festival du film de chercheur à Nancy, année
- [1.3.25] 2005a, "Des hauts et des bas : les tons dans les chantefables bafia", in É. Motte-Florac & G. Guarisma (éds), *Du terrain au cognitif. Linguistique, ethnolinguistique, ethnosciences. À Jacqueline M.C. Thomas*, Louvain-Paris, Peeters [NS 30], pp. 431-475 (en collaboration avec G. Guarisma).
- [1.3.26] 2005b, "Femmes, maîtresses, mères : chants et danses des jeunes filles baka", *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 18, "Entre femmes", pp. 217-237.

- [1.3.27] 2005c, "Tipologia delle tecniche polifoniche", in J.-J. Nattiez (ed.), *Einaudi Enciclopedia della Musica*, Vol. V "L'unità della musica", Torino, Einaudi, pp. 1065-1068 (avec S. Arom, N. Fernando, S. Le Bomin, F. Marandola, E. Olivier, H. Rivière & O. Tourny).
- [1.3.28] 2006, "Aka polyphony: music, theory, back and forth", in M. Tenzer (ed.), *Analytical Studies in World Music*, Oxford University Press, pp. 163-204.
- [1.3.29] 2007a, "Une ethnomusicologie inscrite dans l'interdisciplinarité", Communication à la *Première Rencontre du réseau des Études africaines en France*, 29 novembre – 1^{er} décembre 2006, 4 p.
en ligne : <http://www.etudes-africaines.cnrs.fr/ficheateliers.php?recordID=15>
- [1.3.30] 2007b, "Les techniques polyphoniques dans les musiques de tradition orale", in J.-J. Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V "L'unité de la musique", Arles, Actes Sud, 20 p. (avec S. Arom, N. Fernando, S. Le Bomin, F. Marandola, E. Olivier, H. Rivière & O. Tourny), pp. 1088-1109.
- [1.3.31] à paraître 1 (accepté), "Sexual education through singing and dancing", in F. Kouwenhoven & J. Kippen (eds), *Music and the Art of Seduction*, Amsterdam University Press, 10 p.
- [1.3.32] à paraître 2 (accepté), "L'emprunt d'un rituel", in M.C. Bornes-Varol (éd.), *Processus d'identification en situation de contact*, 19 p.
- [1.3.33] à paraître 3 (accepté), "La catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale", in F. Alvarez-Pereyre (éd.), *Catégories et Catégorisations. Une perspective interdisciplinaire*, Louvain-Paris, Peeters [Selaf 448, NS 33], p. 273-313. (avec S. Arom, N. Fernando, S. Le Bomin, F. Marandola & J. Molino)
- [1.3.34] à paraître 4 (accepté), "Innovation et création comme révélateur de la tradition", in A. Dupuis (éd.), *Histoire de l'art et création dans les sociétés 'traditionnelles'. Une perception ethnocentrique de l'objet "d'art" ?*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 9 p.
- [1.3.35] à paraître 5 (soumis), "What is multipart-singing? Polyphony between perception and conception", *Journal of the American Musicological Society*, 12 p.

1.4. TRAVAUX NON PUBLIÉS

- [1.4.1] 1990a, *Pour une description méthodique des instruments de musique*, Paris, Musée de l'Homme, Département d'Ethnomusicologie, 38 p. (avec G. Dournon et M.-B. Le Gonidec).
- [1.4.2] 1990b, "Le système pentatonique des Pygmées Aka de Centrafrique", VII. *European Seminar in Ethnomusicology, pre-publication of the conference papers*, Berlin, 1-6 octobre 1990, pp. 9-20 (avec S. Arom).
- [1.4.3] 1991, *Un processus complexe : la gestion des collections d'instruments de musique au Musée de l'Homme*, Paris, Musée de l'Homme, Département d'Ethnomusicologie, 30 p. (avec M.-B. Le Gonidec).
- [1.4.4] 1992, *Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique)*, Thèse de Doctorat, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, 2 volumes, 547 p.
- [1.4.5] 1993, *Rapport sur l'inventaire des instruments de musique au Musée d'Ethnographie de l'Université de Bordeaux II*, 29 p..

1.5. COMPTE-RENDUS

- [1.5.1] 1989, *Afrikanische Saiteninstrumente* de Ulrich Wegner, Berlin, SMPK, 1984, *Cahiers de musiques traditionnelles* 2 - "Instrumental", Genève, pp. 289-295.
- [1.5.2] 1992, *Pygmées ? Peintures sur écorce battue des Mbuti (Haut-Zaïre)* de Robert Farris Thompson & Serge Bahuchet, Paris, Musée Dapper, 1991, accompagné du disque compact *Pygmées du Haut-Zaïre* de Didier Demolin & Serge Bahuchet, Fonti Musicali, fmd 190, *Cahiers de musiques traditionnelles* 5, pp. 296-302.
- [1.5.3] 1994a, *Harpes zande* d'Eric de Dampierre, Paris, Klincksiek, 1991, *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 7, pp. 260-264.
- [1.5.4] 1994b, *Harpes et harpistes du Haut-Oubangui*, édité par Eric de Dampierre, *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 7, pp. 264-266.
- [1.5.5] 1999, *Sehen - Hören - Verstehen. Musikinstrumente und Schallgeräte bei den Kusasi und Mamprusi in Nordost-Ghana* de Michael Schlottner, Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1996, *L'Homme* 150, pp. 274-275.
- [1.5.6] 2001, *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000. Sammlungen der Traditionellen Musik der Welt* d'Artur Simon (éd.), Berlin, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000, *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 14, pp. 283-289.
- [1.5.7] 2006, *Musiques bateke. Mpa atege. Gabon* de Sylvie Le Bomin et *Musiques myènè. De Port-Gentil à Lambaréné. Gabon* de Sylvie Le Bomin & Florence Bikoma, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions Sépia, 2004 et 2005, *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 19, pp. 274-280.
- [1.5.8] à paraître (2007), *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs* de Susanne Ziegler, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2006, *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 20, 4 p.

1.6. TEXTES À L'INTENTION D'UN PUBLIC NON SPÉCIALISÉ

- [1.6.1] 1991a, "Musiques des fleuves au cœur de l'Afrique", *La Lettre de la Société des Amis du Musée de l'Homme* 8, avril 1991, p. 4.
- [1.6.2] 1991b, "Chansons des Pygmées Aka", in J.-P. Colin, *Treize à la douzaine. Recueil de chansons pour enfants*. Cléguer, Aspam Editions, pp. 7-8.
- [1.6.3] 1998a, "Le "piattaforme girevoli" dei cantori Aka", *Il Giornale della Musica. Mensile di informazione e cultura musicale*, Torino, n° 139, juin 1998, p. 12.
- [1.6.4] 1998b, "Des musiciens pygmées en tournée européenne", *APFT-news*, "Avenir des peuples des forêts tropicales" Projet UE-DG VIII, Université Libre de Bruxelles, Centre d'Anthropologie Culturelle CP 124, p. 17-18.
Traduit en anglais dans le même numéro : "Pygmy musicians on a European tour".
- [1.6.5] 2005, Présentation des danses des filles baka in J. Groeneboer, "Versieren doe je met je ogen! Congres Music and the Art of Seduction", *Volkdans* 3, Utrecht (Pays-Bas), p. 10.
- [1.6.6] 2006 (à paraître), *Les danses des jeunes filles baka : une promesse de l'âge adulte*, Texte diffusé sur le site web de la Cité de la musique, 5 pages.

2. AUDIO, VIDÉO, MULTIMÉDIA ET MUSÉOLOGIE

2.1. DISQUE, PUBLICATIONS AUDIOVISUELLES ET MULTIMÉDIA

- [2.1.1] 1998a, *Centrafrique, Pygmées Aka. Chants de chasse, d'amour et de moquerie*, 1 disque compact, Ocora/Radio France C 560139 (enregistrements, photographies et notice trilingue).
Distinction du magazine de musique *Classica* : label "recommandé par Classica" ;
 Compte-rendus : Radio France International, magazine *Vibrations*.
- [2.1.2] 1998b, *Pygmées – peuple et musique*, CD-ROM, CNRS, Montparnasse Multimédia, ORSTOM (avec S. Arom, S. Bahuchet, A. Epelboin, H. Guillaume & J. M. C. Thomas).

Ce cédérom a obtenu plusieurs distinctions :

- 7^e Prix Moebius International, catégorie "Sciences et ethnologie"
- Prix spécial "Cédéroms" du 4^e Festival du film de chercheur, Nancy.
- 7^e Prix Moebius France, cat. "Ethnologie, Anthropologie, Histoire et Société"
- Prix des lecteurs Télérama
- Prix du Salon des Livres de la Jeunesse, Montreuil.
- deux Eurêka d'Or: "Sciences" und "Meilleur titre de l'année toutes catégories".

Des comptes-rendus ont été publiés :

- dans la presse : Nouvel Observateur, Le Point, La Croix, Télérama, La Recherche, Science et Nature, Eurêka, Le Journal du CNRS, Jeune Afrique Economie, Migrations, Politis, Peuples du Monde, Le Journal du Médecin, CD-Rom Magazine, Vibrations, Les Inrockuptibles, Computer Plus, Supplément Loisir, Micro pour tous, Home PC, Timecode, Team, Mon Quotidien ;
- à la radio: France Info, Radio France International (deux émissions)
- à la télévision : Radio France Outremer/AITV, Canal J, Canal Spectacle.

- [2.1.3] 2004, Beka. *Rituel de circoncision chez les Baka occidentaux du Cameroun*, site internet (avec C. Lussiaa-Berdou) correspondant à 105 p. de texte et présentant la description du rituel avec chronologie sur 3 jours (27 pages), 84 textes explicatifs (51 pages), 75 photos, 55 extraits sonores de musique et de sons significatifs, 15 extraits vidéos, environ 20 transcriptions musicales ; tous les documents avec légende (23 pages), <http://www.vjf.cnrs.fr/lms/sf/accueil.htm>

Compte-rendu : *Yearbook for Traditional Music* 37, 2005 (Suzel Ana Reily).

- [2.1.4] 2005, *Jeux chantés des filles baka*, Film 24'07 min, Caméra C. Lussiaa-Berdou, Prod. CNRS-LMS. Dépôt Base de données Santé-Maladie-Malheur, MNHN, SMM 0533/CA. En ligne : <http://video.rap.prd.fr/mnhn/smm/00bakafilles.ram>
- [2.1.5] 2007 (mise en ligne en chantier), Section "Pygmées" du site internet *Musiques traditionnelles d'Afrique Centrale*, <http://www.musiques-traditionnelles.ga>

2.2. RÉALISATIONS MUSÉOLOGIQUES

- [2.2.1] 1992, Exposition d'instruments à cordes de quatre continents dans le Musée d'Ethnographie de l'Université de Bordeaux II ; conception de l'exposition, mise en vitrine des objets et des photographies.
- [2.2.2] 1998, Cité des Sciences et de l'Industrie (Paris, 5-11 oct. 1998), conception de l'exposition *La découverte de civilisations de tradition orale*, à l'occasion de La

Semaine de la Science du CNRS : "L'espace numération" (panneaux avec textes et photos, bande vidéo avec gestuelles de comptage), "Catégorisation musicale" (panneaux interactifs présentant deux patrimoines musicaux), Deux cédéroms conçus au Lacito en libre accès : *Pygmées Aka. Peuple et musique* et un cédérom consacré à la littérature orale en différentes langues néo-calédoniennes.

- [2.2.3] 2004, Musée du Quai Branly, conception du programme audiovisuel *Arts pygmées* (4 min) concernant la musique, la danse et les dessins de trois groupes pygmées; réalisation et montage de deux séquences filmées inédites, *Jeu de l'arc musical des femmes aka* et *La danse ebuma des Baka*.
- [2.2.4] 2005, Musée du Quai Branly, rédaction d'une vignette ethnographique pour le programme multimédia *Regarder l'autre autrement : Chanteuses baka*, texte, photos et musiques inédites.
- [2.2.5] (en réalisation), Musée du Quai Branly, conception du module multimédia *Ebuma. Musique d'initiation et de levée du deuil (Baka du Cameroun)* dans le cadre du programme *À l'écoute des musiques du monde* de la mezzanine: textes, photos et musiques inédites, transcriptions et conception de l'animation interactive.

3. COMMUNICATIONS ET CONFÉRENCES

3.1. COMMUNICATIONS A DES COLLOQUES INTERNATIONAUX

- [3.1.1] Deuxième Atelier International d'Anthropologie Visuelle, Marseille : "*Expériences sur les échelles musicales en Centrafrique*" (avec S. Arom, V. Dehoux et F. Voisin) ; 15 juin 1989.
- [3.1.2] Colloque international "Les polyphonies orales dans l'histoire et dans les traditions européennes encore vivantes", Fondation Royaumont : "*Rigueur et liberté : la polyphonie vocale des Pygmées Aka (Centrafrique)*" ; 2 juillet 1990.
- [3.1.3] Colloque international "Music and the Cognitive Sciences", Cambridge : "*An interactive experimental method for the determination of musical scales in oral cultures. Application to the vocal music of the Aka Pygmies of Central Africa*" (avec S. Arom) ; 20 septembre 1990.
- [3.1.4] Colloque international "VIIe Séminaire Européen d'Ethnomusicologie", Berlin : "*Le système pentatonique des Pygmées Aka de Centrafrique*" (en collaboration avec S. Arom) ; 5 octobre 1990.
- [3.1.5] Congrès international sur la voix "Nouvelles voies de la voix", Besançon : "*Falsetto con variazioni. Le fausset dans le monde sonore des Pygmées Aka (Centrafrique)*" ; 14 février 1991.
- [3.1.6] Colloque international "IXe Séminaire Européen d'Ethnomusicologie", Barcelone : "*Existe-t-il des instruments de musique pygmées ?*" (avec S. Bahuchet) ; 14 sept. 1993.
- [3.1.7] Premier rencontre du Groupe de Travail International sur les Polyphonies Orales, Royaumont : "*Procédés polyphoniques en Afrique*"(avec V. Dehoux) ; 1 mars 1994.
- [3.1.8] Deuxième congrès international "Units in Text and Language", Bochum : "*Determination of Scalar Units in a Vocal Polyphony of Oral Tradition*" ; 6 octobre 1994.

- [3.1.9] Colloque international "X^e Séminaire Européen d'Ethnomusicologie", Rotterdam : *"Organological repercussions on musical structure"* ; 15 septembre 1995.
- [3.1.10] Colloque international "Hunter-Gatherers of Equatorial Africa", Leiden : *"Musique pygmée/musique bochimán : nouvelles éléments de comparaison"* (avec E. Olivier), 7 octobre 1996.
- [3.1.11] Table ronde internationale "L'Afrique et l'Europe médiévale : La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale", CNRS-Lacito et ESCOM, Paris, MSH : *"Cadres de quartes, fluctuations d'intervalles et mutations pentatoniques dans la polyphonie vocale aka"*, 6-8 novembre 1997.
- [3.1.12] Colloque international "XIV^e Séminaire Européen d'Ethnomusicologie", Jérusalem : *"New possibilities of presenting ethnomusicological research data: the example of a CD-Rom on Aka-Pygmyes"* ; 1^{er} septembre 1998.
- [3.1.13] Colloque international "Images, Mémoire, Numérisation. Archives ethnographiques et nouvelles technologies de conservation et de diffusion", Milan : *"De l'encyclopédie spécialisée au produit multimédia pour grand public"* ; 25 septembre 1998.
- [3.1.14] UNESCO, "Identités autochtones. Parole, Ecrits et Nouvelles Technologies", Paris : *"Multimedia et analyse de musiques de tradition orale. Aperçu critique des sites Internet consacrés aux musiques autochtones"* ; 17 mai 2001. Conférencière invitée.
- [3.1.15] Colloque international "XVII^e Séminaire Européen d'Ethnomusicologie", Rauland (Norvège) : *"Berçer le bébé, incorporer des structures musicales"* ; 7 septembre 2001.
- [3.1.16] Séminaire international "Soundpowder: Traditional Music and the New Media", Amsterdam (Pays-Bas) : *"Traditional Music on the Web: By Whom, for Whom and What for?"* ; 17 mai 2002. Conférencière invitée
- [3.1.17] Congrès international "5th PanEuropean Voice Conference", Graz (Autriche) : *"Investigating yodelling and other African vocal techniques"* ; 30 août 2003. Conférencière invitée
- [3.1.18] Colloque international "XX^e Séminaire Européen d'Ethnomusicologie", Venise (Italie), 29 septembre - 3 octobre 2004 : *The circumcision ritual of the Baka in Cameroon. A website*, 1^{er} octobre 2004.
 Congrès international "49th Annual Conference of the Society for Ethnomusicology", Tucson (Arizona), 3-7 novembre 2004 :
 [3.1.19] - Participation à la Séance plénière : "Ethnomusicologies. Global Perspectives": *Ethnomusicology in France*, 5 novembre 2004, Conférencière invitée ;
 [3.1.20] - Communication : *History considered through Two Central African Musical Patrimoines*, 6 novembre 2004.
- [3.1.21] Colloque international "Music and the Art of Seduction", Université d'Amsterdam, Arnold-Bake-Society, School for Cultural Analysis, Amsterdam, 19-22 mai 2005 : *Sexual education through singing and dancing*, 20 mai 2005.
- [3.1.22] "Second International Symposium on the Music of Africa", Princeton (USA), 9-10 décembre 2005 : *What is polyphony ? Multipart-singing between perception and conception*, 9 décembre 2005. Conférencière invitée.
- [3.1.23] Colloque international "Histoire de l'art et création dans les sociétés 'traditionnelles'", MNHN-CNRS, Techniques et Cultures, Paris, 11-13 mai 2006 : *"Innovation et création comme révélateur de la tradition"*, 11 mai 2006.

3.2. COMMUNICATIONS A DES COLLOQUES NATIONAUX, DES JOURNÉES D'ÉTUDES OU DES SEMINAIRES DE RECHERCHE

- [3.2.1] Colloque Départemental de l'Education musicale, Ecole Normale d'Instituteurs, Melun : *"Techniques vocales et formes musicales en Afrique Noire"* ; 14 juin 1988.
- [3.2.2] Société Française d'Ethnomusicologie, Journées d'Etudes "Rythme", Toucy : *Président de séance : "Rythmes asymétriques"* ; 19 novembre 1989.
- [3.2.3] Université de Frankfurt, Colloquium Linguisticum Africanum : *"Über das Jodeln bei den Pygmäen Zentralafrikas"* ; 2 février 1990.
- [3.2.4] Société Française d'Ethnomusicologie, Journées d'Etudes "L'expérimentation en ethnomusicologie, Toucy : *"La synthèse du son comme outil pour l'étude scalaire de la polyphonie vocale aka"* ; 15 juin 1991.
- [3.2.5] Quatrièmes Journées Scientifiques de la Société d'Ecologie Humaine, "Les Chasseurs et Cueilleurs d'hier et d'aujourd'hui", Aix-en-Provence : *"Conceptualisation dans un domaine symbolique : la musique des Pygmées Aka"* (en collaboration avec S. Arom) ; 15 mai 1992.
- [3.2.6] GDR du CNRS - "Cognisciences de Paris", Séminaire de recherche de J.-P. Desclés : *"La détermination des échelles chez les Pygmées Aka : une méthode d'expérimentation interactive pour les musiques vocales"* ; 12 mars 1993.
- [3.2.7] MNHN - Séminaire de recherche en ethnomédecine d'A. Epelboin et A. Marx : *"La socialisation musicale du nourrisson pygmée"* ; 10 février 1994.
- [3.2.8] CNRS, Stage de formation "Jeunes chercheurs - ouverture interdisciplinaire", Paris : *"Etude de systèmes musicaux non-verbalisés : L'échelle musicale dans une musique vocale polyphonique"*, communication affichée ; 27-29 avril 1994.
- [3.2.9] CNRS, UMR 9945 "Laboratoire d'Acoustique Musicale", Journée d'Etudes sur la voix chantée, Paris : *"Le chant pygmée - technique vocale, échelle musicale"* ; 14 juin 1994.
- [3.2.10] Société Française d'Ethnomusicologie, Deuxième Journée scientifique sur la voix chantée - *"Techniques vocales dans les musiques traditionnelles"*, Paris : *"Corrélation entre technique vocale et fonction sociale : l'exemple du fausset chez les Aka de Centrafrique"* ; 12 décembre 1994.
- [3.2.11] Séminaire du Lacito-CNRS : *"Eléments pour une comparaison des systèmes musicaux pygmée et bochimán"* (avec E. Olivier) ; 15 novembre 1996.
- [3.2.12] Journées INITIALES 96, Université de Paris X : *"Le souffle comme élément musical en Afrique"*, 3 décembre 1996.
- [3.2.13] Société des Africanistes, "Parcours Musical en Afrique", Paris : *"Pygmées Aka : Conceptualisation de la polyphonie"*, 9 mars 1998.
- [3.2.14] Société Française d'Ethnomusicologie, Journées d'Etudes, Nouan-le-Fuzelier : *"Nouvelles perspectives de publication de matériaux ethnomusicologiques"* ; 18 octobre 1998.
- [3.2.15] Société des Africanistes, Paris : Présentation du cédérom *Pygmées. Peuple et musique*, 10 mai 1999 (avec S. Bahuchet et A. Epelboin).
- [3.2.16] Université de Paris VIII – Saint Denis, Séminaire de Recherche du CERASA (Centre d'Etudes, de Recherche et d'Actions Solidaires avec l'Afrique) de

Mohamed-Habib Daghari-Ounissi et Ingolf Diener : *"Du côté du village : la musique comme porteur de sens dans les sociétés traditionnelles d'Afrique centrale"* ; 15 décembre 2000.

- [3.2.17] CNRS-Lacito et Université de Paris IV – Sorbonne, Table Ronde "Rencontres Parole/Musique", Paris, Sorbonne : *"Rapports entre parole et mélodie dans une langue à tons du Cameroun (bafia)"* (avec Gladys Guarisma), décembre 2000.
- [3.2.18] Société Française d'Ethnomusicologie, Journées d'Etudes "Analyse Musicale", Asnelles : *"Lecture critique de l'ouvrage Analyse Musicale d'Ian Bent"*, 19 mai 2001.
- [3.2.19] CNRS-Paris V, LMS, Journée scientifique "Catégorisation" : *"Catégorisation de patrimoines musicaux dans une perspective comparative"*, 19 juin 2001.
- [3.2.20] CNRS-Paris V, LMS, Séminaire de recherche interne : *"Présentation de la maquette de la page web consacrée au rituel de circoncision chez les Baka"*, Villejuif, 4 décembre 2001.
- [3.2.21] Société Française d'Ethnomusicologie, Journées d'Etudes "Musiques à écouter, musiques à voir : la musique dans les musées d'anthropologie aujourd'hui", Carry-le-Rouet : *"Le CD-Rom Pygmées Aka: le multimédia entre technique et pratique musicale"*, 25 mai 2002. Conférencière invitée
- [3.2.22] CNRS-EPHE, Laboratoire Systèmes de Pensée en Afrique Noire, Journée d'Etudes "Le film, objet et outil de recherche", Ivry-sur-Seine : *"Danse et thérapie à Akungu (Aka, République Centrafricaine)"* (avec A. Epelboin), 18 juin 2002.
- [3.2.23] Société Française d'Ethnomusicologie, Journées d'Etudes "Les archives sonores en ethnomusicologie : outil de recherche et patrimoine consultable", Mèze : *"Enregistrements conventionnels et analytiques : les archives comme construction de l'objet scientifique"*, 29 mai 2003. Conférencière invitée
- [3.2.24] "Atelier de Recherche sur les Pygmées et leurs voisins", Muséum National d'Histoire Naturelle : *"Musiques aka et baka. Histoire commune, migrations et interférences"*, 29 et 30 janvier 2004.
- [3.2.26] CNRS, ISC-UCB Lyon 1 et LMS-Univ. Paris V, Journée d'études "Musiques et sciences cognitives. Approches plurielles", Lyon : *"Berçage et apprentissage musical chez les Aka de Centrafrique"*, 10 juin 2004, Conférencière invitée.
- [3.2.27] CNRS, Journée "Portes ouvertes sur les sciences du langage au CNRS", Présentation de l'*Encyclopédie des Pygmée Aka* et communication affichée : *Des migrations vues à travers la musique : instruments, terminologies et langages musicaux*, Paris, CNRS, 26 novembre 2004.
- [3.2.28] Société Française d'Ethnomusicologie, Journées d'Automne "Quelle formation pour quelle ethnomusicologie demain ?", Paris : *"Enseigner la rigueur"*, 27 novembre 2004. Conférencière invitée
- [3.2.29] CNRS-Paris V, LMS, Séminaire de recherche : *"Diachronie et migrations à travers deux patrimoines musicaux d'Afrique centrale"*, 14 décembre 2004.
- [3.2.30] CNRS-Paris V, LMS, Séminaire de recherche : *"Façonner le sujet chez les Baka"* (avec J.-P. Warnier), 17 mars 2005.
- [3.2.31] Séminaire fédérateur interéquipe *Processus et supports de la mémoire sociale*, CNRS, Centre A. G. Haudricourt, Villejuif : *La circoncision chez les Baka*

occidentaux du Cameroun : stabilité du système rituel dans l'emprunt, janvier 2005. Conférencière invitée.

- [3.2.32] CNRS-Paris X, Laboratoire d'ethnomusicologie, Séminaire de recherche : "*Chanter ensemble, chanter à plusieurs voix ?*", 6 janvier 2006. Conférencière invitée.
- [3.2.33] Cité de la Musique, Paris, Journées d'études « Danse et enseignement des musiques traditionnelles, Paris, 26 et 27 octobre 2006 : "*Les danses des jeunes filles baka : une promesse de l'âge adulte*", 27 octobre 2007. Conférencière invitée.
- [3.2.34] CNRS, *Première Rencontre du réseau des Études africaines en France*, Paris, 29 novembre – 1^{er} décembre 2006 : "*Une ethnomusicologie inscrite dans l'interdisciplinarité*", 29 novembre 2006.
en ligne : <http://www.etudes-africaines.cnrs.fr/ficheateliers.php?recordID=15>
- [3.2.35] CNRS-Paris X, Laboratoire d'ethnomusicologie, Séminaire de recherche : "*Contact et emprunt dans le domaine musical et rituel : le cas du rituel de circoncision des Baka occidentaux*", 8 janvier 2007.

3.3. CONFÉRENCES DANS UN CADRE UNIVERSITAIRE

- [3.3.1] Ecole Nationale Supérieure de Musique Hambourg, Semaine d'enseignement du compositeur Prof. György Ligeti : "*Le jodel dans la musique des Pygmées, chez les Géorgiens et dans les Alpes*" ; 5 juillet 1987.
- [3.3.2] UPR 165 du CNRS "Etudes en ethnomusicologie", Séminaire de DEA de B. Lortat-Jacob, Musée de l'Homme, Paris : "*Organologie : systématique et typologie*" (avec G. Dournon et M.-B. Le Gonidec) ; 19 février 1990.
- [3.3.3] UPR 165 du CNRS "Etudes en ethnomusicologie", Séminaire élargi, Musée de l'Homme, Paris : "*Systèmes d'intervalles en Centrafrique. Expérimentation sur le terrain*" (en collaboration avec S. Arom, V. Dehoux et F. Voisin) ; 14 mai 1990.
- [3.3.4] Université de Bordeaux II, Cours de muséologie : "*Les instruments de musique dans les collections du Musée d'Ethnographie de l'Université de Bordeaux*" ; 24 février 1992 ;
- [3.3.5] - Cours d'ethnomusicologie : "*Le travail de terrain ethnomusicologique en Afrique Centrale*" ; 25 février 1992 ;
- [3.3.6] Université de Paris IV - La Sorbonne, Cours de DEUG "Initiation à l'art vocal" de Gilles Léothaud : "*De quelques techniques vocales africaines*" ; 21 mai 1992.
- [3.3.7] Ecole Nationale Supérieure de Musique Hambourg, Séminaire de DEA de J.-P. Reiche : "*Recherche sur le terrain chez les Pygmées d'Afrique Centrale*" ; 27 avril 1993.
- [3.3.8] Université de Paris IV- Sorbonne et Lacito-CNRS, Séminaire de DEA "Anthropologie et musique" d'A.-M. Despringre : "*La transcription de polyphonies africaines : comment et pourquoi ?*" ; 25 mars 1997.

- [3.3.9] Université de Paris VIII – Saint Denis, Département Hypermédia, Séminaire de DEA "Rencontres Media" de G. Azemard : *"Le CD-Rom 'Pygmées' : collaboration entre chercheurs et professionnels du multimedia"* ; 4 janvier 1999.
- [3.3.10] Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Département d'Anthropologie, Séminaire de DEA "Sites indigènes et multimédia" de B. Glowczewski : *"Regards sur les Pygmées à travers les sites internet ; présentation du CD-Rom 'Pygmées'"* ; 23 novembre 1999.
- [3.3.11] Université de Paris VIII – Saint Denis, Département Hypermédia, Séminaire de DEA "Rencontres Media" de G. Azemard : *"Nouveaux projets multimedia sur les Pygmées"* (avec Alain Epelboin) ; 27 novembre 2000.
- [3.3.12] Université Libre de Bruxelles, Département de Musique, Séminaire d'ethnomusicologie de D. Demolin : *"Ressemblances et spécificités des musiques des Pygmées Aka et Baka"* ; 7 décembre 2000.
- [3.3.13] Université de Paris VIII – Saint Denis, Cours de licence "Musiques africaines" de S. Loncke : *"Musiques pygmées"* ; 20 novembre 2001.
- [3.3.14] CNRS-Paris V, LMS, EHESS, Séminaire de formation à la recherche en ethnomusicologie de S. Arom, Paris, 14 mai 2004, *"Rapports entre énoncés linguistiques et chants dans une langue à faille tonale : le cas du bafia (langue bantoue du Cameroun)"* (avec G. Guarisma).
- [3.3.15] CNRS-Paris V, LMS, Séminaire de formation à la recherche en ethnomusicologie de S. Arom et S. Fürniss : *"Y a-t-il une pertinence en-deça des valeurs opérationnelles minimales ?"*, 4 novembre 2005.

3.4. CONFÉRENCES DANS LE CADRE DE LA FORMATION DES MAÎTRES D'ENSEIGNEMENT MUSICAL

- [3.4.1] Stage National d'Education Musicale RHF 934, Ecole Normale d'Instituteurs, Melun : *"Aspects de la voix en Afrique Noire"* ; 13 mars 1989.
- [3.4.2] Université de Paris Sud-Orsay, Formation des Musiciens Intervenant à l'Ecole : *"Chants africains enseignés à l'école"* ; 21 avril 1989.
- [3.4.3] Stage National d'Initiation à l'Ethnomusicologie RHF 930, Centre International d'Etudes Pédagogiques à Sèvres : *"Techniques Vocales Africaines"* ; 26 avril 1989.
- [3.4.4] Stage National d'Initiation à l'Ethnomusicologie UMUS 11-01, CRDP Grenoble : *"Introduction à la musique africaine"* ; 8 février 1991.
- [3.4.5] Stage de Formation Continue "Musiques et Sociétés", IUFM d'Evry-Etiolles : *"Les rapports de la musique avec les sociétés africaines"* ; 23 mars 1992.
- [3.4.6] Stage d'Ethnomusicologie "Programme Académique", ASSECARM de Bourgogne : *"Musique et chants pygmées"* ; 24 mars 1992.
- [3.4.7] Université de Rennes 2, Centre de Formation des Musiciens Intervenant à l'Ecole, Cours d'ethnomusicologie d'Y. Defrance : *"Polyphonies et polyrythmies africaines"* ; 26 février 2002.

3.5. CONFÉRENCES PUBLIQUES - RADIO – TÉLÉVISION - PRESSE

- [3.5.1] Radio France Musique, "Visite au Musée de l'Homme", *Visite commentée du Salon de Musique du Musée de l'Homme* (avec M. Helffer) ; 25 avril 1989.
- [3.5.2] Radio Autriche International, "Sur la collaboration avec l'Académie Autrichienne des Sciences" (avec S. Arom, V. Dehoux et F. Voisin) ; 5 juin 1990.
- [3.5.3] Radio *Deutschlandsender Kultur* : "Chanter dans la forêt équatoriale" Interview de 45 minutes sur la musique des Pygmées avec Hanni Bode ; 1 juin 1991.
- [3.5.4] Stage "Chant africain", 5 h, Association "Façon de parler", Lille ; 11 avril 1992.
- [3.5.5] Musée de l'Homme, Paris, conférence publique : "Voyage musical sur le Congo" ; 22 novembre 1992.
- [3.5.6] Université et Ecole Nationale Supérieure de Musique Hambourg, Conférence publique dans le cadre des "Entretiens hambourgeois sur la musique 1994" : "Systèmes musicaux et identité culturelle en Afrique" ; 19 décembre 1994.
- [3.5.7] Télévision *La Cinq* : "Allô la terre - Pygmées" (producteur Michel Fessler), participation à une série de cinq émissions de 15 minutes : conseil scientifique, interview et mise à disposition de matériel audio-visuel inédit ; diffusion 16-20 octobre 1995.
- [3.5.8] *La Science en fête* - Les Voix de la Science, Auditorium Saint-Germain, Paris, 11 octobre 1996 :
 - "Etude de systèmes musicaux non-verbalisés : L'échelle musicale dans une musique vocale polyphonique", communication affichée ;
 - "Voix et sonorités de la musique pygmée" (avec S. Arom).
- [3.5.9] A l'occasion de la tournée européenne de musiciens aka (septembre 1997), interviews pour :
 - *BBC Radio 4*, Londres (avec Ian Peacock) ;
 - Télévision *ARD-Hessischer Rundfunk*, Frankfurt, "Hessenschau", 3 septembre 1997 (avec Mme Neuzerling) ;
 - Radio *Hessischer Rundfunk 2*, Frankfurt, "Musik der Welt", 13 novembre 1997 (avec Cornelia Rost).
- [3.5.10] A l'occasion de la sortie du CD-ROM *Pygmées. Peuple et musique* (juin 1998), interviews pour :
 - Canal Spectacle, "Multimedia Magazine", avec Julien Petit, 6 mars 1998 ;
 - Télévision RFO/AITV, avec Caroline Pelé, 22 juin 1998 ;
 - Radio France International, *internet*, avec Juliette Werner, 22 juin 1998.
 - Mon quotidien (Journal pour les 10-15 ans), avec Miriam Jemleau, 9 juillet 1998.
 - Radio France International (Service Magazines), avec Moktar Gaouad, 26 octobre 1998.
 - Radio Libertaire (ATLANTIDE productions), avec Michèle Bourgade et Soiliho Bodin, 3 novembre 1998.
 - Jeune Afrique Economique, avec Valérie Humbert, 17 novembre 1998.
- [3.5.11] A l'occasion de la sortie du disque compact *Pygmées Aka. Chants de chasse, d'amour et de moquerie* (octobre 1998), interview pour Radio France International, Service de Formation Internationale, avec Masremogna-Ola Zeke-Yamo, 6 novembre 1998.

- [3.5.12] Magazine *Questions de femmes*, rubrique "Des femmes comme vous et moi", interview avec Valérie Humbert, 17 novembre 1998.
- [3.5.13] Forum des Images et IRCAM, cycle de présentations "La Voix", Présentation du cédérom *Pygmées. Peuple et musique*, 11 juin 1999 (avec S. Arom et A. Epelboin).
- [3.5.14] Télévision Chaîne *Forum*, invitée de Jacques Paugam pour une table ronde d'une heure consacrée aux Pygmées, diffusion le 1^{er} décembre 2000 à 21h.
- [3.5.15] Festival *Euromusic.Rassemblement européen de musique, langue et culture populaire de l'arc alpin*, Bolzano (Italie), 19-20 octobre 2001, dans le cadre de la série de conférences *Le yodel et autres techniques vocales dans la tradition orale*, organisée par le Laboratoire d'Ethnomusicologie de l'Université de Trento : "Le yodel dans les traditions orales africaines", 19 octobre 2001.
- [3.5.16] Télévision La Cinq, émission Gaïa, interview avec Jean-Claude Bertholet pour le documentaire *Pygmées. De la forêt au campement*, diffusé les 8 et 11 novembre 2003.
- [3.5.17] Conférence à l'Association "Chercheurs toujours" : *Musiques pygmées : techniques et significations*, MNHN, 9 janvier 2004.
- [3.5.18] Journal *Le Monde*, interview avec Véronique Mortaigne pour deux articles sur l'ethnomusicologie en France, parus le samedi 11 décembre 2004.
- [3.5.19] *CNRS International Magazine*, "The Story Behind the Music", interview avec Lucille Hagège, octobre 2007.
En ligne : <http://www2.cnrs.fr/en/1029.htm>

4. EXPERTISES

- [4.1] Université de Bordeaux II, Musée d'Ethnographie : Evaluation de la valeur scientifique et muséographique des collections musicales. Proposition d'un projet d'aménagement des futures salles permanentes d'exposition ; février 1994.
- [4.2] 2003-2005 : membre d'un groupe de réflexion sur la représentation de la musique au futur Musée du Quai Branly, notamment l'espace multimedia ; conseils pour l'indexation des objets pour le catalogue en ligne.
- [4.3] Juillet-août 2004, Expertise et conseil pour le *Plan d'Action pour la Sauvegarde et le Revitalisation des "Traditions Orales des Pygmées Aka de Centrafrique"*, présenté à l'UNESCO (Section du Patrimoine Immatériel) par les Ministères de la Culture de la République Centrafricaine et de la République du Congo.

5. ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

- 1984-86 Ecole Nationale Supérieure de Musique, Hambourg : Assistante pour l'enseignement de direction de chorale.
- 1989-03 CNRS - LACITO, participation régulière à l'enseignement de DEA "Terrains et Oralité" (phonétique, ethnomusicologie, enquête de terrain, multimédia).
- 1990-92 Université de Paris X - Nanterre, Cours de Licence en Ethnologie B2 602 "Les traditions musicales du monde": "*Afrique*" (en collaboration avec V. Dehoux).

- 1992-93 Université de Bordeaux II, Cours de Licence en Ethnomusicologie : musique africaine et travail de recherche sur le terrain, un semestre, 1,5 heures hebdom.
- 1995-96 Université de Paris VIII - Saint Denis : Cours de Licence/Maîtrise en Ethnomusicologie "Musiques traditionnelles", un semestre, 2 heures 30 hebdomadaires (en collaboration avec S. Le Bomin).
- 1995-96
1997-98 Université de Paris X - Nanterre : Cours de Licence en Ethnologie B2.374
1998-99 "Introduction à l'ethnomusicologie", un semestre, 3 heures hebdomadaires.
- 1996-2001 Université de Paris VIII - Saint Denis : Cours de Licence en Ethnomusicologie "Introduction à la musique africaine", un semestre, 2 heures 30 hebdomadaires (en collaboration avec S. Le Bomin).
- 2001-02 Université de Paris X - Nanterre : Cours de Licence en Ethnologie
2002-03 "Transcription musicale I", un semestre, 2 heures hebdomadaires.
- 2001-02
2003-04 Université de Paris X - Nanterre : Cours de Maîtrise en Ethnologie "Musiques
2004-05 africaines", un semestre, 3 heures hebdomadaires.
- 2004 - CNRS-LMS : Séminaire de maîtrise en musiques africaines, 3 heures mensuelles.
- 2005- CNRS-LMS : Séminaire de formation à la recherche en ethnomusicologie (avec S. Arom), dix-douze séances annuelles de 3h chacune.
- 2005-06 Université Omar Bongo (Libreville, Gabon), Intervention dans les Séminaires d'Anthropologie en
- Master 2 : "Patrimoine culturel" (8h) et "Épistémologie et théorie" (10h)
- Master 1 : "Méthode et concepts en recherche avancée" (10h)
- 2006-07 Université Omar Bongo (Libreville, Gabon), Co-responsable, avec J.-F. Mba, du Séminaire "Méthodologie générale" du Master 2 *Anthropologie africaine, patrimoine culturel et naturel*, un semestre, 42 heures.
- 2006-07 Université de Paris X - Nanterre : Cours de Master 1 en Ethnologie "Ethnomusicologie régionale I - Afrique", second semestre, 2 heures hebdomadaires.
- 2007-08 Museum National d'Histoire Naturelle, Paris, Master de Recherche «Environnement: milieux, techniques, sociétés» (EMTS) : Cours de Master 1 "Identités culturelles", 32 heures (avec S. Le Bomin).

6. ENCADREMENT D'ÉTUDIANTS

6.1. DIRECTION DE MÉMOIRES DE MAÎTRISE/MASTER 1

Université de Paris VIII-Saint Denis, Département de Musique :

Jean-Luc Valteau (1998-2000) : *Autour du Jerricane. Musique des jeunes de Mauritanie*, 31 octobre 2000.

Elise Patou (1998-2001) : *La Kora au Mali*, 26 octobre 2001.

Hugo Ferran (2000-2002) : *Les orchestres de flûte chez les Maale du Sud-Ouest éthiopien*, octobre 2002.

Gaëlle Bellec (2000-2002) : *Visions sonores : G. Ligeti et les musiques africaines* (en codirection avec F. Bayer), octobre 2002.

Université de Paris V-René Descartes, Département d'Ethnologie :

Cécile Leroy (2002-2003) : *Transformations du statut des percussionnistes au Mali* (en codirection avec O. Leservoisier), octobre 2002.

Université de Paris X-Nanterre, Département d'Ethnologie :

Fabien Noël (2004-2005) : *Musiques des Hrâtin de Mauritanie*, 20 septembre 2005.

Anne-Laure Ferrari (2003-2005), *Inventaire raisonné de la musique nzimé du Sud-Est Cameroun*, (en codirection avec S. Bahuchet).

Guillaume Duval (2004-2006), *La musique des chasseurs de Ségou. Segu donsofoli* (tuteur Gérard Dumestre), 26 septembre 2006.

Nolwenn Blanchard (2004-2006), *Éléments d'analyse musicale d'"Un Mvet de Zwe Nguema"*, 26 septembre 2006.

Pierre Wognin (2004-2006), *Le Fokwê abouré de Côte d'Ivoire*.

David Vaulay (2006-2007), *Musiques pour xylophones chez les Dagara du Burkina Faso*, 22 juin 2007.

6.2 TUTEURAGES

Thèse :

Magali Deruyter (Depuis octobre 2006), *Autour du mudimu : étude ethnomusicologique chez les Babongo (Gabon)* (dir. S. Bahuchet et J.-É. Mbot), Universités de Paris X-Nanterre et Omar Bongo de Libreville.

Mémoires de DEA :

Vincent Hickman (2001-2002) : *Les musique traditionnelles du Zimbabwe* (dir. J.-P. Colleyn), Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, octobre 2002.

Magali Deruyter (2003-2004) : *A propos du rituel de Jèngi (Baka, Cameroun). Essai d'interprétation ethnomusicologique* (dir. B. Lortat-Jacob), Université de Paris X-Nanterre, 17 juin 2004.

Mémoires de Maîtrise ou équivalents :• *Université de Paris X-Nanterre, Département d'Ethnologie :*

Claire Schneider (1997-1998) : *Les chants de femmes lobi du Burkina Faso* (dir. D. Bonnet), 1998

Magali Deruyter (2002-2003), *La musique des Bongo du Gabon : première approche* (dir. H. Zemp et S. Le Bomin), 25 septembre 2003.

Thibault Gerbaud (2003-2004), *Le Nug-Bala. instrument de musique oublié. Mossi (Burkina Faso)* (dir. M. Houseman), septembre 2004.

Angéline Yegnan (2003-2004), *La musique des orchestres de trompe Gbofè de Côte d'Ivoire* (dir. H. Zemp), septembre 2004.

Anne-Sophie Rameau (2004-2006), *Les danses traditionnelles en milieu rural en Guinée forestière* (dir. M. Houseman).

• *Université de Paris V-René Descartes, Département d'Ethnologie :*

Julie Guénot (2002-2003), *Berçage des bébés au Mali* (dir. O. Leservoisier), soutenu

Agnès Caradot (2002-2003), *Significations de l'environnement sonore* (dir. F. Alvarez-Pereyre), 17 juin 2003.

• *Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris :*

Mourad Litim (1998-2001), *Le langage tambouriné des Mossi du Burkina Faso* (dir. M. Cartry)

6.3 PARTICIPATION À DES JURYS D'EXAMEN**Soutenances de Thèse de Doctorat :**

Madeleine Leclair : *Les voix de la mémoire. Le répertoire musical des initiées chez les Isà du Bénin* (dir. H. Zemp), Université de Paris X, 21 juin 2004.

François Belliard : *Instruments, chants et performances musicales chez les Kwakum de l'Arrondissement de Doumé (Est-Cameroun). Étude ethnolinguistique de la conception musicale d'une population de langue bantu A91* (dir. P. Roulon-Doko), Université de Paris 7, UFR de Linguistique, 17 octobre 2005.

Soutenance de Thèse de Doctorat avec prérapport :

Laurence Hurson-Lavaud : *Répertoires féminins et enfantins dans la musique traditionnelle des Lyéla (Burkina Faso)* (dir. J. Aguila et S. Arom), Université Toulouse, UFR de Musicologie, 21 décembre 2006.

Rédaction de rapports de DEA :

Magali Deruyter : *A propos du rituel de Jèngi (Baka, Cameroun). Essai d'interprétation ethnomusicologique* (dir. B. Lortat-Jacob), Université de Paris X, juin 2004.

Marie-France Mifune : *Essai de typologie des structures mélodiques de quelques pièces musicales centrafricaines* (dir. B. Lortat-Jacob), Université de Paris X, octobre 2005.

Soutenances de Mémoires de Maîtrises :

Clothilde Gilles : *La musique des swarès bèlè dans le nord atlantique de la Martinique* (dir. R. Martinez), Université de Paris VIII, 29 octobre 1999.

Cristobal Diaz : *Analyse musicale du répertoire de Carnaval des Calcha de Bolivie* (dir. R. Martinez), Université de Paris VIII, 26 octobre 2001.

Agnès Caradot : *La perception auditive : comparaison entre les modes de catégorisation des bruits d'un univers sonore urbain (approches scientifique et subjective)* (dir. F. Alvarez-Pereyre), Université de Paris V, 17 juin 2003.

Magali Deruyter : *La musique des Bongo du Gabon : Première approche* (dir. H. Zemp et S. Le Bomin), Université de Paris X, 25 septembre 2003.

Thibault Gerbaud, *Le Nug-Bala. instrument de musique oublié. Mossi (Burkina Faso)* (dir. M. Houseman), Université de Paris X, septembre 2004.

Angéline Yegnan, *La musique des orchestres de trompe Gbofè de Côte d'Ivoire* (dir. H. Zemp) Université de Paris X, septembre 2004.