

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Touche-à-tout

Vincent Dehoux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24871>

DOI : 10.4000/lhomme.24871

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 125-134

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Vincent Dehoux, « Touche-à-tout », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24871> ; DOI : 10.4000/lhomme.24871

Touche-à-tout

Vincent Dehoux

Il y a plus de richesse dans la jouissance que dans la propriété.

Aristote

“**E**NFIN, je n’y comprends plus rien : vos délibérations sous-entendent un esprit critique que vous exercez volontiers envers votre profession, alors que, dans votre pratique de l’ethnomusicologie, rien n’est là qui en justifierait l’existence de sorte que l’on serait tout de même en droit d’attendre de votre part, une manière de faire qui vous serait propre, originale ou bien une pensée radicalement différente, et, en tous les cas, à la hauteur des doutes et griefs que vous manifestez à son encontre. Et bien, il n’en est rien ! Tout au contraire : vous n’évoquez de telles positions qu’à l’occasion seulement, en passant pourrait-on dire, et les gardez, la plupart du temps, jalousement pour vous. Pourriez-vous éclairer ma lanterne et résoudre ce mystère ?

— Volontiers ! En réalité, ma préoccupation consiste à souligner que les liaisons entre les pratiques musicales traditionnelles que nous sommes amenés à côtoyer, et le monde naturel et humain dont elles proviennent, et qu’elles expriment à leur façon, sont partout présentes. Rien de très nouveau, vous le constatarez, et j’avoue ne pas faire preuve par là, de beaucoup d’imagination... Autant le dire de suite : je ne vous ferai pas de révélations inimaginables ou insensées, et aurai plutôt tout de ce magicien désolé de n’extraire qu’un lapin de son chapeau. Cependant, accordez-moi un peu de crédit... L’originalité dont je me réclame consiste à montrer que, pour peu qu’on investisse les faits musicaux sur leurs ultimes frontières, cette présence du substrat culturel dans la pratique musicale ne s’inscrit pas seulement sous la forme de scories, pas plus que de réminiscences d’un passé quelque peu lointain dont elle serait en quelque sorte le conservatoire. À ce stade, on pourra d’ailleurs avancer que bon nombre d’études se contenteraient de mentionner purement et simplement de telles traces, et il faut reconnaître que les amoureux des origines que nous sommes tous auraient tôt fait de mettre en exergue de tels indices comme si le seul fait de les mentionner justifiait la forme assidue de l’investigation. Or, la recherche scientifique ne peut se satisfaire de noter ici ou là des correspondances inattendues entre des manières de

LES SOCIÉTÉS PAR LEUR MUSIQUE

faire issues du champ général du savoir et celui plus particulier de la musique, comme si ce dernier était à même de véhiculer bon an mal an une totalité le dépassant très largement.

— Vos critiques m'assassinent... Que voulez-vous au juste me signifier ?

— Ceci : la pratique musicale véhicule bel et bien le champ culturel du savoir et, j'insiste, sans restriction aucune. Une telle présence n'est cependant pas immédiatement décelable car elle procède d'une forme et d'un langage musicaux qui lui sont évidemment bien particuliers, « déguisés », et qu'il s'agira pour nous, ethnomusicologues, de décoder si tant est que l'on veuille accéder aux profondeurs cognitives de telles pratiques. Or, ce passage de l'étude musicale à celle proprement ethnologique peut fort bien ne pas s'effectuer et le support devenir au fil du temps un but en soi pour ceux qui s'en tiendraient aux seuls épiphénomènes de surface, c'est-à-dire à la grammaire et aux procédés techniques d'élaboration du langage musical : le moyen se transforme, dès lors, en fin.

— Le tableau que vous dressez là dégage, vous me l'accorderez, un sentiment désagréable de déjà vu... Et vous aviez raison de m'avertir de la modestie de vos élans ! Car, ce que vous me chantez n'est-il justement pas le dilemme auquel se confronte tout ethnomusicologue : ou bien faire l'impasse sur la grammaire d'un langage musical complexe ou bien s'y arrêter, l'analyser en profondeur, quitte à ne jamais pouvoir s'en extraire ?

— En effet, à la différence qu'il ne s'agit pas, pour moi, de faire soit l'un, soit l'autre, mais bien de les sonder, tour à tour, puisqu'ils se justifient mutuellement, leurs champs se renvoyant sans cesse l'un à l'autre. Suivez-moi bien : si la complexité de la technique musicale des langages particuliers auxquels on se trouve confronté – et qu'il faudra résoudre tôt ou tard – conduit souvent à nous y arrêter d'une façon qui risque de devenir au fil du temps définitive, l'intégralité des messages dont ces langages sont porteurs ne se résume pas à ce qu'on se laisse peu à peu porter à décrire et donc à faire croire pour ces trop fameuses commodités de la démonstration, à savoir une simple architecture sonore.

Je m'explique : au sein des sociétés de tradition orale d'Afrique centrale, les musiques, parce qu'elles sont partie prenante du vécu des individus, ne peuvent que s'en faire l'écho. Ce n'est pas, comme vous pourriez le penser, une simple banalité, car cela signifie en réalité que le travail d'analyse auquel on les soumet doit se poursuivre au-delà du seul contenu se signifiant lui-même, si tant est que l'on veuille élucider la raison d'être fondamentale de ces pratiques au regard des autres champs du savoir investis par les membres des sociétés concernées. Or, les traces du vécu des individus ne s'impriment pas « tambour battant » dans ces pratiques musicales, mais nécessitent d'y être bel et bien piégées. Le chercheur doit donc faire preuve d'une perspicacité constamment aux aguets pour accéder, dans un second temps, aux substrats de tels supports musicaux, dont la complexité épidermique aurait pourtant toutes les chances de le retenir.

— Où voulez-vous en venir ?

— À ceci : ce second temps de la recherche n'est pas réellement reconnu par nos collègues des autres disciplines de l'ethnologie qui confondent volontiers ethnomusicologie et exécution musicale. Ainsi, lors d'un congrès d'ethnomusicologie¹, notre colonie fut assez vertement apostrophée par une collègue ethnologue réclamant haut et fort des justifications à ce que nous apportions à la discipline ethnologique – depuis le temps qu'on se le demandait, avait-elle l'air de sous-entendre ! J'ai ressenti cette intervention comme très sincèrement blessante : on supposait par là que l'ethnomusicologie en tant que telle n'était pas capable de faire chambre à part, et que ce que l'on en attendait tout au plus, c'était d'être en mesure de fournir à l'ethnologie – et par là, à des personnalités supposées plus aguerries – des informations pertinentes pour un champ d'application plus vaste. Une telle intervention démontrait de plus une conception totalement désuète du champ du savoir, celle d'une arborescence disciplinaire dont le tronc serait l'ethnologie sur lequel se grefferaient, de part et d'autre, les rameaux, les racines et chacun des « ethno-quelque chose »... Restait pour nous à savoir où donc se localisait notre ethnomusicologie... C'était supposer, enfin, que l'on ne reconnaissait pas aux ethnomusicologues le droit d'accéder au domaine conceptuel et que notre existence se limitait à la pure collecte d'informations supposées définitives en lieu et place de ce que nous vivions, à savoir une matière en perpétuelle *transformation* et des comportements individuellement flous, mais à partir desquels – pour peu qu'on les investisse sérieusement – se dégage, par agrégation, un type de conduites relativement stables dont, en premier lieu, nous ne récoltons, il est vrai, que des bribes éparses et des morceaux. Bref, on nous réclamait les règles du jeu là où nous tentions de dégager celles de l'art.

— Je vous accorde tout ce que vous venez d'avancer – et vous jugerez ainsi de ma bonne volonté. Cependant, vous conviendrez avec moi que de telles mises au point, pour intéressantes qu'elles soient, éveillent chez l'auditeur que je suis, le soupçon de les voir surgir ici pour me faire, somme toute, oublier le fond de notre affaire – c'est-à-dire votre pratique personnelle, je vous le rappelle –, et attribuer au fil de ce raisonnement une importance démesurée à des réflexions d'ordre général qui sans une telle démonstration n'en mériteraient peut-être aucune... La montagne accoucherait-elle d'une souris ? Ou pire, ne me feriez-vous pas tout bonnement tourner autour du pot ?

— Je veux bien vous le concéder... Laissez-moi donc filer maintenant un peu plus avant sur mon terrain :

« Les Gbaya 'Bodoé² ont une culture de tradition orale qui ne considère jamais le savoir comme une accumulation de connaissances, mais bien comme l'acquisition de raison-

1. « Penser la musique, penser le monde » : colloque organisé par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative de l'université Paris X-Nanterre et le Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (14-16 mars 1996).

2. Sous-groupe de l'ethnie gbaya demeurant au nord-ouest de la République centrafricaine. L'ethnie gbaya comprend environ 500 000 individus. Son territoire s'étend sur deux États de l'Afrique centrale : la République centrafricaine et le Cameroun. Les Gbaya peuvent être subdivisés en sous-groupes d'importance inégale, correspondant généralement à des dialectes différenciés. Le kàrà est le dialecte du groupe le plus important numériquement. Il est parlé dans le nord de la région gbaya.

nements que chacun peut reproduire lorsqu'il les maîtrise. [...] Il n'y a pas de métier réservé, dont un individu ou un groupe pourrait revendiquer l'exclusivité. [...] Dans ces conditions, le savoir est commun à tous et chaque individu peut y avoir également accès. Ainsi, la musique, comme tous les autres domaines, est ouverte à tous [...]. Les Gbaya 'Bodoé distinguent parmi les productions sonores deux grands ensembles. Le premier, désigné par le terme 'kogèr'³, "la voix", regroupe à la fois les cris humains ou animaux et la production de parole. Le second, désigné par le terme *tigèr*, "la mélodie", regroupe toutes les productions musicales. Cette "mélodie" peut, selon le terme qui la suit, référer au timbre personnalisé de la voix de quelqu'un [*tigèr* + nom propre], à la musique vocale ou chant [*tigèr* + chanson], et enfin à la musique instrumentale [*tigèr* + instrument *sp.*]. Cette organisation conceptuelle place ensemble musique vocale et musique instrumentale, les distinguant ainsi fondamentalement de la parole. Chanter se dit *béa gima* [répandre/chant]. La production de chant est donc caractérisée par sa capacité à occuper l'espace. La mélodie est considérée comme première par rapport au texte qui se doit de la véhiculer, notamment par l'emploi de syllabes sans signification. Celles-ci sont le plus souvent placées en fin ou en début de phrase et subissent diverses mélodisations (*yé-yéé-yé, hée-yé, yéé-yéé, hó-yéé...*). Certes la place occupée par ces portions strictement mélodiques va être bien différente selon les chants, mais il y en aura toujours une. Bien chanter, c'est savoir respecter ces espaces, les négocier au mieux : *dikisa gima* [mélodiser/chant]. C'est la raison pour laquelle les comptines gbaya dans lesquelles mélodie et paroles sont en quasi-concordance ne sont pas considérées comme du chant⁴. »

Dans ce cadre, les Gbaya 'Bodoé possèdent un répertoire de chants avec *sanza*⁵ : les « chants à penser » (*gima tamo*). Ces chants sont en premier lieu des pièces instrumentales interprétées à la *sanza*, sachant que sans cette dernière l'exécution du répertoire est impossible : c'est donc, en réalité, la *sanza* qui chante. Ces chants à penser se classent selon plusieurs thématiques : les chants traitant du sentiment amoureux et de la solitude (ce sont les plus nombreux), les chants de route destinés à soutenir le pas du marcheur, des sessions de danse et un jeu musical. Chaque pièce du répertoire possède une identité musicale propre, ce qui revient à dire qu'elle se différencie des autres non seulement par le texte qu'elle porte mais également par un support instrumental original. Cependant, le nom donné à une pièce ne détermine pas un objet clos sur lui-même, mais un ensemble : celui des différentes interprétations pratiquées justiciables d'une appellation identique.

La figure qui suit nous propose une répartition de ces pièces selon les techniques du jeu de la *sanza*⁶.

3. Dans un souci de simplification visant les commodités de lecture, nous avons opté pour une orthographe francisée de la terminologie gbaya.

4. Tout ce passage est extrait du livret de CD rédigé par Dehoux & Roulon-Doko (1993).

5. Petit lamellophone possédant, dans le cas présent, douze languettes métalliques que le musicien pince avec ses pouces.

6. Nous ne faisons figurer ici qu'une infime partie des pièces constituant le répertoire intégral des chants à penser.



Photo 1. Étienne Ngbozo à la *sanza*, village gbaya de Ndongué (Centrafrique)

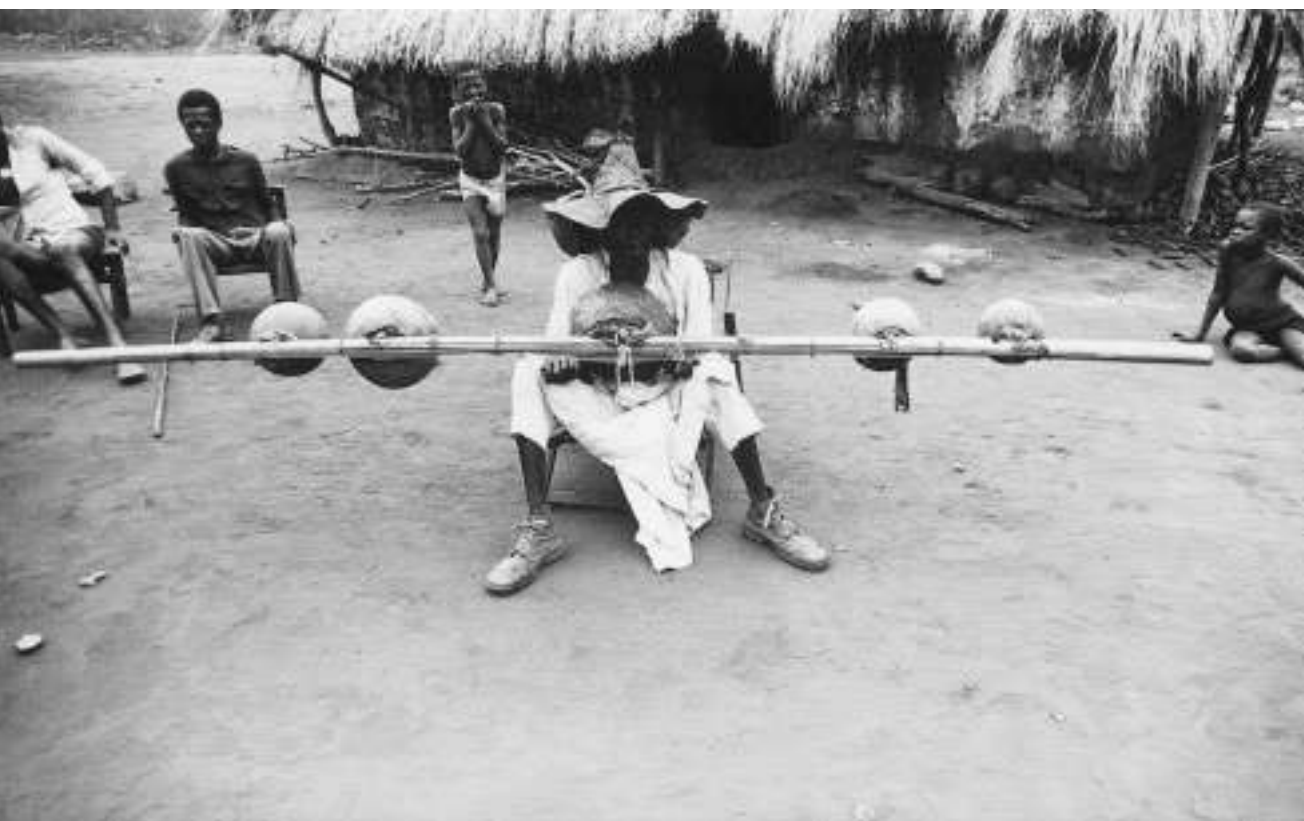


Photo 2. Pascal Minang, musicien de harpe-cithare, village gbaya de Galo (Centrafrique)

Techniques du jeu de la <i>sanza</i>		
jeu simple	jeu <i>dubélé</i>	jeu complexe
<i>kpan</i>	<i>fara ko kumanda</i>	<i>fara ko kumanda</i>
<i>naa-bua</i>	<i>naa-bua</i>	<i>naa-bua</i>
<i>piéré</i>	<i>piéré</i>	x
<i>gbin-tu</i>	x	<i>koé</i>
<i>mbodomo</i>	<i>mbodomo</i>	x
<i>bonde ko be hoyo</i>	x	x

Figure 1. Répartition des pièces instrumentales du répertoire des « chants à penser ».

Cette figure requiert les explications suivantes :

- L'analyse musicale révèle trois techniques de jeu : la première sur les 6 lames centrales de la *sanza* que je dénomme « jeu simple »⁷ ; la deuxième sur l'ensemble des 12 lames de l'instrument que les Gbaya appellent « jeu *dubélé* » (qui signifie « jeu double ») ; enfin, un jeu mélangeant les deux premiers et que je qualifie de « jeu complexe »⁸.

- Cette figure montre que les pièces de *sanza* n'ont pas de modalités de fonctionnement identiques : il y a celles qui possèdent une version dans chacune des techniques de jeu (comme *naa-bua* que nous trouvons dans les trois techniques de jeu, simple, *dubélé* et complexe) ; celles ne donnant lieu qu'à certaines formulations (*piéré*, qui ne possède pas de jeu complexe, pas plus que *mbodomo*) ; et enfin, celles qui se dénomment différemment selon qu'elles sont interprétées d'une manière ou d'une autre (la pièce *gbin-tu* en jeu simple ne possède pas de jeu *dubélé* mais se dénommera *koé* sous une technique de jeu complexe, la pièce *kpan* en technique de jeu simple se dénommera *fara ko kumanda* lorsqu'elle sera jouée en techniques *dubélé* et complexe).

Autant dire que, dès ce premier temps de l'enquête, nous glissons inexorablement de la stricte étude musicale (mais peut-elle seulement exister ?) vers des interrogations concernant le savoir véhiculé par la musique : ainsi, pourquoi, sur les trois techniques de jeu existantes, une seule reçoit-elle une dénomination gbaya, alors que toutes sont différenciées par ces mêmes Gbaya ? Pourquoi, d'une technique de jeu à l'autre, un « petit animal de brousse » (*kpan*) devient-il « place du commandant » (*fara ko kumanda*) ? Et, au-delà, que nomme-t-on au juste : la technique de jeu ou bien la pièce ? On pourrait en effet supposer que *koé* désigne

7. Ce type de jeu n'est pas strictement défini, ni clos sur lui-même, mais consiste pour l'instrumentiste à acquérir progressivement le maniement des douze lames de l'instrument selon plusieurs étapes que nous nommons modèles.

8. Cf. CD, l'exemple musical *fara ko kumanda* à la *sanza* : # 12.

tout bonnement la technique de jeu complexe de *gbin-tu, fara ko kumanda* celle de *kpan*, etc. Mais, dans ce cas, pourquoi certaines pièces (telles que *naa-bua*) conserveraient-elles une appellation identique indépendamment de leur modalité d'exécution ?

On est là face à une manière de classer forcément intrigante, qui conduit directement le chercheur de l'analyse musicale à la catégorisation locale et le pousse à interroger les pièces de ce répertoire au sein de leur environnement, puis à les envisager dans un domaine plus vaste de pratiques culturelles inscrites dans d'autres champs du savoir. Ainsi sera-t-on amené ici à attribuer, pour ce qui n'était qu'un répertoire de musique bien circonscrit, une portée générale que rien dans ses éléments constitutifs ne laissait présager. Une telle progression peut apparaître somme toute logique et naturelle à mener. Qu'on ne s'y trompe cependant pas : il convient de rappeler qu'une telle entreprise pose d'innombrables difficultés liées au milieu lui-même, où le savoir se caractérise par une absence de dénominations génériques et où la décentralisation effective a pour effet qu'aucun individu ne possède de savoir général. De sorte que les informations se recueillent de façon essentiellement extensive, sur de vastes territoires et par les voies les plus diverses et inattendues. Prenons deux exemples :

- La pièce *bonde ko be hoyo* (les « souffrances de l'orphelin »)⁹ existe sous la forme d'une seule version type lorsqu'elle est jouée à la *sanza*, car elle provient de l'ancien répertoire de la harpe-cithare (le *mvét*) qui n'est pas polyphonique¹⁰, contrairement à celui de la *sanza*. La technique de jeu étant demeurée celle de la harpe-cithare, la texture de cette pièce à la *sanza* est homophone – pouces droit et gauche jouent à l'octave l'un de l'autre –, ce qui justifie son absence des autres types de jeu, sans compter qu'elle se développe sur un cycle métrique de 16 temps au lieu de 8 sur lequel s'inscrivent tous les chants à penser. Dans le répertoire de la harpe-cithare, *bonde ko be hoyo* se trouvait associée aux chants de guerre (*gima biro*) et ne s'adressait non pas à l'orphelin « d'occasion », à celui qui a perdu ses parents par hasard et que l'on pleure (au vrai sens du terme), mais à celui privé de ses proches à la suite d'un conflit armé entre clans, ou bien, plus récemment, d'un affrontement avec l'envahisseur européen. Ainsi, ne s'agissait-il pas d'un chant mais, en réalité, de lamentations, ce qui explique l'existence, dans la partie chantée, des pleurs des personnes présentes. On retrouve ces pleurs dans la version à la *sanza* où la mélodie soliste ménage toujours une partie silencieuse qui leur est réservée.

- La seconde pièce à laquelle on s'intéressera maintenant, *fara ko kumanda*, est également porteuse de significations du même ordre. Tout d'abord, dans son titre, *kumanda*, prononciation locale de « commandant », laisse supposer qu'il s'agit d'une musique moderne, comme l'est – on s'en doutera – la pièce intitulée *piéré*, adaptant, quant à elle, le prénom « Pierre ». Outre les techniques instrumentales habituelles du répertoire, *fara ko kumanda* donne lieu à un type de jeu

9. Cf. CD, l'exemple musical *bonde ko be hoyo* à la *sanza* : # 13 et 14.

10. Cf. CD, l'exemple musical *gima biro* à la harpe-cithare : # 14.

qui lui est propre. Nous notions d'ailleurs à son propos : « La finesse du monnayage de cette pièce est telle qu'il est très souvent délicat de percevoir l'irrégularité de durées. Au lieu de quatre valeurs réparties sur deux temps¹¹, nous en avons cinq et l'on aurait d'emblée tendance à en rendre compte par l'usage du quintolet »¹² (Dehoux 1986). Or, *fara ko kumanda* signifie la « place du commandant », et de quoi s'entoure le commandant du pouvoir central dans sa sous-préfecture ? D'une fanfare, c'est-à-dire – compte tenu du contexte musical local – de tambours et de xylophones. Ce chant, mettant en scène l'autorité officielle, adapte donc à la *sanza* la technique instrumentale du xylophone, de même que, précédemment, pour les « souffrances de l'orphelin », la *sanza* adoptait celle de la harpe-cithare.

Exposé de cette manière, tout cela doit apparaître fort simple et d'une logique sans faille et vous aviez raison de vous demander si la montagne n'accouchait pas là d'une souris. En réalité, il convient de se rendre compte que ce n'est qu'au cours de sempiternelles allées et venues d'un village à l'autre, mais également vers d'autres sous-groupes gbaya, que jaillissent de telles relations. Les Gbaya 'Bodoé de la région de Bouar ne pratiquant plus la harpe-cithare, ni le xylophone, c'est la recherche conduite auprès d'autres sous-groupes, tel celui des Gbaya-Gbeya de la région de Bossangoa, à 250 km du pays Bodoé, qui a permis de retrouver une technique de jeu du xylophone similaire à celle de la *sanza* pour la pièce *fara ko kumanda*. On a ainsi pu découvrir par là des relations insoupçonnées entre ethnies voisines, comme les Manza et les Gbaya-Gbeya, qui, les unes comme les autres, possèdent le xylophone et utilisent une technique de jeu identique.

Il est donc possible de revisiter l'histoire et de pratiquer l'ethnologie à partir d'un classique répertoire de musique, sans avoir nécessairement besoin d'une quelconque « béquille ethnologique ». Ainsi notre second tableau fera-t-il figurer, outre le répertoire de la *sanza*, les ponts qui existent entre ce dernier et ceux de la harpe-cithare et du xylophone, ces deux instruments permettant d'établir des liens avec des ethnies voisines possédant des *instrumentarium* similaires. L'analyse ethnomusicologique permet d'étendre fondamentalement ce qu'une enquête locale dégageait et de compléter ce que le premier tableau révélait : « la levée du cadre monographique met en lumière deux phénomènes : d'une part un certain polymorphisme à l'intérieur d'ethnies naguère posées comme homogènes, d'autre part une remarquable parenté des mécanismes au-delà des frontières ethniques »¹³.

11. Pulsation serait un terme plus approprié.

12. Cf. CD, l'exemple musical *fara ko kumanda* au xylophone (Gbaya Gbeya / Manza) : # 15.

13. Jean-Paul Colleyn, « Bamaya : un art de vivre au Mali », in Catherine de Clippel & Jean-Paul Colleyn, *Bamanaya : un'arte di vivere in Mali*, Milano, Centro studi archeologia africana, 1998 : 180.

harpe-cithare	<i>sanza</i>			xylophone
	jeu simple	jeu dubélé	jeu complexe	
	<i>kpan</i>	<i>fara ko kumanda</i>	<i>fara ko kumanda</i>	<i>fara ko kumanda</i>
	<i>naa-bua</i>	<i>naa-bua</i>	<i>naa-bua</i>	
	<i>piéré</i>	<i>piéré</i>	x	x
	<i>gbin-tu</i>	x	<i>koé</i>	
	<i>mbodomo</i>	<i>mbodomo</i>	x	
<i>gima biro-</i>	<i>bonde ko be hoyo</i>	x	x	

Figure 2. Évolution des pièces musicales à travers différents instruments.

Ce second tableau est là pour signifier une extension de la classification qui ne cessera de progresser tant il est vrai que dans le domaine des traditions orales les savoirs ne sont jamais clos sur eux-mêmes, étanches les uns aux autres. Poursuivons encore un peu plus loin : ces chants à penser sont des pièces instrumentales sur lesquelles se superposent les voix d'un ou de plusieurs chanteurs. Or, la présence simultanée de ceux-ci n'implique pas, dans ce répertoire, de complémentarité. Tout au contraire, chacun exprime de façon individuelle ce qu'il a sur le cœur à partir de son histoire personnelle, sans relation à ce qu'évoque de son côté le chanteur voisin, de sorte que l'expression générale n'est pas la somme de contributions complémentaires, mais une mosaïque où chacun débute et conclut son intervention dans le chant comme il le sent. Cela favorise, on le comprendra aisément, une expression vocale riche en variations et justifie cette écoute bien particulière à laquelle les auditeurs sont totalement attentifs. Outre ces conditions qui demandent au chanteur d'entrer seulement quand il le juge opportun et de s'isoler des autres pour donner corps à son message, il faut savoir qu'un candidat ne s'exprimera pas sans mise en condition : au préalable, il écoute la *sanza* suffisamment longtemps et, si l'instrumentiste est efficace, il peut se contenter de cette plénitude sans intervenir d'aucune façon – rappelons que c'est la *sanza* qui chante, en premier lieu. De plus, le jeu de la *sanza* est répétitif : chaque cycle musical se répète indéfiniment. Une transcription permettrait une vision plus fine de la situation, puisqu'elle démontrerait qu'à cette répétition dans le temps s'adjoint aussi une répétition dans l'espace : en effet, à l'intérieur de chaque cycle, les phrases musicales superposées et légèrement décalées dans la polyphonie sont simplement à l'octave ou à la quinte l'une de l'autre. L'on ignore généralement cette forme de répétition, ayant à l'esprit, par négligence, que les phénomènes répétitifs s'établissent par définition dans le temps, tant il est vrai

que « la répétition ne change rien dans l'objet répété, mais change quelque chose dans le sujet qui la contemple »¹⁴.

— Je dois vous le confier : vous me saoulez ! Il m'est difficile en effet de passer de ces opinions variées concernant votre profession que vous me posiez d'emblée avec sûreté, en les appuyant de critiques assez véhémentes, soulignons-le en passant, aux données de vos enquêtes de terrain que vous m'égrenez une à une sans que ne pointent quelque part les rapports des unes aux autres... Mais, peut-être, ai-je tout simplement du mal à les repérer?... Quoi qu'il en soit, il me fallait vous le signifier pour vous réclamer à mon tour un peu d'indulgence et solliciter une récapitulation des points forts de votre démarche.

— Je veux bien vous satisfaire par un survol rapide de la situation, afin de vous montrer qu'entre mes positions de principe, telles que je les évoquais en préambule, et les données telles que je les acquiers lors de mon travail de terrain, il n'y a qu'un pas.

La dénomination ethnomusicologie forme un *nom composé* qui laisse sous-entendre une parenté ou plutôt un assujettissement aux disciplines dont ce nom est issu. Or, ce n'est pas parce que l'ethnomusicologie se nomme ainsi qu'elle a à composer avec qui que ce soit ; je revendique par là une autonomie totale qui s'appuie sur le corpus très particulier que constitue la musique, impliquant des méthodes de collectage, d'investigation, d'analyse tout à fait originales. Cependant, ne vous méprenez pas : je ne prône pas pour une indépendance pure et dure ! Pour moi, l'ethnomusicologie consiste tout simplement à faire de l'ethnologie par le truchement des pratiques et des savoirs musicaux. Les exemples de terrain évoqués plus haut le prouvent, où l'on voit surgir des interrogations, des bizarreries, des curiosités dans les moindres recoins de la collecte des répertoires musicaux, de sorte qu'aller de la musique à l'ethnologie ne constitue pas un devoir, une obligation, mais bien une continuité.

— On pourrait dire cela de tous les ethno-quelque chose, comme je les nomme : ethnomédecine, ethnolinguistique, ethnoécologie... Ne pensez-vous pas ?

— Certes, à cette différence que l'ethnomusicologie a à voir avec l'imaginaire des individus, c'est-à-dire à ce qui crée les plus courts chemins entre leurs rêves et la réalité. C'est ce qui la distingue. Et je dirais que la majeure partie du temps, les erreurs de nos enquêtes de terrain ne proviennent pas de ce que l'on y fait fausse route, mais de ce que l'on n'y poursuit pas la démarche ethnomusicologique jusqu'à son terme. »

MOTS CLÉS/KEYWORDS : ethnomusicologie/*ethnomusicology* – Gbaya – Chants à penser (*gima tamo*)/*Thinking songs* – *sanza* – xylophone – harpe-cithare/*harp-cithara*.

14. Cf. David Hume [trad. par André-Louis Leroy], *Traité de la nature humaine : essai pour introduire la méthode expérimentale dans les sujets moraux* (Paris, Aubier, 1946, 2 vol.), cité dans Deleuze & Guattari (1976).

BIBLIOGRAPHIE ET DISCOGRAPHIE

Arom, Simha

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*. Paris, Sela (« Ethnomusicologie 1 »).

1987 « Réalisations, variations, modèles, dans les musiques traditionnelles centrafricaines », in Bernard Lortat-Jacob, ed., *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris, Sela (« Ethnomusicologie » 4) : 119-122.

1991 « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *Analyse musicale 22 : Analyses et modèles* : 67-78.

Dehoux, Vincent

1986 *Chants à penser gbaya, Centrafrique*. Paris, Sela (« Ethnomusicologie » 2).

1996 « Feuilles de route », *Cahiers de Musiques traditionnelles* 9 : 131-146.

Dehoux, Vincent & Paulette Roulon-Doko

1992 *Centrafrique : musique gbaya : chants à penser*. Paris, Radio France / Arles, distrib.

Harmonia mundi (Ocora C580008)

[rééd. du disque 30cm/33t, 1978, OCORA 558-548].

1993 *Centrafrique/Musiques pour sanza en pays gbaya*. Archives internationales de musique populaire AIMP XXVII. VDE CD-755.

1995 *Centrafrique : musique gbaya : chants à penser 2*. Paris, Radio France / Arles, distrib. Harmonia mundi (Ocora C560079).

Deleuze, Gilles & Félix Guattari

1976 *Rhizome*. Paris, Éditions de Minuit.

Roulon-Doko, Paulette

1996 *Conception de l'espace et du temps chez les Gbaya de Centrafrique*. Paris, L'Harmattan.

1998 *Chasse, cueillette et culture chez les Gbaya de Centrafrique*. Paris, L'Harmattan.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Vincent Dehoux, *Touche-à-tout*. — À partir d'un dialogue imaginaire entre un ethnologue et un ethnomusicologue, le lecteur est invité ici à suivre un débat essentiel sur les fondements de l'activité ethnomusicologique et, donc, sur sa place dans les sciences humaines. L'ethnomusicologie peut-elle être considérée comme discipline à part entière ? Ou bien, doit-on lui reconnaître des passerelles à emprunter vers d'autres domaines ? Mais lesquelles ? Et sous quelles conditions ? Pour tenter de répondre à ces questions, l'auteur place au centre de la discussion l'étude de la musique d'un groupe gbaya (Centrafrique) et montre que celle-ci offre de sérieuses clés pour comprendre notamment les contacts et les rapports que les Gbaya ont pu entretenir au cours de l'histoire avec leurs voisins. Par cet exemple il défend ainsi l'originalité propre et l'indépendance certaine de l'ethnomusicologie.

Vincent Dehoux, *Jack-of-all-Trades*. — An imaginary dialogue between an ethnologist and an ethnomusicologist introduces readers to a debate about the underpinnings of activities in ethnomusicology and the latter's place among the human sciences. Can ethnomusicology be considered to be a full-fledged discipline? Or should we see it as needing bridges toward other fields? If so, which bridges, and under what conditions? This attempt to answer these questions focuses on the music of a Gbaya group (Central African Republic). This music provides essential information for understanding the contacts and relations that the Gbaya have maintained over time with their neighbours. This example serves to defend ideas about the originality and independence of ethnomusicology.