

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

8 | 1995
Terrains

Saveurs de savane

Savanna knowledge

Vincent Dehoux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1197>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1995

Pagination : 115-135

ISBN : 2-8257-0537-3

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Vincent Dehoux, « Saveurs de savane », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 8 | 1995, mis en ligne le 04 janvier 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1197>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

Saveurs de savane

Savanna knowledge

Vincent Dehoux

à *Simha Arom*

« Lisant des livres, je comprends ;
au contact de la vie de brousse, je souris. »

SIMHA AROM (1973 :28)

Préambule

- 1 *J'effectue (1982) une mission dans l'extrême sud de la République Centrafricaine, auprès d'une petite population riveraine de l'Oubangui : les Gbanzili. La seule façon de les atteindre étant de remonter le fleuve en pirogue, j'ai dû passer au préalable un certain temps dans la petite ville de Kouango pour y rechercher un équipage et y sélectionner mon embarcation. Durant ces préparatifs, j'occupais mes temps morts par des enquêtes auprès des habitants des différents quartiers et des musiciens que j'avais l'occasion d'y rencontrer. Les langues pratiquées étant fort éloignées de celles que j'avais l'habitude de fréquenter, j'étais toujours muni d'un petit magnétophone à cassettes au cas où, dans le feu de l'action, je me trouverais face à des termes impossibles à me faire expliquer, pour le moins dans la langue véhiculaire le sango. Je prenais ainsi l'habitude d'enregistrer intégralement les explications collectées afin de me les faire traduire ensuite par le gardien de la petite case que j'occupais alors.*
- 2 *En voici un court extrait qui déterminera une décision riche de sens. Pour faciliter la lecture de ce texte « à deux vitesses », j'ai adopté la convention suivante les interventions précédées d'un petit tiret [-] utilisent une langue compréhensible de tous : « eux » (nos informateurs) et « nous » (mon interprète habituel, Séverin, et moi-même). En revanche, celles qui débute par un long tiret [—] ne le sont que d'eux. Je conserve, dans cette traduction, certaines tournures du français local telles qu'elles ont été utilisées par mon traducteur avec, et si le besoin se fait à mon avis sentir, leur correspondance dans un français plus conventionnel entre parenthèses.*

- « Louis : Normalement, il faut un orchestre constitué d'au moins douze trompes pour que nous soyons sûrs de jouer correctement. Les musiciens, ici, ont dû jouer seulement avec neuf... « Entre-temps » (comprenez « jadis »), il y avait un camp d'initiation où les jeunes gens initiés avaient à apprendre tout ce qui concerne le maniement de ces trompes, vraiment tout...

- Vincent : Quel est le nom de chacune des trompes ?

- Louis : Le nom de la plus petite trompe signifie « homme ».

— Bon, qu'on m'apporte le panier des trompes que je puisse me remémorer... Oui, c'est cela ! Tout le paquet. Quelle histoire ! Mais est-ce que je m'en souviens au moins ?

- Le nom de la deuxième veut dire « le cadet de l'homme »... celui de la troisième, et bien... il signifie... « la troisième », mais un peu seulement... Quant au nom de la quatrième..., et bien... il exprime très exactement « quatrième », au contraire de la troisième pour laquelle c'était « troisième »..., mais un peu seulement...

— Bon ! Jusqu'ici, je m'en tire...

- Celui de la cinquième signifie...

— Arrh ! Et qu'est-ce que je vais bien pouvoir raconter maintenant ?

— un acolyte : Tu n'as qu'à répéter « djakindja », tu sais...

- Louis : « djakindja », c'est le nom de la cinquième trompe !

— Et pour les autres, qu'est-ce que je vais faire ?

— l'acolyte : Tu n'as qu'à donner des noms... ceux des fils du chef... non ?

- Louis : La sixième trompe, c'est « Suiganian » (nom du fils aîné du chef, m'expliquera plus tard mon traducteur). La septième trompe, c'est « Wakanga » (nom d'un fils cadet du chef, idem)...

— Il manque trois trompes... Mais j'en ai vraiment assez maintenant... Alors là, c'est fini : on n'est pas dans un camp d'initiation, tout de même ! »

Il se lève, regarde les trompes et s'en va...

3 *Voici donc l'affaire pour laquelle mon interprète m'avouera tout simplement « ils ne savent plus quoi inventer, là vraiment ! » De quoi ébranler mes convictions les plus profondes. Mais quelles vérités avais-je cru jusqu'à présent débusquer ? A ce moment, je tenais mais non sans crainte, à en avoir le cœur net et ma décision fut rapidement prise : laisser tourner coûte que coûte un petit magnétophone durant les conversations que j'aurai dans les différents villages traversés, et ce, pour les deux mois que durerait cette mission. J'étais sûr qu'en dehors des langues comprises de tous - le sango et dans une moindre mesure le français - et dans lesquelles se diraient les choses pour Séverin et pour moi-même, les habitants se communiquaient dans leur langue des affaires immédiates autrement plus importantes peut-être mais qu'eux seuls étaient à même de comprendre.*

4 *Le résultat ? Je l'ai gardé jusqu'à présent pour moi : des heures et des heures de conversation révélatrices d'une « manière d'être ensemble » bien particulière et de cette ethnologie que les personnes visitées mènent sur notre compte. Et pourquoi serions-nous donc les seuls à le faire ?*

- « Vincent : S'il y a un événement à célébrer, quelle musique joue-t-on ?

— Pauline, en aparté pour ses compagnons : Il faut y aller « molo-molo », il faut dire les choses tout doucement, tout doucement alors...

le chef réfléchit. Il hésite, se dit « coincé » et demande à l'assistance de l'aider...

- Vincent continue : S'il arrivait, par exemple, qu'un homme tue un éléphant, ou une panthère ?

- le chef : Le nom de la chanson, c'est...

— puis, à l'assistance : Ne m'abandonnez pas, tendez moi la perche !

- quelques uns disent entre eux : Zongbo-zongbo.
- le chef : Hein ? Mais qu'est-ce que ça vient foutre ?
- Et il interroge le vieux Bernard, qui intervient à son tour :
- Nous y voici ! vous avez oublié pas mal de choses. Et maintenant, c'est vers moi que vous vous tournez pour me questionner !... Et si je mourais, vous vous adresseriez alors à mon esprit ?
- quelqu'un : Est-ce que ce travail va bientôt prendre fin ? On est vraiment accablé, là...
- le chef à Bernard : Dis-moi, s'il te plaît, quels sont les chants... lorsqu'on ramène au village une tête de buffle... une « pointe » (*une défense d'éléphant*)... une panthère ?
- Bernard : Ne cherchez pas ! J'ai presque tout oublié. C'est bien simple : la plupart des chants, on les a de toute façon « trichés » (*traduisez : « copiés »*) du côté Zaïre.
- quelqu'un : On prépare une boisson pour les gens avant de faire sortir les pointes de l'éléphant ou la panthère entière, c'est tout ce que je sais... j'ai raison, non ?
- le chef insiste : Sakaguonda, c'est le nom du chant.
- Ils discutent... et disent que ça vient du Zaïre... Ils n'arrivent pas à trouver le nom... le chef insiste : Sakaguonda.
- Victor : Vous voyez qu'on nous force à chanter ! Il est déjà tard dans la journée et le soleil chauffe... On n'y arrive pas, alors acceptons ce titre ! On n'a pas le choix... on est acculé... alors acceptons l'idée et prenons ce titre !
- le chef : Si vous avez quelque chose qui tombe du ciel sur votre langue, entonnez-le, on va « démerder » (*entendez : « se débrouiller »*) !
- Une vieille femme chantonne...
- le chef : Ah bon, c'est comme ça ?
- la vieille continue de chanter, puis explique : Si tu pars en chasse, que tu n'arrives pas à tuer un gibier, tu vas rentrer au village car tu ne resteras pas pour vivre continuellement en brousse !
- Séverin : Est-ce qu'on peut danser dessus ?
- le chef : Lorsqu'on chante, on danse en même temps. Chez nous, on danse sur tout ce qu'on fait...
- Tout de même, ils ont de ces questions !
- quelques hommes dans l'assistance : On ne se retrouve pas... est-ce qu'on va arriver à mettre un terme à ce travail ?... Va-t-on s'en sortir ?... Comment faire ?...
- l'un d'entre eux : De toute manière, ce sont surtout les femmes qui chantent en cas de deuil, pas nous les hommes, ce n'est pas notre affaire... Alors, on veut bien donner « le coup de la main » (*un coup de main*), mais pas plus...
- Victor, à un enfant : Ramène-nous les deux tambours.
- puis, à l'assistance : Et vous, est-ce que vous n'avez pas d'oreilles pour entendre ce que les étrangers nous demandent ?
- Pauline dit aux gosses : Poussez-vous de la poutre (*sur laquelle les Gbanzili frappent leurs formules rythmiques à l'aide de petites baguettes*)... et cherchez des baguettes...
- le chef et Bernard : Vous, les femmes, chantez-nous quelque chose du répertoire Dakpa... Que diable, vous pleurnichez... Chantez plutôt un chant de tristesse, comme si un cadavre existait ici même ! Nous saurons comment nous y prendre après pour répondre aux questions...
- une vieille : Qui est mort ? Excusez-nous, nous les femmes. Il faut qu'on sache de quoi il est exactement question pour composer un chant ! S'il y a un mort il faut nous le dire, enfin !

— une autre vieille : Si parmi vous les hommes, quelqu'un connaît un chant du répertoire Dakpa, il lui appartient d'entonner ce chant, on va l'aider pour continuer.

— la première vieille, en aparté : Qui est mort, au juste ? Et de toute façon je ne suis pas sûre que les gens de Tagiro nous aient rapporté les tambours, pas du tout sûre... on n'avait pas à leur prêter... comme d'habitude !

- Séverin et Vincent : Si vous n'arrivez pas à répondre à nos questions, dites-le nous franchement, on passera à autre chose !

- le chef : S'il y a un cas de deuil, si l'on apprend le décès d'un parent lointain... Et bien, c'est surtout les femmes qui chantent en pleurant, mais pas nous les hommes.

Ils s'installent pour chanter au milieu d'une discussion se faisant peu à peu agitée.

— Sophie : Où est-elle Antoinette ? Et pourquoi ne vient-elle pas ?

— le chef crie : Toi, Antoinette Liemba, viens vite... on va commencer à chanter... Qu'est-ce que tu fous... tu ne peux pas venir ?

— quelqu'un dans l'assistance : Ce travail s'éternise... il fait maintenant de plus en plus chaud, on n'en peut vraiment plus... ça ne va pas bientôt finir ?

— le chef : Chantez, vous les femmes, j'expliquerai la chanson...

— une vieille : Donnez le rythme sur le long bâton qui est par terre !

— un gosse arrive et dit tout bas au chef : Antoinette refuse de venir.

— le chef, à voix haute : Toutes les femmes sont maintenant réunies... Il faut chanter,... c'est un travail. Si les femmes ne donnent pas un coup de main... et si on nous donne après des cadeaux, il ne faudra pas que les feignantes se plaignent par la suite !

— Pauline : Débrouillez-vous pour nous succéder. Si quelqu'un a la voix enrouée, qu'un autre reprenne... amenez-nous les bâtons... mais si après le travail, nous ne sommes pas satisfaites, André, tu seras visé... André, si ton « patron » ne nous satisfait pas, c'est à toi qu'on s'adressera, tu verras bien !

Ils coupent les petits bouts de bois pour faire des baguettes.

— quelqu'un : Antoinette, elle arrive !

— le chef : Antoinette, approche-toi de moi avec ton cousin Gondo, entonne la chanson... Allez-y, j'expliquerai la chanson ensuite.

— Antoinette : Toi, Victor, mets toi bien dans la tête que ce travail ne te convient pas, parce que tu es trop jeune. Il est pour Bernard !

Le chef demande instamment la parole, il a visiblement quelque chose d'important à faire savoir. Le silence se fait, quelques minutes passent.

— le chef : Ce travail qui nous vient aujourd'hui, et bien, c'est le genre de travail que j'ai déjà eu dans le village de Kosotro, sur la piste... Vous vous souvenez, non ? Les gendarmes m'ont posé de multiples questions, parce qu'il y a eu un homme tué dans le secteur. En tant que responsable, j'ai été convoqué là-bas, à la sous-préfecture... Et bien, j'imagine que c'est... Enfin je pense que c'est la suite de cette vieille affaire dont j'ai eu à répondre, jadis. Faites bien attention, car ils s'y prennent indirectement, et les questionnaires sont vraiment difficiles. Mais il doit y avoir des recoupements... Pour nous abrutir ils ont commencé tout doucement par la question des chants puis ils sont venus à ceux que nous faisons à la naissance des jumeaux... je vous dis que bientôt il sera question des jumeaux eux-mêmes, puis enfin de nous ! Des jumeaux, comme c'est sournois tout de même !

— des voix dans l'assemblée : Chauffez un peu la peau du tambour, parce que c'est faible !

— quelqu'un : mais où est donc passé le second tambour ?

— le chef : on va essayer de terminer la première chanson quand même avant de passer à une autre... démarrons la première chanson...

— tous demandent à Victor : Donne-nous le rythme...

- un homme : Cette chanson, mon beau père l’aimait beaucoup... Je me souviens encore, lorsque j’étais un petit enfant...
- un autre : Vas-tu te taire ? Toujours à rapporter les histoires de ta propre famille ! On n’en a rien à faire ici !
- quelqu’un dans l’assemblée : Si on nous donne l’ordre de chanter, nous le ferons ! Sinon, nous nous en irons !
- la vieille : Apprêtez-vous à chanter....
- (Séverin tout bas à Vincent : la « maman », je pense qu’elle en a marre...)
- la vieille : Est-ce que vous ne pouvez pas vous presser un peu qu’on finisse ?
- Bernard : Il faut que tout le monde chante pour qu’il y ait un maximum de voix.
- Antoinette : Jadis des gens sont venus comme ça... on a tout fait pour eux... on a chanté... On n’a même pas eu un petit cadeau...
- Bernard se retourne : C’est pour cela que moi non plus, je ne veux pas chanter... Allez, je m’en vais !
- le chef : Voilà, vous nous découragez. Je compte sur vous et chacun part sur la pointe des pieds... Si vous avez honte de chanter, permettez que je demande un peu d’argent pour acheter à boire. Comme ça vous chanterez ensuite gaillardement ! Et toi, « maman », ça suffit ! Ce n’est pas parce que tu prends tout à la légère, qu’il faut sans cesse rigoler...
- une vieille : Toi, le batteur, joue bien le tambour parce que le rythme est mal parti, vraiment...(puis, elle commence à glousser)...
- Des reproches se font entendre...
- la même à l’assistance : Il faut quand même qu’il nous joue le rythme Dakpa qui appartient aux Gbanzili, non ?
- au joueur du petit tambour : Et toi, dépêche-toi de nous donner le rythme...
- une autre vieille, au joueur du petit tambour : Lui, « il ne connaît pas jouer »... Et d’abord, depuis quand joue-t-il, qu’il se permet aujourd’hui ?
- puis, aux enfants qui entourent l’assemblée : Vous, les enfants, vous connaissez des rythmes qui ne sont pas nôtres. Alors, foutez-nous la paix, une bonne fois pour toutes ! Ils se lèvent tous pour danser.
- le chef : Non, asseyez-vous, on n’a pas besoin de la danse pour l’instant. Victor, entonne la chanson !
- Bernard et Victor : Si les choses traînent, c’est parce qu’on n’a pas bu. Que les étrangers nous offrent deux ou trois bouteilles de mbako (*alcool de manioc*) ! Nous allons commencer par nous détendre un peu...
- [...]
- Ils se mettent à chanter...
- [...]
- Séverin (après l’enregistrement) : Combien de chants avez-vous chantés ?
- le chef : Trois chants.
- d’autres, en même temps : Quatre.
- un participant : Plus de quatre, c’est sûr quand même... ou je me trompe ?
- le chef : Ca suffit ! Qu’on me laisse un peu réfléchir !
- quelqu’un : Les amis, je vous parie qu’on « reprend à zéro »...
- Pauline : Pourquoi êtes-vous tous là à regarder comme des brutes sans chanter ? J’en ai assez ! C’est toujours le même chant qu’on chante, vous n’en connaissez donc pas d’autres ?
- un chanteur : Il n’y a pas à chercher du matin jusqu’au soir... On ne connaît que ce chant-là !

– une voix dans l'assistance : Et si l'on écoutait ce qu'on vient de chanter sur la machine (*le magnétophone*) ?

- Séverin : Choisissez un chant connu de tous, par exemple. Mettez-vous à chanter sans tenir compte de la machine.

– le chef : Et bien, je suis sûr que c'est la suite de l'affaire du village Kosotro... Vous ne voulez pas me croire, tout le monde s'en fout ! Mais je l'aurai dit et répété, tant pis pour vous ! A mon avis, il serait meilleur de choisir quelqu'un qui réponde pour tout le monde... Comme ça, il ferait toujours les mêmes réponses ! Ou alors, qu'on se mette d'accord avant de parler pour savoir quelle réponse on donnera... Croyez-moi si vous voulez ! Après tout, ce n'est plus mon affaire. Je vous dis que c'est la suite de Kosotro. Vous ne vous en souvenez plus, tandis que moi, je m'en souviens encore très bien : les gendarmes sont venus et ne m'ont pas lâché... Continuez à répondre n'importe comment si vous y tenez, moi, je me tiens sur mes gardes ! »

- 5 Inutile de continuer plus avant. On comprendra la qualité des informations recueillies à partir d'un questionnement pur et simple en dehors de toute implication quelque peu personnelle dans la vie des êtres auprès desquels on vient recueillir une parcelle de savoir. Et comment en offrant ce seul mode de communication peut-on espérer obtenir mieux ?

« La transmission du savoir ne passe jamais par une formulation de type pédagogique (écoute ! Fais attention ! Vois ! Il faut savoir que...), et on attend que l'enfant se heurtant à des situations concrètes où seule la réflexion et l'acquisition du savoir peuvent lui permettre de s'orienter, de prévoir, de décider et d'acquiescer ainsi une véritable autonomie, se montre lui-même pour écouter et retenir le dit et le non-dit, tout ce qu'il convient de savoir et de comprendre. Dans ces circonstances, le travail par questionnement n'aboutit à rien. Tout au plus on laisse les interlocuteurs à moins qu'ils ne préfèrent dire oui à tout, pour en finir au plus vite. »¹

Première variation

- 6 Le vécu sur le terrain – durant des périodes suffisamment longues, s'entend – nous permet de remettre en jeu bien des manières de penser que l'on croit nôtres, qui soi-disant coulent de source, mais ne sont le plus souvent que de vulgaires préjugés, des idées qui s'imposent et pour lesquelles on n'a eu ni la force ni l'envie d'en vérifier et la véracité et le fondement. Aux questions ponctuelles qui ne méritent que des réponses ponctuelles, se substitue lors de longs séjours, la mise en place de processus dans lesquels on entre, on s'installe avec d'autres personnes, et l'on ressort modifié : des époques et des histoires, de véritables « tranches de vie ». Si l'on sait bien ce que l'on cherche, les manières de le trouver sur place sont souvent inattendues, et amènent à réviser nos idées inconsciemment les plus ancrées.
- 7 J'enquête auprès de Georges Sérendopé (1986). Il m'a fallu de multiples allées et venues pour le trouver. Tous les Ngbaka-Manza connaissaient-ils eux-mêmes pareillement son existence ? C'est difficile à affirmer, malgré les villages traversés et les multiples enquêtes menées auprès des habitants de la région. Comme bien souvent en pareil cas, il n'y a pas de consensus vérifiable. Non que les gens ne sachent pas, mais plutôt que nous les mettons en demeure, sans nous en douter, de répondre sur le champ à une question qui demande réflexion parce qu'elle peut prêter à confusion. Pourquoi portais-je intérêt aux orchestres de xylophones (les Ngbaka-Manza utilisent des orchestres de trois xylophones

possédant chacun une technique de jeu et un clavier particuliers)? Dans quel but exactement? Désirais-je tout simplement voir les instruments pour les acheter ou encore organiser une « fête » dans laquelle les villageois les joueraient? Et pourquoi surtout? Il faut un peu de temps, que l'on comprenne la portée véritable des questions posées et bien entendu que l'on apprenne à qui l'on a affaire précisément.

- 8 Je suis maintenant chez Georges. Il est déjà vieux mais mène le village dont il est le chef avec autorité. De sorte que je travaille surtout avec lui et un peu avec d'autres – comment faire autrement? – et agis en tenant obligatoirement compte de ses avis: tout le monde fait d'ailleurs de même, ici. C'est ainsi que j'ai essayé de le mettre un peu à la méthode du « play-back »², peine perdue, quelque chose ayant l'air de toujours le gêner. Mais il est très conciliant et a compris par mes différents essais, que je désirais comprendre précisément le fonctionnement de la musique des Ngbaka-Manza. L'occasion pour lui de mettre peu à peu sur pied « sa » méthode de « play-back », de véritables leçons durant lesquelles il me démontrait comment agir avec les mailloches sur les différents xylophones, quelles manières de faire cela mettait en jeu et, plus loin, s'abandonnait à l'évocation de quelques anecdotes liées à son apprentissage. Tout allait bien ainsi, et j'aurais pu continuer de la sorte si je n'avais, sans le savoir, dévié le cours des choses pour une enquête que je croyais alors subsidiaire mais qui ne l'était nullement dans son esprit.
- 9 Georges Sérendopé était reconnu pour ses talents de facteur de xylophones, activité qui pour moi complétait naturellement le reste: il était musicien-interprète et, ce qui tombait sous le sens ici, plus ou moins facteur. La différence étant qu'il l'était beaucoup plus que moins. Prévenu de mes souhaits, il se préparait visiblement à aborder une part de son savoir autrement plus signifiante que son activité d'interprète. D'autant que je tenais absolument à l'accompagner dans ses allées et venues: qu'il me montre en forêt comment choisir l'arbre à partir duquel on dégrossit puis on travaille les lames, la taille effective de celles-ci, mais aussi la recherche des cocons d'araignée qui serviraient à la confection des mirlitons. Je m'engageais là dans une histoire réellement dangereuse, ainsi que je m'en apercevrai au fur et à mesure. Il fallait tout d'abord se préparer mentalement pour mener ces activités en brousse, un espace étranger aux êtres humains – au contraire du village – habité et traversé par des génies de tout poil qu'il faut, vu leur puissance, se ménager. D'autant qu'on ne va pas là en promenade, mais dans le but bien précis d'y prélever un « être vivant » y demeurant: un arbre. En tout état de cause, il faudra d'une manière ou d'une autre pouvoir s'en justifier auprès des « occupants » des lieux. Mais nous n'y sommes pas encore: avant tout, il convient de se préparer. Ne pas manger n'importe quoi, éviter tout rapport sexuel, et d'autres attentions encore sur lesquelles Georges se confiait toujours à demi-mot et quelque peu gêné, me laissant imaginer ce que je l'amenais à observer tout en me demandant d'agir de même... Espérant peut-être que, conscient de la gravité de la situation, je renoncerais à mes projets ou, pour le moins, les remettrais à plus tard. Visiblement, ce n'était pas le moment. Pourquoi, si ce n'est qu'il ne s'était pas préparé à l'idée? En tous les cas, je touchais un point autrement plus sensible que celui consistant à tapoter les lames d'un xylophone... (Dournon-Taurelle et Dehoux 1978: 79-82).

« Confrontation sensible à des phénomènes qui font la différence, et connaissance technique du repérage: le classement des identités; c'est malheureusement là le plus souvent que se situe le discours spécialisé: la neutralité objective de l'information, là où on attendrait la technique du mode d'emploi, comment on en fait le tour, ou plutôt on attendrait de celui qui s'y attarde que plus que quiconque il

nous dise comment on n'en fait pas le tour, ce qui vrille et le retient » (Zimmerman et Dehoux 1978 : 10).

Deuxième variation

- 10 Il s'appelle Dominique Bawassan, B.D. comme il se plaît à se nommer lui-même. Il est Manza et habite un petit village, près de la ville de Sibut, au centre de la République Centrafricaine. Je le connais et le visite depuis 1983, date à laquelle nous l'avons débusqué Simha Arom et moi-même... Encore une personnalité que j'apprendrai à connaître et dont l'histoire transpirera peu à peu du travail mené avec lui au fil des ans.
- 11 Curieusement, Dominique ne possède pas son propre instrument de sorte que nous nous trouvons dans l'obligation d'emprunter celui de l'un de ses « élèves » qui maintenant nous tourne autour (1983) dans l'espoir de montrer ce dont il est capable. Rien que de très logique : nous sommes ici encore dans le domaine de la musique. Mais, à partir de là je commençais à dériver de mon objet – « comme d'habitude » allais-je écrire et quoi de plus naturel lorsqu'on travaille avec des musiciens non professionnels ? Dominique est célibataire et, vu les coutumes les plus ancrées, on en reste ici étonné. A voir sa case, on se demande aussi comment un villageois respectable pourrait encore y vivre. Vivre est beaucoup dire puisqu'il passe le plus clair de son temps à chasser dans la savane... Enfin c'est ce qu'il affirme en éclatant de rire ! Bref, il ne fait pas comme tout le monde ce qui semble compréhensible, d'ailleurs, puisqu'il n'est pas originaire du terroir où il vit maintenant. Les raisons qui l'ont poussé à quitter son village d'origine ? Elles sont maintenant très largement « oubliées » et il n'en parle lui-même jamais... Faisons comme si de rien n'était... Le plus curieux dans tout cela étant qu'il ne s'attire aucune indifférence, au contraire : les hommes l'aident régulièrement à remettre en place les pans du toit de sa case qui partent en miettes. Quant aux femmes, elles discutent entre elles de la question de l'épouse ; il semble, à les entendre le tancer subrepticement, de plus en plus inconcevable qu'il vive encore seul. La raison de ces attentions qui lui sont manifestées et dont je suis resté malgré tout, longtemps interloqué ? Sa dextérité instrumentale : quoiqu'il touche, le xylophone, la sanza, le tambour de bois ou les tambours à peaux, il demeure toujours imbattable. Et j'ai longtemps eu l'impression qu'il jouait devant les villageois rien que pour leur montrer qu'il ne leur serait pas facile de lui trouver de remplaçant ! Jusqu'au moment où, par recoupements progressifs, je me suis aperçu que ces démonstrations avaient toujours lieu lors de ses retours de brousse... c'est-à-dire...comme s'il s'entraînait justement.là bas. Et alors ? Nous y sommes il ne le fait donc pas « chez nous » mais « chez eux », non plus chez les hommes mais au royaume des génies... Et pour beaucoup tout s'explique alors. Bien entendu, personne ne vous en parlera franchement, on en sourit plutôt :
- « qu'en pensez-vous ?
 - Et vous donc ? »
- 12 Et d'éclater de rire en cœur...
- 13 De là imaginer que ses instruments, ils les conserve et les joue bel et bien, mais « là bas », il n'y a qu'un pas que beaucoup ont franchi depuis longtemps même si personne n'en parle ouvertement. Comment ses dons s'expliqueraient-ils autrement ? On ne cherche pas de preuves pour tirer cette histoire au clair, à quoi bon, d'ailleurs ? Et puis c'est dangereux. Simplement, on écoute attentivement, à chacune des « apparitions » de

Dominique, ce que sa musique un peu « céleste » raconte... Voir si elle ne contiendrait pas de message « personnel ». J'aurai l'occasion au fil du temps d'en savoir quelque chose.

Troisième variation

- 14 Je pousse mon enquête chez les Gbaya (janvier 1977) au hasard de mes allées et venues dans des villages tous relativement proches les uns des autres. Il y a bien entendu le tambour. Pire, le « tam tam », comme il m'a été dit et répété, de peur que je ne sache de quoi il s'agissait au juste. Il accompagne les chants et la danse : un *must*, surtout le samedi soir, à ce qu'il paraît... J'ai découvert aussi avec une certaine satisfaction je dois le dire, un *mvét*. Mais, c'était sans compter sur les jeunes villageois. Ils connaissaient bien entendu son existence et n'attendaient qu'une seule chose, mais sans oser l'espérer encore : que son vieux propriétaire le fasse sonner, voir... Pour peu qu'il se mette aussi à chanter... Ces chants bizarres qu'il était l'un des seuls à connaître... On n'a pas fini de s'amuser ! Et j'ai débusqué la *sanza*, et avec elle, les « sanzistes ». Si la première résolvait mes problèmes de matière musicale, les seconds allaient m'apporter inévitablement la panoplie des problèmes les plus divers. Sans le savoir, je m'engageais dès ce moment à m'investir dans le règlement de la multitude des tracasseries quotidiennes des plus banales – était-ce d'ailleurs si évident ? – aux plus sérieuses, soi-disant. Celles-ci me révéleront toutefois une qualité d'esprit bien particulière (cf. Dehoux 1986).
- 15 Maintenant nous faisons un peu de *sanza*. Nous, c'est-à-dire Étienne Ngbozo, Joseph Samba, Daniel Ngadiké, Maurice Sulé et quelques autres également, dont Singa Arone qui s'est de façon autoritaire déclaré mon informateur personnel et que j'ai laissé bien évidemment faire n'étant pas le seul à trouver là un juste retour des choses : comme je le lui avais dit, n'avais-je pas été envoyé ici, en Afrique profonde, par quelqu'un qu'il considérera, bien que demeurant fort loin, comme son « homonyme » : Simha Arom. Il me le répétera dès lors à satiété. Et, pour le reste, pourquoi me retrouver précisément avec ces villageois-là ? En réalité, je ne saurai dire qui au juste a emporté la décision de leur présence... Je contribue à notre activité musicale comme je peux en apportant, par exemple, mes critiques que je voudrais constructives. Ainsi, ai-je constaté que Maurice Sulé chante faux. Je fais écouter les enregistrements à ses compères, leur glissant quelques mots, à l'occasion. Ils sont d'emblée satisfaits : je reconnais la voix de Maurice. Nul doute, je suis dans le vrai, c'est bien de Maurice Sulé qu'il s'agit-là. On reconnaît bien le timbre particulier de sa voix, sa manière de chanter aussi. Un point c'est tout : pour moi, il chante faux, pour eux, c'est Maurice. Depuis le temps qu'ils le côtoient quotidiennement, ils ont appris à connaître ses manières tout de même !... Et quant à moi, à la bonne heure, je fais des progrès, reconnaissant maintenant son style. Nous en resterons là ce n'est pas un problème, tout le monde ici le connaissant. Il y a en revanche et selon eux, des affaires autrement immédiates à régler. Et les voilà de nouveau à me parler du cas Ngadiké... Je connais son nom ? Oui, « za ko fio » ce qui signifie « la place de la mort », c'est tout dire : un croque mort... Et bien, les paroles qu'il chante font trop souvent référence au gibier manqué à la chasse, chasse qu'il pratique en solitaire – raison pour laquelle d'ailleurs il s'absente si souvent de nos petites réunions. En somme, l'appétit de viande de Ngadiké demeure inassouvi et c'est préoccupant... Il n'est pas question de se créer d'ennui avec un individu de cette espèce, c'est trop grave. On me demande d'y penser, voilà tout... Et plutôt de façon urgente. C'est autrement plus important que le timbre de la voix de Maurice, tout de même !

Quatrième variation

- 16 J'essaie d'autres pistes (mai 1977) pour connaître un peu mieux la musique de senza que maintenant j'enregistre autant que faire se peut, mais surtout conserver aux réunions avec les musiciens un caractère toujours attrayant pour eux. J'aimerais, par exemple, enregistrer le répertoire dans son intégralité pour connaître les différentes pièces le constituant. Cela semble d'emblée facile : sur le principe on tombe d'accord, sur la réalisation également. Ceci dit, il y a comme une idée qui se fait jour inexorablement au moment de jouer : on interprétera telle pièce. En conséquence, c'est Naa-bua qu'on enregistre toujours pour le moment. Par contre je n'ai aucune version de la pièce Naa-koré. Jusqu'à quand ? Que se passe-t-il au juste ? Rien ils me font comprendre que c'est comme ça, que je n'ai qu'à m'occuper et ça passera (cf. Dehoux 1986 : 70). Patience...
- 17 Je voudrais également l'avis des musiciens sur ce que nous enregistrons et savoir si tout est à conserver, ce dont pour ma part je doute. Nous écouterons donc les bandes déjà enregistrées, une chance pour moi d'avoir leur opinion. Au fur et à mesure, là aussi, je prends conscience des critères qui guident leur réactions : si de mon côté j'écoute en poursuivant une certaine esthétique du résultat sonore, du leur, ils s'interrogent sur les souvenirs gravés par le magnétophone : où cela se passait, avec qui exactement, après ou avant quoi... L'occasion pour eux de revenir sur des considérations ayant trait plus ou moins directement avec la pièce enregistrée : l'histoire de tel ou tel individu présent, les anecdotes attachées à ce moment, cette période... Et plus loin l'état des champs, celui de la chasse... L'intérêt manifesté à mes enregistrements était celui que l'on accorderait peut-être aux photos d'un album de famille... Une gazette locale rappelant des histoires, et des histoires bien vivantes.

« On vient d'ouvrir une vue décisive : que l'histoire est faite de nuages de récits, récits qu'on rapporte, qu'on invente, qu'on entend, et qu'on joue ; que le peuple n'existe pas comme un sujet, qu'il est un amas de milliards d'historiettes futiles et graves, qui parfois se laissent attirer jusqu'à constituer de gros récits, parfois se dispersent en éléments divagants, mais qui en général tiennent à peu près ensemble en formant ce qu'on appelle la culture d'une société civile » (Lyotard 1977 : 39).

Martha, my dear (cinquième variation)

- 18 Je dois reconnaître leur mémoire musicale : on écoute un enregistrement, et les musiciens disent assez rapidement le lieu et le moment de l'enregistrement. Ils ont pour cela des repères que je n'imaginai pas... S'agit-il toujours de mémoire ?
- 19 Cela fait déjà un moment (octobre 1977) que je sens une légère animosité à l'égard d'Étienne, animosité que je suis loin de partager vu ses talents de musicien... Et pourtant tout le monde a l'air d'en avoir simplement un peu assez. Qu'il ait des problèmes avec sa femme, Martha, c'est son affaire mais qu'il aille en bassiner tout le monde c'est une autre histoire, surtout qu'il le fait en chantant : quel que soit le thème d'une pièce, son esprit, il y va de ses pensées pour elle. Quand il s'agit d'un chant « d'épanchement » collectif, passe encore, mais pour cette pièce dans laquelle on « pleure les souffrances de l'orphelin » par exemple, ça n'a plus rien à voir, il exagère ! Ceci dit, entendre ce qu'Étienne raconte au sujet de Martha devient ainsi, pour les musiciens, un moyen leur permettant de trouver à l'écoute des enregistrements, la date de chacun selon qu'il corresponde à une période de

vie commune, de séparation, ou bien d'adoration de son « oiseau des îles ». Qu'y puis-je ? Et bien certainement déjà une chose : cesser de l'encourager en écoutant, et lui faisant écouter sur mon appareil à cassettes, « ma » chanson qui parle également de Martha « Martha my dear » des Beatles. Voudrais-je l'encourager que je ne m'y prendrai pas autrement... Un comble, non ? Surtout qu'à force de l'écouter attentivement il déchiffre dans le texte anglais des ressemblances avec les assonances du vocabulaire gbaya. C'est ainsi que d'après lui, certains passages de « ma » version racontent comment Maurice trousserait les jeunes filles près du marigot de Mbaginda ! Une nouvelle occasion pour Étienne de la faire écouter à bien de ses collègues. Maurice, rendez-vous compte... Est-ce bien vrai ? On demande à voir...

Sixième variation

- 20 Ma première leçon d'ethnomusicologie de terrain m'a été donnée par Simha Arom en 1976 lorsque, me préparant à ce qui serait ma première mission en République Centrafricaine, ne me réclama expressément qu'une chose : lui rapporter de la musique qui soit bonne. Cela me semblait, la belle affaire, évident. Ma connaissance, en ce domaine, résultait alors essentiellement de l'écoute attentive des disques de musique traditionnelle produits par les collections existantes : OCORA, Unesco, Musée de l'Homme, Folkways, sans oublier quelques unes ici plus souterraines comme Dum-Dum, pour ce qui concerne les musiques de l'Inde, et d'autres plus hypothétiques qu'un Gabriel à la FNAC de Paris – un maître en la matière – se chargeait de commander. A raison de quelques livraisons annuelles, chacune d'elles satisfaisait mon appétit et confortait mon opinion : il était sûr que « là-bas » se jouaient des affaires absolument exaltantes, ce que les textes confortaient et les quelques photographies, plus alléchantes les unes que les autres, confirmaient. N'y était évoqué aucun des problèmes ayant trait à une quelconque fragilité des témoignages ou surtout à la difficulté qu'il y avait de les recueillir. On laissait supposer, par là même, une jouissance de tous les instants. Ce pourquoi je comprenais mal Simha : j'attendais plutôt de lui une foule de conseils, de la prise de son à la collecte d'informations ; de conseils, également, sur les choix à effectuer et les priorités à traiter ; d'autres enfin sur la manière de se préserver de l'envahissement inévitable de personnes dont une des manifestations immédiates consisterait – je le pensais alors – à m'assaillir littéralement. Simha paraissait pourtant ruminer son « affaire » de longue date. Quelque part je pense maintenant que celle-ci était d'une part, impossible à me faire comprendre, et que de l'autre, il ne voulait pas porter de coup trop violent à mon enthousiasme et mon ardeur, certain que la suite de ma formation ethnologique serait bien menée par ces villageois Gbaya auprès desquels j'allais me rendre. Bref, je me rendrai compte du fond des choses, suffisamment tôt, c'est-à-dire une fois sur place et surtout avec les Gbaya.

« Chaque ethnographe vit sur le terrain une expérience unique. Certes il profite de l'expérience de ses devanciers, de l'enseignement qu'il a reçu et des instruments et techniques du métier, mais l'instrument principal de son travail c'est un ensemble de rapports personnels au moyen desquels il se branche sur un réseau culturel particulier. Cet instrument-là l'ethnographe ne l'apporte pas dans ses bagages, il n'en apporte même pas le modèle : on ne construit des rapports personnels qu'en laissant autrui participer, selon ses idées et ses sentiments, à leur construction » (Sperber 1982 : 45).

Auprès d'une communauté de pygmées Aka



Nous écoutons une prise en « play back » qui vient d'être effectuée, à l'aide d'un haut parleur et de petits casques pour Simha Arom et moi-même ainsi que certains des pygmées que nous questionnons et dont nous observons attentivement les réactions. De gauche à droite Joseph Mogalima, Séverin Gourna, Simha Arom et moi-même (région de Mongoumba, République Centrafricaine 1983).

Photo: Jacqueline Bossard.

Septième variation

- 21 J'ai choisi de travailler sur le terrain. Je n'y fais pas seulement que recueillir des données, mais y accomplis tout autant les charges ingrates que nous connaissons tous mais conservons généralement pour les semaines suivant notre retour en Europe, certains – je me demande pourquoi – d'être capables de les y mener à bien dans notre environnement habituel, comme si celui-ci suffisait à en effacer l'ingratitude ! Le terrain ne représente pas pour moi un moment exceptionnel dans mon parcours, mais la conséquence logique d'un travail habituel. Je crois avoir appris cela de Simha Arom : à l'accompagner dans ses missions en Centrafrique, je me suis aperçu, étonné, qu'il y menait une vie et y poursuivais des préoccupations en continuité à celles que je lui connaissais à Paris, et ce, en dépit de la nouveauté de l'environnement (cf Dehoux, Fürniss, Le Bomin, Olivier, Rivière, Voisin : 1995). C'est ainsi que, par exemple, j'ai appris à monter mes bandes magnétiques sur place, les numéroter et reporter sur un fichier toutes les données les concernant. Outre les bandes sur lesquelles sont enregistrées les musiques originales, cela en représente, conséquemment à l'utilisation du « play-back », une certaine quantité : je me souviens toujours que mon premier travail selon cette méthode s'est soldé par un ensemble de 98 bandes – il ne s'agit nullement d'un exploit –, de même pour les autres ethnies auprès desquelles je travaillerai par la suite, Manza, Ngbaka-Manza, Banda. Chaque bande ayant une dizaine de prises, cela représente au montage un nombre de

coups de ciseaux éloquent... Ceci, je le mène petit à petit, dans la foulée, ce qui me permet en même temps de vérifier le contenu de chacune des prises effectuées, quitte à en reprendre certaines si je me rends compte après coup qu'une erreur ou un problème s'y est glissé. Et pourquoi en serait-il autrement ? Pourquoi ces missions ethnomusicologiques devraient-elles représenter un temps exceptionnel et en totale fracture avec ce qui précédait et ce qui suivra ? Continuons : je transcris également sur le terrain, afin de pouvoir questionner au besoin les musiciens sur le champ et en demeurant toujours dans le vif du sujet. Des questions importantes y sont d'une part directement liées, et, de l'autre je reste persuadé – qui me prouvera le contraire ? – que mon retour en France s'accompagnera de nouvelles préoccupations qui m'écartèreront petit à petit, mais inexorablement, de l'actualité de ma problématique et de ce qui constitue, à ce moment-là, le centre de mes intérêts. Ainsi, je reconstruis en situation un cadre habituel avec ses obligations et ses devoirs personnels auxquels se greffent ses plaisirs et ses étonnements, ces longs moments passés avec musiciens et informateurs. Ce qui veut dire que je ne me garde pas seulement les plaisirs, que je ne suis pas là dans une sorte de vacance et que ce séjour ne représente pas une parenthèse mais la suite logique du reste. On pourra me rétorquer qu'il faut pouvoir le faire et que les conditions ne sont pas toujours réunies pour pouvoir exécuter ces tâches dans le contexte du terrain. Ne croyez pas que je bénéficie en Centrafrique de conditions particulières, d'un « bureau » rendant possible ce qui, ailleurs, paraîtrait inconcevable. Non, je me suis sans cesse adapté au fil des ans, un peu mieux chaque année. C'est pourquoi je passe toujours du temps à préparer mes missions, ne voulant rien laisser au hasard je choisis une qualité de papier musique et de mines crayon adaptés au climat local, le premier suffisamment souple pour ne pas être déchiré, les secondes ne devant pas le déchirer pour un oui ou un non ; je m'investis aussi bien pour des cahiers qui ne gonflent pas ou ne boivent pas l'encre, que pour une lampe de poche...

- 22 Je m'invente par là une certaine autonomie, ce qui contribue également à me conférer un statut essentiel pour moi et, à mon avis, décisif : ne pas paraître aux yeux de ceux chez qui je vais vivre comme dépourvu de tout souci, de toute obligation, eux qui sont totalement investis par les tâches quotidiennes... Question de respect.

Huitième variation

- 23 Je n'ai jamais tellement cru à ces musiques que l'on ne pourrait piéger qu'en situation. Dans le contexte centrafricain, les situations sont toujours difficiles à contrôler – n'est-ce pas toujours le cas ? Je ne dis pas ne pas les rechercher, mais plutôt ne pas trop y croire ni tuer le temps à les attendre surtout pour m'apercevoir, lorsqu'elles prennent place, que mes enregistrements seront médiocres ou inutilisables pour diverses raisons « youyou » poussés par des femmes passablement excitées, micro déconnecté par le saut d'un chien. Ajoutons comme facteur impondérable que la plupart du temps « personne ne sait à l'avance ce que tout autre que lui-même va chanter dans la seconde qui suit » (Arom et Dehoux 1978 : 67-71). Dans ces conditions je ne puis miser sur l'efficacité du résultat. Je préfère compter sur mes capacités à demeurer au contact des situations conduisant les gens à faire leur musique afin d'arriver, autant que faire se peut, à le prévoir d'avance.
- 24 Outre les enregistrements de musique, l'utilisation du « play-back » m'a grandement aidé à demeurer ainsi, toujours sur la brèche. Car, pour une société où la qualité musicale n'est pas un attribut essentiel, comment justifier – sans mettre sans cesse sur le dos du

« magnétophone qui aurait mal fonctionné » – les enregistrements réitérés de pièces de musique que tout le monde estime avoir déjà suffisamment interprétées ? La méthode du « play-back » telle que je l'ai appliquée auprès des différentes populations visitées jusqu'à présent a donné lieu à chaque fois à la mise en place d'une sorte de « conservatoire ». Chez les musiciens de sanza – puisque telle est ma première expérience, et celle qui déterminera le cours des choses – j'y ai consacré trois mois, portes ouvertes tous les jours. Les musiciens y ont placé un intérêt certain, au delà de mes croyances et en tous les cas de mes espérances. Pour quelle raison si ce n'est que l'utilisation d'un tel type d'enregistrement leur a permis de révéler des structures musicales demeurées, pour eux, jusque là souterraines ? Quelle meilleure preuve pouvais-je en avoir que ces fréquentes visites de « sanzistes » de villages voisins demandant si c'était bien chez moi qu'on pouvait écouter la main gauche isolée de telle ou telle pièce de musique ? Je m'exécutais et accédais à ces demandes : expérience unique en leur genre, intrigantes puisque ces musiciens n'étaient plus du tout certains d'être en mesure de reconnaître, à l'écoute de mes enregistrements des parties séparées, les musiques qu'ils pratiquaient pourtant depuis fort longtemps. Ils le savaient, sinon pourquoi se montraient-ils si curieux en venant à ma rencontre ? L'important, ici, est que cela donne à penser. Écouter avec un chanteur la main gauche isolée d'une pièce de sanza, lui demander s'il reconnaît de quelle pièce il s'agit, et dans l'affirmative, s'il est toujours capable de chanter en la prenant elle seule pour référence ; si oui, pour quelles raisons mais par contre, s'il ne l'est pas, pourquoi ? Tout ceci s'accompagne de réactions, de questions imprévues pour tout le monde, mais intéressantes à coup sûr pour tous. Nous nous trouvons dans une situation dont l'issue apparaît à tous imprévisible, ce qui en fait son charme... Ce sera en effet pour la première fois de sa vie que tel instrumentiste écouterait la main gauche isolée de son jeu, que ce chanteur s'essaierait à chanter en la prenant elle seule pour référence... Cela invite à réfléchir, à discuter, personne n'étant plus sûr du résultat, et celui-ci demeurant la plupart du temps impossible à prévoir.

« Il y a dans les perceptions certaines choses qui n'invitent pas la pensée à un examen, parce que la perception suffit à les déterminer, et il y en a d'autres qui l'engagent tout à fait dans cet examen, en tant que la perception ne donne rien de sain.

– Tu parles évidemment des choses qui apparaissent de loin et des peintures en perspective.

– Tu n'as pas du tout saisi ce que je veux dire...

- 25 Ce texte (Platon, République, VII, 523) distingue donc deux sortes de choses : celles qui laissent la pensée tranquille, et (Platon le dira plus loin) celles qui *forcent* à penser. Les premières sont les objets de la reconnaissance. La pensée et toutes ses facultés peuvent y trouver un plein emploi ; la pensée peut s'y affairer, mais cette affaire et cet emploi n'ont rien à voir avec penser. La pensée n'y est remplie que d'une image d'elle-même, où elle se reconnaît d'autant mieux qu'elle reconnaît les choses : c'est un doigt, c'est une table, bonjour Théétète. D'où la question de l'interlocuteur de Socrate : est-ce quand on ne reconnaît pas, quand on a du mal à reconnaître, qu'on pense vraiment ? » (Deleuze 1972 : 180-81).

Neuvième variation

- 26 Il n'existe pas de réelle préparation au terrain. On ne peut jamais prévoir comment il faudra faire sur place et personne ne sera suffisamment présomptueux pour imaginer des

situations dont on connaît la fragilité et les contextes essentiellement mouvants. Il ne suffit pas d'envoyer quelqu'un en un lieu géographiquement déterminé pour déduire du même coup la direction de son activité future. Tout reste possible. Aussi préfère-t-on s'en remettre au trop fameux « bon sens » sans chercher plus loin... Laissant penser qu'il suffit justement d'en avoir pour se tirer des situations les plus inimaginables. Mais qu'est-ce au juste, sinon une somme d'a priori mal maîtrisés ?

- 27 « Que penser soit l'exercice naturel d'une faculté, que cette faculté ait une bonne nature et une bonne volonté, cela ne peut pas s'entendre *en fait*. 'Tout le monde' sait bien qu'en fait les hommes pensent rarement, et plutôt sous le coup d'un choc que dans l'élan d'un goût. Et la phrase célèbre de Descartes, le bon sens (la puissance de penser) est la chose du monde la mieux partagée, repose seulement sur une vieille plaisanterie, puisqu'elle consiste à rappeler que les hommes se plaignent à la rigueur de manquer de mémoire, d'imagination ou même d'oreille, mais se trouvent toujours assez bien partagés du point de vue de l'intelligence et de la pensée » (Deleuze 1972 : 173).

Coda

- 28 Voilà. Je pensais écrire un texte qui, s'appuyant sur quelques faits concrets de ma pratique de terrain « là-bas », mettrait en avant les acquis scientifiques en découlant, « ici ». Mais peu à peu, s'est fait jour son enjeu véritable : il ne s'agissait pas tant d'apporter à un tel sujet, un éclairage géographique en présentant mon activité menée en Afrique Centrale depuis près de vingt ans, que d'affirmer pourquoi la pratique du terrain se révèle là encore incontournable, et pour quelles raisons elle l'est (Rouget et Dehoux 1978 : 38-44). Au moment où l'accumulation progressive des matériaux recueillis sur les musiques traditionnelles du monde rend possible des études basées sur une documentation de seconde main, il n'est pas inutile de rappeler – si l'on tient à garantir une certaine authenticité à la profession – ce qui allait encore de soi, à une certaine époque : la nécessité d'un travail personnel effectué sur le terrain. Car, seul ce dernier nous met à l'abri d'abus lourds de conséquences.
- 29 Le plus commun consiste à considérer comme une généralité soi-disant objective, ce qui résulte d'observations effectuées à une échelle le plus souvent infiniment restreinte, celle d'un groupe de musiciens ou bien d'un village, par exemple. Si l'observateur, parce qu'il les a vécues lui-même, est toujours en mesure de donner aux informations qu'il communique l'échelle à laquelle il convient de les interpréter et qui leur conférera une portée plus ou moins grande, ce ne sera plus le cas – on s'en doute – des personnes pour qui ces informations ne sont que des documents « d'occasion ». Ainsi, ces multiples histoires et anecdotes confirmant, ici et là, les propos de l'ethnomusicologue « de terrain » : provenant d'observations effectuées à chaud, elles valent parce que leur rapporteur est aussi leur témoin ; reprises ici ou là, ces images conserveraient toujours leur statut de témoignages à la condition que soit remis en scène leur témoin véritable, ce que l'on peut passer tout aussi bien sous silence...
- En nous bornant aux seules éventualités narratives, il peut faire comme s'il n'avait pas été informé du livre de Clavie par Dessie, et en parler à sa petite amie comme l'ayant lu lui-même, vrai ou faux. Il saute alors un maillon dans la série. Il raconte le récit de Clavie. Il se trouve monté en série avec Clavie comme l'était Dessie, mais avec Dessie lui-même il est monté tout autrement : en parallèle » (Lytard 1977 : 57-59).

30 Ces appropriations deviennent progressivement des approximations. Elles conduisent à se satisfaire progressivement en attribuant d'emblée à telle ou telle musique traditionnelle les qualités découlant d'une lecture a contrario – n'est-ce pas plus simple ainsi ? – de ce qu'on voudrait que la musique occidentale fut toujours, mais qu'elle n'est plus beaucoup. Vanter *a priori* les mérites des musiques dites « vivantes », comme on le fait hélas trop gratuitement, c'est tout bonnement aller au devant du goût d'un public que l'on sait par avance satisfaire. C'est également ne rien connaître des subtilités qu'entraîne la vie en société traditionnelle. Qualifier ces musiques traditionnelles de « vivantes » c'est attribuer un caractère nécessairement « joué », à une activité qui ne l'est pas forcément toujours. Il faut, « en société », que les individus puissent au moins se supporter et maintenir coûte que coûte de bonnes relations de voisinage, ce que la promiscuité quotidienne ne favorise pas forcément. Ce sont ces aléas et leurs fluctuations qui rendent d'ailleurs ces musiques aussi « vivantes » :

« S'il y a 'musique', cela suppose qu'il n'y a pas de conflit réel à propos des droits de pâturage par exemple, ou de tout autre problème communal finalement très complexe, qu'il n'y a pas de domination d'un individu sur le groupe... Et même que la récolte a été bonne [...]. Faire de la musique ensemble est loin d'être évident : cela comporte un certain nombre de risques ; ce n'est jamais un acte neutre » (Lortat-Jacob et Dehoux 1978 : 75-76).

31 Du témoin véritable ayant vécu les faits, aux commentateurs d'occasion récupérant ceux-ci à leur compte, les instances du discours se modifient ; c'est ainsi qu'une histoire entre des êtres humains se transforme un peu trop rapidement hélas, en théorie :

« Y. parle de Z., Soljénitsine parle de Y., et Lefort de Soljénitsine. Cette procession des récits en série est admirablement commune et n'implique aucun retour, aucun revenu.

– Et la théorie ?

– C'est une narration privée de cette transitivity. Vous apprendrez qu'elle s'entoure de silences. Il faut que sa référence soit muette, c'est-à-dire insensée, pour qu'elle vaille la peine d'être expliquée et qu'on la fasse parler. De là le grand Signifiant absent. Et il faut que muet aussi, parce qu'ignare, soit son destinataire pour qu'il vaille la peine qu'on lui enseigne ce qu'est la chose dont on lui parle » (Lyotard 1972 : 40-41).

32 Conséquents d'une histoire ayant marqué l'expérience humaine de l'observateur, ces faits deviennent pour celui qui les récupère, de banals objets de discours. On y perd ainsi l'essentiel :

« Les personnages *donnent* l'échelle et, ce qui importe davantage encore, ils constituent des *points de vue possibles* qui ajoutent au point de vue réel de l'observateur d'indispensables virtualités » (Tournier 1972 : 53).

33 Tout cela pour signifier que la pratique du terrain est la condition *sine qua non* de la profession d'ethnomusicologue. Pour ce qui me concerne, elle confère à cette activité une dimension de nature véritablement philosophique mettant en jeu des convictions humaines personnelles.

« Sur le terrain, l'ethnographe acquiert un savoir qui ne répond à aucune question préalable et dont la pertinence tient, au contraire, aux interrogations qu'il suscite. En percevant chez autrui une autre façon d'être humain, l'ethnographe l'entraînerait, latente, en lui-même. Et s'il ne l'entraînerait pas en lui-même, il ne la percevrait pas chez autrui. Le travail essentiel de l'ethnographe consiste à acquérir puis à transmettre ce savoir-là » (Sperber 1982 : 45).

BIBLIOGRAPHIE

- AROM Simha, 1973, La musique en Afrique, expression du « Sacré » ? *Axes VI/2* : 28-33.
- AROM Simha, 1976, The Use of Play-back Techniques in the Study of Oral Polyphonies. *Ethnomusicology XX/3* : 483-519.
- AROM Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale*. Paris : Selaf.
- AROM Simha et 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* : 67-71.
- DEHOUX Vincent, 1986, *Chants à Penser Gbaya (Centrafrique)*. Paris : Selaf.
- DEHOUX Vincent, Susanne FÜRNISS, Sylvie LE BOMIN, Emmanuelle OLIVIER, Hervé RIVIÈRE, Frédéric VOISIN (éds), 1995, *Ndroje Balendro*. Louvain-Paris : Peeters Press, N° spécial 27, Selaf 359.
- DELEUZE Gilles, 1972, *Différence et répétition*. Paris : P.U.F.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, 1976, *Rhizome*. Paris : les Editions de Minuit.
- DOURNON-TAURELLE Geneviève et Vincent DEHOUX, 1978, Simplement le fait d'une immersion dans une ambiance musicale... *Musique en jeu 32* : 79-82.
- LORTAT-JACOB Bernard et Vincent DEHOUX, 1978, Faire de la musique ensemble est loin d'être évident, cela comporte un certain nombre de risques... *Musique en jeu 32* : 73-76.
- LYOTARD Jean-François, 1977, *Instructions païennes*. Paris, Editions Galilée.
- ROUGET Gilbert et Vincent DEHOUX, 1978, Leur caractère irremplaçable. *Musique en jeu 32* : 38-44.
- SPERBER Dan, 1982, *Le savoir des anthropologues*. Paris : Hermann.
- TOURNIER Michel, 1972, *Vendredi ou les limbes du pacifique*. Paris : Gallimard.
- ZIMMERMANN Robert et Vincent DEHOUX, 1978, La ballade de l'homme plat. *Musique en jeu 32* : 5-12.

NOTES

1. P. Roulon, Discours d'ouverture de soutenance de Thèse d'Etat intitulée « *Une société d'autosubsistance et d'abondance alimentaire dans la savane centrafricaine : les Gbaya 'Bodoé'* ». Sorbonne, Université Paris V (30 juin 1992).
2. Il s'agit d'une méthode d'enregistrement dont les principes d'utilisation comme l'emploi méthodique sur le terrain sont dus à S. Arom. Je l'ai, à mon tour, largement utilisée dès 1977 dans mes recherches sur les musiques centrafricaines. Concrètement, cette méthode rend possible, à même le terrain et à l'aide d'un équipement conventionnel léger et courant, la séparation des parties constitutives d'une polyphonie ou d'une polyrythmie par un jeu d'enregistrements successifs. Cf. Arom (1976), Arom (1985 : 196), Dehoux (1986 : 125), notamment.

RÉSUMÉS

Le terrain ne représente pas uniquement cette réalité géographique qui s'individualiserait d'elle-même selon son appartenance à tel ou tel des courants culturels de l'humanité. Et faire du terrain – comme l'on dit – ne consiste pas seulement à se rendre en l'une de ces contrées le plus souvent lointaines pour y récolter des éléments de culture qu'il s'agira, par la suite, d'ordonner : on ne va pas sur le terrain comme on irait au marché. Être sur le terrain nous demande, et c'est là une de ses fonctions, une implication humaine personnelle : on y rencontre non des « civilisations » mais des personnes avec qui se créeront forcément des relations – cela, qu'on le veuille ou non – relations à partir desquelles se construiront progressivement des réseaux de connaissance. Les chemins que suit cette construction subissent, comme toute histoire, divers aléas qui sont la cause souvent d'une remise en question à laquelle on ne peut se soustraire, celle-ci faisant partie intégrante de l'expérience vécue. Cet article veut montrer la nécessité et le poids de cet apprentissage particulier auquel nous invite la pratique du terrain. A l'aide de quelques situations laissées à elles-mêmes dans leur milieu d'origine – celle de l'Afrique centrale – on tirera quelques uns des enseignements qui s'imposent.

The field not only represents a geographical reality that will develop its own personality depending on the human cultural stream to which it belongs. And 'doing fieldwork' as it is often put, involves not only travelling to an often far away area in order to amass later to be classified cultural elements : fieldwork is more than just going shopping. One of the main functions of being out in the field is personal human involvement : one encounters not « civilisations » but also people with whom one necessarily establishes relationships – whether one wishes to or not – relationships on which one progressively builds networks of knowledge. As in any learning process, the paths that follow on from this build up of knowledge encounter a variety of hazards that often cause unavoidable heart searching, this being a vital part of the learning process itself. This article sets out to show the necessity and importance of the special kind of apprenticeship that fieldwork requires. With the help of some examples left « untouched » and taken from work in Central Africa – one may learn some indispensable lessons.

AUTEUR

VINCENT DEHOUX

Vincent Dehoux, né en 1953 travaille en Afrique depuis 1976. Il a consacré ses publications à deux thèmes de recherche. D'une part, pour ce qui concerne la République Centrafricaine, l'étude de la systématique musicale correspondant à la pratique des instruments polyphoniques tels que la sanza et le xylophone ; d'autre part, pour ce qui concerne les Tenda du Sénégal oriental, la pratique musicale à l'intérieur d'un système social de classes d'âge. Il participe depuis 1990 à l'enseignement des recherches ethnomusicologiques menées au Brésillet qui concernent les musiques traditionnelles d'origine africaine. Vincent Dehoux est Président de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE, Musée de l'Homme, Paris) et Chargé de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS, Paris).