

**ALLOCUTION DU PROFESSEUR SIMHA AROM
LAUREAT DU PRIX INTERNATIONAL 2008
DE LA FONDATION FYSSSEN**

15 MAI 2009

La motivation de ma démarche pourrait tenir en un seul mot : « comprendre ».

- Comprendre comment des musiques de l'oralité sont apprises, mémorisées et transmises.
- Comprendre comment elles fonctionnent : en d'autres termes, quelle en est la grammaire.
- Comprendre comment une vingtaine de musiciens exécutent sans chef des pièces polyphoniques et polyrythmiques en parfait synchronisme.
- Comprendre par rapport à quoi s'effectuent les variations individuelles, lors des exécutions ; quelles sont les références mentales – les modèles cognitifs – de chaque interprète pour l'exécution de sa partie.
- Quelles sont les représentations du système d'opposition de hauteurs qui forme une échelle musicale.
- Comprendre comment des messages linguistiques émis sur des tambours sont décodés par leurs destinataires.
- Quelle est l'articulation entre des circonstances sociales et les musiques qui leurs sont associées.
- Comprendre comment les utilisateurs conçoivent leur musique.

Mes recherches reposent sur le postulat que, pour être valides, les données recueillies sur le terrain doivent pouvoir être corroborées par des *données cognitives propres aux tenants de la culture étudiée*.

Cette approche fait appel au travail d'équipe, à l'interdisciplinarité et à l'expérimentation.

En Afrique subsaharienne, dans le domaine musical, l'étude de la cognition peut s'appliquer, non pas à des individus, mais à des groupes ethniques dont les membres possèdent la connaissance du patrimoine musical et le savoir-faire nécessaire pour l'actualiser.

Il s'agit de musiques mesurées, c'est-à-dire aux durées strictement proportionnelles, dont les séquences – répétitives – obéissent à une *périodicité rigoureuse* et dont le contenu n'est pas tout à fait identique ; le système admet une grande marge de *variabilité*.

Répétition et variation constituent « les deux mamelles » d'une grande part des musiques traditionnelles africaines. Dans celles-ci, la périodicité apparaît comme un matériau de base de la charpente musicale, comme son armature.

Une pièce musicale se présente comme un *ostinato à variations* et, dans le cas de musiques polyphoniques et polyrythmiques, comme la superposition d'un ensemble de tels *ostinati*.

Dans ces communautés, l'apprentissage de la musique n'est pas institutionnalisé et la notion de musicien professionnel n'a pas cours ; tout un chacun connaît le patrimoine musical et, à un certain degré, le pratique ; chaque village peut donc être considéré comme un laboratoire.

Je me tiendrai ici à deux aspects essentiels de ma recherche qui sont intimement liés : l'expérimentation interactive et la modélisation, menées sur le terrain avec les musiciens et les Anciens.

Expérimentation

Dans les sociétés de tradition orale où la musique est dépourvue d'une théorie explicite, une grande part de sa dimension cognitive ne peut être atteinte que par le biais d'expérimentations interactives. Elles permettent de contourner l'écueil de la verbalisation et de mener à l'approbation ou au rejet des hypothèses du chercheur, par les dépositaires de la culture. Elles permettent de surcroît l'émergence d'une grande part des connaissances que les musiciens possèdent mais, qu'en l'absence d'un canon théorique, ils n'éprouvent pas la nécessité de formuler. C'est quand l'enquête ethnologique classique a épuisé ses effets que l'expérimentation interactive révèle toute son efficacité. En effet, elle fait surgir dans le discours des musiciens des termes techniques vernaculaires insoupçonnés ainsi que des commentaires et des échanges non formulés habituellement.

Précisons que les procédures expérimentales dans la brousse africaine sont très différentes de celles généralement pratiquées par les psychologues de la musique. Dans un contexte où chacun prend part à l'exécution, il n'y a pas de dichotomie entre

musiciens actifs et auditoire passif. Tout individu possède la compétence requise pour évaluer les différents aspects de la pratique musicale, et cette compétence est confirmée par un consensus culturel.

L'interactivité de la méthode se manifeste simultanément sur deux plans : entre le chercheur et les musiciens bien évidemment, mais – ce qui n'est pas moins important – entre les musiciens eux-mêmes. La situation expérimentale les amène à se prononcer sur des aspects totalement abstraits de leur musique, ce qui semble tout à fait impossible à obtenir par toute autre méthode d'enquête.

Modélisation

C'est le *re-recording* des musiques polyphoniques qui m'a mis sur la voie de la modélisation. Dans ce contexte, des musiciens dont le jeu est toujours collectif, sont invités à jouer seuls, alors que tous les autres les écoutent. Je découvris ainsi deux catégories de musiciens : les uns, sûrs d'eux-mêmes et détendus, montraient leur savoir-faire ; les autres, inhibés par les conditions expérimentales, se limitaient à un minimum de variations et s'en tenaient à l'essentiel. Paradoxalement, ce sont eux qui m'ont permis de formuler l'hypothèse que derrière l'exubérance des variations individuelles, il y avait, en filigrane une *matrice*, qui constituait la *référence mentale* de chacune des parties.

L'élucidation des modèles s'effectue toujours en étroite interaction avec les musiciens locaux. Je leur demande de simplifier, d'épurer de plus en plus la ligne mélodique ou la formule rythmique qu'ils réalisent jusqu'au moment où ils déclarent : "Maintenant, on ne peut plus rien ôter".

Si la richesse des variations effectuées par tel ou tel musicien est fonction de sa créativité et de sa mémoire personnelle, les formules minimales de chaque pièce sont inscrites dans la mémoire collective de la communauté : elles en permettent la transmission et donc la pérennité. La vocation du modèle est de préserver, de maintenir l'identité de l'objet, sous sa forme d'épure sonore.

Ces modèles sont une réalité cognitive ; elles sont la preuve que la structure de toute œuvre est en correspondance avec l'activité qui la produit. Le *re-recording*

permet d'analyser les musiques polyphoniques et de comprendre la manière dont les musiciens les conçoivent, dans des sociétés où la musique ne fait l'objet d'aucune théorisation explicite.

Ainsi, loin d'être une projection du chercheur, le modèle, en tant que notion, a bel et bien une existence dans les traditions musicales africaines, attestée par un terme spécifique dans les langues vernaculaires. Ce terme ne relève pas d'un métalangage qui serait propre à la musique, mais procède toujours d'une métaphore – comme “le mâle” ou “l'oeil de la chose”. La notion semble à tel point intégrée à la pratique qu'elle n'apparaît pas spontanément dans le discours indigène sur la musique.

La prégnance de la notion de modèle est avérée par le fait que toutes les variations qu'il engendre sont considérées par les membres d'une même communauté comme « pareille - la même », c'est-à-dire comme culturellement équivalentes.

[Démonstration avec le groupe “Gamako”]

La modélisation vise à découvrir les critères de pertinence qui régissent un corpus, indépendamment de sa dimension.

Son activité ne se limite pas à la reconstitution d'objets concrets, comme un morceau ou un répertoire. Elle peut s'attacher à explorer certaines propriétés des composantes abstraites dégagées par le travail d'analyse et de mise en corrélation. Dès lors, son but n'est plus de décrire des classes d'objets, mais bien des classes de *propriétés*, de *relations* ou encore de *procédures*. Elle peut ainsi prendre en considération des composantes comme les échelles musicales, dont la problématique diffère selon qu'il s'agit d'instruments à hauteur fixe ou de la voix.

C'est de cela qu'il sera question maintenant.

Pour mener à bien ce qui suit, j'ai bénéficié de l'assistance de trois de mes doctorants.

Envisageons d'abord l'accordage d'un instrument à hauteurs fixes – le xylophone. Au sein d'un groupe ethnique, où ces instruments sont tous censés être les mêmes, ils sont accordés de façon légèrement différente. La question était de savoir de quel modèle ces différents accords procèdent.

Or, pour un musicien traditionnel, des concepts abstraits comme « échelle », « degré », « intervalle », ne sont pas verbalisés : l'échelle n'existe que par l'actualisation, dans un morceau, des sons qui la forment. Le seul mode

d'investigation restait donc l'expérimentation.

Pour résoudre le problème, l'idée était de simuler des xylophones au moyen d'un dispositif qui permettrait aux musiciens de jouer des pièces de leur répertoire dans des conditions proches de leur pratique habituelle et d'accepter ou refuser différents types d'accordage préalablement programmés, avec la possibilité de les modifier.

L'outil – inattendu – était un synthétiseur : le Yamaha DX7 II FD, qui permet notamment la création de nouveaux timbres et l'accordage très fin de chaque hauteur. Or, on joue sur le clavier d'un synthétiseur avec dix doigts, alors qu'on frappe un xylophone avec deux mailloches... Il fallait donc transformer le clavier, le « déguiser », afin de pouvoir simuler sur un même synthétiseur différents types de xylophones, puisque le nombre de lames varie selon les ethnies ; mais surtout, il fallait que les musiciens puissent jouer avec leurs propres mailloches, comme ils le font sur leurs propres instruments. Pour résoudre cette difficulté, il a fallu bricoler : sur certaines touches du clavier du synthétiseur, on a fixé des lattes de contreplaqué et, pour pouvoir changer la position de ces « lames », on a utilisé de la bande velcro.

Il est ainsi apparu que les musiciens étaient capables, sur le synthétiseur, d'accorder chacun son propre instrument, et ce avec un degré de précision dépassant considérablement les normes en usage dans cette région.

[Projection vidéo]

Pour la musique vocale, le travail a porté d'abord, avec un succès relatif, sur les chants polyphoniques des Pygmées aka de Centrafrique. Or, grâce aux développements récents d'outils informatiques extrêmement performants dans le domaine de l'acoustique, le cadre de l'expérimentation a pu être élargi et adapté à l'étude des échelles des Pygmées Bedzan du Cameroun, cette fois avec des résultats décisifs.

La méthode consistait à soumettre aux chanteurs des modèles scalaires hypothétiques, qui étaient progressivement modifiés en fonction des réactions des participants et de l'auditoire, jusqu'à parvenir à une validation de la part du groupe.

Le résultat de ces expériences m'a conduit à envisager ces échelles comme des modèles *dynamiques*, sous-tendus par des schèmes de nature *prototypique*. Ils rendent compte de la flexibilité qui régit la réalisation des intervalles et, par là,

reflètent la *conception* et la *perception* qu'en ont les tenants des traditions concernées.

[Projection vidéo]

Au cours de cette brève présentation, j'ai tenté de montrer comment satisfaire aux exigences méthodologiques qu'impose la description de musiques traditionnelles. Ces dernières figurent dans des ensembles que l'on peut qualifier de *systèmes* en ce sens qu'il ne s'agit pas de données disparates, mais que l'on est en présence d'un savoir cohérent, puisque ses détenteurs sont capables d'accepter ou de refuser les hypothèses de travail qui leur sont proposées.

Que ce savoir ne soit que rarement explicite ne met pas l'ethnomusicologie devant une situation foncièrement différente de celles auxquelles sont confrontées d'autres disciplines, lorsqu'il s'agit de mettre au jour un *savoir* et un *savoir-faire* à travers des productions.

Enfin, je souhaite exprimer ma reconnaissance à la Fondation Fyssen, à travers les membres du Conseil d'administration et du Conseil scientifique, qui m'ont fait le grand honneur de m'attribuer le prestigieux prix international.

Je ne vous cacherai pas que, compte tenu de mon parcours atypique, je me sens intimidé que mon nom soit ainsi associé à tant de récipiendaires illustres.

Je remercie également les professeurs Jean-Claude Risset, qui a proposé ma candidature à cette distinction, Luc Bouquiaux, qui a bien voulu présenter mes travaux et Claude Hagège qui m'a remis cette distinction, mais aussi tous ceux qui m'ont encouragé et mis le pied à l'étrier – trop nombreux pour être nommés – et tous mes collègues et amis qui sont présents ici pour partager avec moi ce grand et beau moment.

À vous tous, merci de tout cœur.