

Séminaire de l'EHESS "Modélisation des savoirs musicaux relevant de l'oralité" Mercredi 18 janvier 2017 : Un exemple de modélisation (harpe nzakara)

Compte-rendu d'Irene Cangemi

La séance a été dédiée à l'analyse d'un cas d'étude illustrant comment, à partir de la recherche des régularités au sein d'un objet ethnographique, on peut arriver à énoncer les règles qui les déterminent, et donc à modéliser l'objet (dans ce cas, un corpus de musiques des Nzakara, une population de l'Afrique centrale, qui habite entre la République centrafricaine, la République démocratique du Congo et le Soudan¹). Le sujet a été repris par une thèse de doctorat, commencée mais restée inachevée par Marc Chemillier à l'université Paris X Nanterre, sous la direction d'Éric de Dampierre, ethnologue spécialiste de la civilisation nzakara du Haut-Oubangui.² Cette expérience d'étude a trouvé sa place dans un ouvrage coordonné par de Dampierre, intitulé *Une esthétique perdue*³.

Le sujet du texte de Chemillier est la harpe nzakara, un instrument dont il existe des beaux exemplaires sculptés à sujet anthropomorphe (des têtes de femmes ou d'hommes). La harpe possède cinq cordes ; les critères pour l'accorder sont destinés à rester obscurs, car personne désormais ne joue l'instrument de manière traditionnelle, à cause de la disparition des occasions rituelles qui nécessitaient ces musiques. Une autre cause de cette perte du savoir musical réside dans les processus de patrimonialisation mis en place par les gouvernements des Nations africaines à l'époque postcoloniale : ces processus ont généré une professionnalisation de la figure du musicien et une standardisation des modalités d'exécution des répertoires dans le but de régler les chorégraphies des ballets nationaux. Une fois retournés dans les villages, les musiciens qui ont su « rester dans les codes » de la musique traditionnelle ont pu apporter des nouveautés stylistiques, ce qui leur a permis de se montrer originaux par rapport aux coutumes traditionnelles, sans être rejetés. C'est comme ça que la tradition a peu à peu changé.

Le répertoire sur lequel se base le livre est constitué principalement d'enregistrements préexistant, collectés par Éric de Dampierre, enrichis par quelques autres captations faites par Chemillier, à une époque où le savoir musical traditionnel était déjà en train de disparaître. L'analyse a commencé par la lecture des transcriptions de trois formules de harpe, qui ont été tout de suite divisées en deux catégories : celles à rythme binaire (qui étaient utilisées dans les cultes des ancêtres) et celles à rythme ternaire (pour les cérémonies à la cour du roi). La transcription utilisée n'est pas celle « classique » des conservatoires de musique occidentaux, mais elle est simplifiée et doit plutôt être rattachée à la façon de jouer la harpe nzakara (une sorte de tablature) ; elle permet ainsi de remarquer plus facilement les régularités internes aux morceaux. Quand la séquence présente un nombre de notes multiple de trois, nous avons une séquence de rythme ternaire ; dans les autres cas c'est un rythme binaire.

La quête des régularités et l'élaboration des règles sont des processus qui demandent du temps et de l'engagement : même quand l'intuition aide à la recherche, en balisant des connections latentes, il faut retracer et expliciter ces connexions. Une méthode qui permet de remarquer les régularités à l'intérieur d'un morceau est l'analyse paradigmatique. Le concept de *paradigme* a été emprunté à la linguistique déjà par le structuralisme de Lévi-Strauss : il s'agit de l'ensemble des éléments de la

¹[https://fr.wikipedia.org/wiki/Nzakara_\(peuple\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Nzakara_(peuple)) [consulté le 25/01/17 à 17:02]

²https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89ric_de_Dampierre [consulté le 25/01/17 à 17:03]

³M. Chemillier, La musique de la harpe, É. de Dampierre (éd.), *Une esthétique perdue*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1995, 99-208.

phrase qui peuvent se substituer réciproquement dans le même contexte.⁴ L'analyse paradigmatique en musique consiste à examiner les répétitions ou les ressemblances entre motifs musicaux dans le contexte de la séquence étudiée. Il faut tout d'abord transcrire la séquence, en indiquant le nom du musicien, le numéro de la bande sonore et le numéro du morceau, puis simplifier la lecture des phrases musicales. Cela peut se faire à l'aide des sonagrammes – ayant la forme de signes graphiques, moins détaillés que la notation classique – qui nous permettront de voir facilement les régularités présentes (voir l'exemple de Rouget sur les chants du Bénin). L'étape suivante vise à rompre la linéarité du chant, en utilisant la bi-dimensionnalité de la page : il faut retranscrire le morceau en allant à la ligne chaque fois qu'un motif réapparaît dans la séquence, en écrivant celui-ci sur la même colonne que le motif identique/similaire précédent. Quand nous commencerons à comprendre, à travers cette déconstruction, quelles sont les règles qui guident l'alternance des motifs, il sera possible de recombinaison les éléments à notre disposition pour tester, comme au laboratoire, les règles envisagées. A travers cette méthode paradigmatique, Chemillier a pu énoncer les règles qui expliquent les régularités du répertoire nzakara : en considérant tout le corpus, il est finalement arrivé à théoriser que les Nzakaras, pour composer leurs formules de harpe traditionnelles, utilisaient la technique des canons (ce qui n'était pas tout à fait évident à la première écoute).

Klaus-Peter Brenner, dans un livre publié en 2004⁵, a critiqué la solution ethnomathématique de Chemillier, en balisant un modèle totalement différent ; cela démontre que les tentatives de modélisation qu'on peut formuler par rapport à un seul corpus musical sont, en fait, plusieurs. Cette querelle académique donne naissance à une considération assez intéressante : il ne faut pas, en effet, oublier que chaque acteur peut librement interpréter les formules traditionnelles apprises et que, même quand il n'y a pas de théorie explicite, l'acteur peut repenser ces éléments d'une façon originale à l'occasion de la rencontre avec un enquêteur, qui le pousse, avec ses questions, vers la réflexion. Même en présence de cette interprétation individuelle de l'objet ethnographique, les modèles formulés par le chercheur se révèlent très importants pour étudier des systèmes de pensée qui vont bien au-delà de la simple musique. Pour ce qui concerne les Nzakaras, l'analyse de plusieurs aspects de leur vie quotidienne et rituelle confirme ce qui semble être un véritable critère dans la composition des morceaux traditionnels : les Nzakaras nient l'idée d'égalité, en évitant la répétition d'éléments identiques dans la musique. Finalement, l'étude ethnomathématique d'un répertoire musical peut pousser vers la formulation de considérations ethnographiques d'ordre général, qui se lient à la vie et à la cosmogonie.

⁴<http://www.treccani.it/enciclopedia/paradigma/> [consulté le 31/01/17 à 13:17]

⁵Klaus-Peter Brenner, *Die kombinatorisch strukturierten Harfen - und Xylophonpattern der Nzakara (Zentralafrikanische Republik) als klingende Geometrie - eine Alternative zu Marc Chemilliers Kanonhypothese*, Bonn, Holos-Verlag, 2004.