

Eric de DAMPIERRE. *Harpes zandé*

Paris : Klincksieck, 1991

Susanne Fürniß



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1453>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1994

Pagination : 260-264

ISBN : 2-8257-0503-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Susanne Fürniß, « Eric de DAMPIERRE. *Harpes zandé* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1453>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Tous droits réservés

Eric de DAMPIERRE. *Harpes zandé*

Paris : Klincksieck, 1991

Susanne Fürniß

RÉFÉRENCE

Eric de DAMPIERRE. *Harpes zandé*. Paris : Klincksieck, 1991, 165 p. avec 17 figures in-texte et 47 planches hors texte.

- 1 La harpe connaît une utilisation restreinte en République Centrafricaine, bien qu'elle soit répartie un peu partout dans le centre du pays suite au rayonnement de la culture banda. Elle a son véritable foyer parmi les populations fluviales le long de la frontière septentrionale. Deux ethnies sont les tenants principaux de l'art de la harpe, les Zandé-Nzakara à l'Est et les Ngbaka à l'Ouest. Alors que la harpe ngbaka – dont la musique est bien connue grâce aux travaux de Simha Arom et Geneviève Dournon (1969, 1985) – est un grand instrument pentatonique à dix cordes avec une grande tête sculptée en prolongement de la caisse, la harpe zandé ne comporte que cinq cordes et est plus fine du fait de la forme échancrée de sa caisse et de la petite sculpture anthropomorphe au sommet de son manche.
- 2 La diversité des harpes zandé-nzakara est illustrée de façon éloquente dans ce nouvel ouvrage d'Eric de Dampierre, entièrement consacré à l'aspect matériel de ces instruments. *Harpes zandé* vient compléter une trilogie sur l'art des chanteurs-poètes *bata-kundi*, commencée il y a trente ans déjà avec le premier recueil de leur littérature orale chantée : *Poètes nzakara* (1962). *Les Satires de Lamadani* (1987), entièrement consacré à un seul musicien, incluent – au moyen d'une cassette – un aperçu de l'aspect musical de la poésie nzakara. Avec cet ouvrage, Dampierre nous fait partager son regard de savant connaisseur, affiné par quarante ans de recherches ethnologiques en pays nzakara-zandé.
- 3 Le livre se divise en une introduction et trois parties, présentant des aspects d'abord historiques, puis pratiques de la lutherie zandé, et procédant ensuite à un inventaire de quelques harpes du XIX^e siècle et à une comparaison avec la lutherie des voisins Mangbetu.

- 4 Avec son analyse des matières, formes et proportions, l'auteur dégage les éléments indispensables à la facture (et à l'identification) d'une bonne harpe selon des critères aujourd'hui révolus. En effet, nous avons affaire à une étude à prédominance historique qui fait l'état du sommet de l'art de la lutherie zandé avant sa décadence suite à la prise de contact avec les mondes arabe et européen dans la seconde moitié du siècle dernier. Le déclin ainsi provoqué semble définitif depuis bien des décennies et l'auteur nous donne une image largement valable, malheureusement, pour nombre d'instruments traditionnels en Centrafrique : « La plupart des harpes restées au pays sont en mauvais état : accrochées à un toit ou gisant sur une claie de grenier, cordes cassées, caisse rongée par les termites, table détruite par les rats et les blattes. On n'en fabrique plus depuis les indépendances et très peu servent encore, généralement aux mains de leurs propriétaires âgés. Aucune autorité, zairoise ou centrafricaine, n'a cherché à préserver ces témoins d'un passé raffiné » (67). Les harpes anciennes, arrivées en Occident par des chemins tortueux, sont alors, si l'on peut croire les recherches actuelles en pays zandé, les derniers supports muets d'une grande époque.
- 5 L'introduction retrace la thèse souvent débattue de la parenté entre les anciennes harpes égyptiennes et leurs soeurs du haut Oubangui, enrichie par une mise en parallèle des fonctions de critique social que remplissent le harpiste dans les deux sociétés respectives. La compilation de témoignages historiques nous rappelle avec force que le territoire du haut Oubangui – première région centrafricaine à être « découverte », et ce à partir du haut Nil – n'est connu que depuis la seconde moitié du siècle dernier. Parmi les sources que nous cite Dampierre, les plus précieuses sont sans doute les dessins originaux de Georg Schweinfurth, effectués lors de son séjour en 1870, qui ont servi de modèle pour la très célèbre gravure dans son *Tour du Monde*.
- 6 La première partie, *L'art du luthier*, situe d'abord la harpe dans le contexte de l'instrumentarium zandé. Contrepoint aux « instruments de la parole du royaume » – tambour de bois à fente et cloche double à battant externe –, la harpe *ndàlà* (nzakara) ou *sàgírù* (zandé) fait partie des instruments véritablement musicaux, aux côtés du xylophone portable à résonateurs multiples *zanguⁿla¹* (nz) ou *mánzá* (z). Les Zandé établissant une correspondance entre ce xylophone à l'accord pentatonique dédoublé à l'octave et la harpe, l'auteur insiste sur une thèse encore mal connue parmi les Africanistes, à savoir que non seulement la harpe peut être accordée d'après le xylophone, mais encore « qu'il fallait deux harpes pentacordes, l'une accordée en gamme aiguë, l'autre à l'octave inférieure, pour équivaloir (*lengbe*) un xylophone [...] par voie de conséquence, les duos de harpe représentent la manière « normale » – musicalement parlant – de jouer. Et l'Européen qui, depuis cent ans maintenant, convoque un harpiste pour déclarer ensuite que la harpe est un instrument de solo, n'obtient que ce qu'il a demandé » (35). Il est intéressant de constater que, connaissant l'association de deux octaves sur un même xylophone, les Zandé optent pour une solution complémentaire de deux instruments dès qu'il s'agit de la harpe. En aval du fleuve, rappelons-le, les Ngbaka utilisent par contre une harpe couvrant à elle seule ce même ambitus. On peut alors supposer que le jeu de la harpe zandé en duo ait été plus vivant que ce n'est le cas depuis quelques décennies, où l'on ne trouve plus que quelques musiciens isolés et jouant seuls.
- 7 Pour des questions proprement ethnomusicologiques telles que l'accord de la harpe et le rapport entre chant et jeu instrumental, l'auteur se base surtout sur les constats d'autres chercheurs, notamment de Gerhard Kubik, du Père Filiberto Giorgetti et de Pierre Sallée. L'hypothèse d'un éventuel pentatonisme *hémitonique* est soulevée, alors que les

enregistrements des *Satires de Lamadani* font entendre du pentatonique *anhémitonique* avec et sans triton. Espérons que les jeunes ethnomusicologues travaillant actuellement avec Dampierre trouveront encore assez de musiciens compétents pour pouvoir tirer au clair ces questions passionnantes².

- 8 Les autres chapitres se situent à un niveau plus technique et introduisent au décryptage des signes véhiculés par chacune des harpes décrites plus loin. L'auteur présente un petit traité de la corde idéale – celle en liane *ndàlà* donne son nom à l'instrument – et des différentes manières de la fixer. Petit à petit, E. de Dampierre nous mène d'une argumentation plutôt ethnologique vers une observation morphologique et des considérations acoustiques, bien que l'on saute parfois un peu trop brusquement entre ces différents aspects.
- 9 Dans le chapitre *Fabriquer une harpe*, on apprend les caractéristiques et le rôle de toutes les parties constitutives de l'instrument. On note le soin porté à la tension de la peau, à l'art de la faire embrasser l'échancrure centrale de la caisse en évitant toute couture superflue, aux astuces de consolidation de la caisse pendant la pose de la peau et du manchon qui laissent de belles traces décoratives une fois l'instrument fini.
- 10 La plupart des harpes zandé et nzakara portent une sculpture au sommet du manche, en général une tête humaine plus ou moins stylisée. Bien que l'art plastique soit pratiquement inexistant en Centrafrique, l'auteur se garde bien de surévaluer la sculpture zandé, trop variée, selon lui, pour former « l'une des grandes traditions de la statuaire africaine » (50). La variété se montre notamment dans les détails de l'ornementation faciale et dans la coiffure.
- 11 Si la sculpture est sans doute l'élément le plus spectaculaire à première vue, elle n'est pas considérée, *culturellement*, comme l'élément le plus important : « Pour le harpiste, l'esthétique du manche est seconde par rapport à celle de la caisse et à la perfection du cordier, auxquels vont tous les soins du luthier » (145). Et l'apport principal de l'ouvrage est d'attirer l'attention sur les rapports entre caisse, cordier et cordes. En effet, Eric de Dampierre construit toute sa théorie d'une bonne harpe – c'est-à-dire d'une harpe à la bonne sonorité – sur l'interaction entre ces éléments. Bien qu'il exprime parfois une opinion tout à fait personnelle – « pour moi, un cordier dont les deux extrémités ne reposent pas sur la caisse de résonance ne peut être un bon cordier » (54) – l'auteur nous donne un catalogue de sept paramètres dont la réunion laisse espérer une bonne qualité sonore de l'instrument.
- 12 Le chapitre qui clôt cette partie, *Conserver une harpe*, est aussi inhabituel que pertinent. On ne s'étonne pas, pour qui connaît le contexte africain, de trouver une énumération des nombreux « ennemis de la harpe » qui contribuent à la lente décomposition de l'instrument dans un climat et par une faune qui ne correspondent guère aux normes de conservation en vigueur dans les musées occidentaux.
- 13 La partie centrale de l'ouvrage est consacrée à l'étude de quelques harpes zandé conservées dans les collections publiques européennes et américaines. Bien qu'il soit tout à fait compréhensible que l'auteur se limite à la présentation de 27 spécimens parmi les quelques 180 étudiés, il est fort regrettable, d'un point de vue muséologique, de ne trouver qu'une simple énumération de toutes les harpes zandé identifiées. Un petit paragraphe donnant les particularités des instruments répertoriés et les critères menant au choix effectué, aurait complété ce travail sans toutefois nuire à sa cohérence.

- 14 Par ses superbes photographies et croquis, comme par les descriptions qui illustrent de façon concrète ce que l'auteur a exposé de manière plus théorique dans les chapitres précédents, cette partie nous sort de la rigidité d'un livre scientifique et en fait beaucoup plus un livre d'art. En outre, par la richesse des informations historiques qui retracent le cheminement de chacun des instruments, Eric de Dampierre nous plonge dans l'époque des explorateurs et commerçants de la seconde moitié du siècle dernier, et nous communique l'étonnement que ces objets ont suscité auprès de leurs collecteurs. Comme revenant du fond des âges, ces instruments nous rappellent qu'il y a cent ans seulement, l'Afrique Centrale était encore bien inconnue et que de tels objets véhiculaient une grande part de mystère, imprégnés non seulement de leur valeur culturelle fort étrange, mais aussi des aventures de leurs collecteurs. Ce mystère, nous avons du mal à le sentir aujourd'hui que le monde est devenu tellement accessible, et que le travail des ethnologues mène inexorablement à une démythification. Mais qui travaille avec des collections ethnographiques historiques connaît le bonheur que procure la moindre information relative à l'origine des objets et à l'histoire de leurs collecteurs, puisque « trop souvent, nous devons supputer l'époque de fabrication, reconstituer la date de collecte, traquer la date d'arrivée en Europe... » (147).
- 15 Bien que les informations soient de qualité inégale et malgré l'apparition de nouveaux critères dans l'évaluation d'une bonne harpe, cette partie est un cours d'interprétation de l'histoire que peut raconter un objet ethnographique ancien. Une telle interprétation n'est possible que si l'on connaît parfaitement tous les gestes qui entourent les différents stades de la vie d'une harpe aux côtés de son maître, si l'on est familier avec la faune et la flore, et si l'on a une profonde connaissance de la signification culturelle du moindre trait apporté aux sculptures. Dampierre réunit toutes ces conditions et c'est un plaisir de pouvoir ainsi partager une partie de son savoir.
- 16 Bien sûr, quelques détails pourront irriter le lecteur : les notes et indications en marge sont difficiles à lire, on ne retrouve pas tous les ouvrages cités dans la bibliographie finale, un petit paragraphe consacré aux interdits alimentaires et sexuels pendant la fabrication d'une harpe se trouve perdu dans les détails de géométrie... Mais, derrière des remarques quelque peu nonchalantes et des sauts d'argumentation qui nous laissent parfois sur notre faim, on sent l'amour d'Eric de Dampierre pour la lutherie zandé. Il nous adresse une plaidoirie pour attirer toute notre attention sur ces très belles harpes en voie de disparition qui lui sont si chères.

BIBLIOGRAPHIE

AROM Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris : SELAF.

AROM Simha & Geneviève DOURNON-TAURELLE, 1969, *Musiques de la République Centrafricaine*.

Disque 33 t. 30 cm. UNESCO « Anthologie de la Musique Africaine » : Bärenreiter-Musicaphon BM 30L2310.

DAMPIERRE Eric de, 1962, *Poètes nzakara*. Paris : Julliard.

DAMPIERRE Eric de, 1967, *Un ancien royaume Bandia du Haut-Oubangui*. Paris : Plon.

DAMPIERRE Eric de, 1987, *Satires de Lamadani*. Paris : Julliard, avec cassette.

FÜRNISS Susanne, 1993, « Les instruments de musique de Centrafrique au Musée de l'Homme : collections et collecteurs ». *Journal des Africanistes* 63(2) : 81-119.

NOTES

1. Ou *nzanguⁿla* ? (Dampierre 1987 :127).
2. Cf. plus loin le compte-rendu de *Harpes et harpistes du Haut-Oubangui*.