

Vincent Dehoux. *Chants à penser Gbaya*
(Centrafrique)

Paris : Selaf, 1986. - 219 p. [Collection « Ethnomusicologie » 2]

François Borel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2407>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1990

Pagination : 235-237

ISBN : 2-8257-0423-7

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

François Borel, « Vincent Dehoux. *Chants à penser Gbaya (Centrafrique)* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 3 | 1990, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2407>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Vincent Dehoux. Chants à penser Gbaya (Centrafrique)

Paris : Selaf, 1986. - 219 p. [Collection « Ethnomusicologie » 2]

François Borel

RÉFÉRENCE

Vincent Dehoux. *Chants à penser Gbaya (Centrafrique)*. Paris : Selaf, 1986. - 219 p. [Collection « Ethnomusicologie » 2]

- 1 Cette deuxième livraison¹ de la collection « Ethnomusicologie » des éditions de la SELAF s'éloigne quelque peu de la ligne définie en exergue par son directeur, Simha Arom : « [...] On y accueillera en premier lieu des travaux d'ethnomusicologie au sens strict, c'est-à-dire qui concernent l'étude des musiques ethniques considérées comme des systèmes formels, plutôt que des ouvrages d'anthropologie musicale. » En effet, plus du tiers de l'ouvrage (p. 15 à 78) est consacré au contexte dans lequel évolue la musique de *sanza* chez les Gbaya de Centrafrique et tel qu'il est ressenti par l'enquêteur lui-même. L'un des mérites de ce dernier est d'avoir eu recours à des spécialistes de la société gbaya provenant d'autres disciplines pour en présenter des aspects sortant du domaine de la stricte ethnomusicologie. Soulignons encore que le livre est illustré de nombreuses et belles photographies noir/blanc (35 au total) de personnages « en situation » sur lesquels on manque malheureusement d'informations.
- 2 Après une introduction dans laquelle l'auteur présente l'objet de l'étude, le terrain, le corpus des enregistrements, les grandes lignes de sa méthode (« l'objet défini ne peut être dissocié des conditions de son acquisition », p. 13) et les remerciements, la première partie, assurément la plus forte de l'ouvrage, débute par la description du contexte ethnographique général (17-27). A cet effet, deux textes ont été extraits de l'étude de Pierre Vidal (1976, ou 1977 ?)² : l'un est consacré à la société gbaya d'aujourd'hui, l'autre à l'expression esthétique gbaya. Suit, dans un deuxième chapitre, la description du

« contexte » local, à travers de courts textes écrits à la première personne, témoignages « des états successifs par lesquels passe un chercheur néophyte “parachuté” sur le terrain dont il ne connaît pratiquement rien » (31). L’auteur retrace ainsi pour le lecteur la manière dont il a fait connaissance avec le village, avec ses voisins et avec les premiers instruments de musique, sans taire les problèmes de communication et de dialogue qui ont accompagné la rencontre avec les protagonistes de son enquête. Le chapitre se termine par le constat suivant : « *On ne fait pas de la sanza comme on fait du piano. On s’en sert, pour faire de la musique, mais jamais n’importe laquelle. S’en servir [...] pour dire ce que l’on a sur le cœur. Prendre un chant en fonction d’une situation bien précise* » (50). Dès le troisième chapitre, « Répertoire des “chants à penser” », on assiste à l’élaboration progressive de méthodes de travail, par exemple : « Faire réécouter systématiquement les enregistrements [...] pour évaluer les réactions » (51), à la découverte de la classification de la musique par les Gbaya eux-mêmes, à la présentation des principaux informateurs, enfin aux étapes de l’intégration du chercheur : « Je suis seul, au milieu des autres, avec l’immense satisfaction de sentir ma présence oubliée d’eux : *une personne comme une autre* » (71). Enfin, vient une première hypothèse sur la fonction de la musique : « C’est un passe-temps, un exercice de dextérité [...] c’est le “vélo” du marcheur ; [...] on ne fait pas de la musique, mais, une fois de plus, on s’en sert » (75), puis une première approche des chants à penser : « Le terme chanter s’applique donc aussi bien à l’instrument qu’à la voix. [...] la *sanza* est la véritable constante du répertoire des “chants à penser” » (78).

- 3 La deuxième partie débute par une « étude ethnolinguistique » de la *sanza*, consacrée à sa fabrication, à la dénomination vernaculaire de ses parties, de ses lames et de sa technique de jeu, étude due à Paulette Roulon et Raymond Doko. Les dessins des pages 81 à 83 qui illustrent la morphologie de l’instrument sont médiocres, comparées à ceux de P. Roulon aux deux pages suivantes. De plus, il y manque la référence d’orientation gauche/droite, et le terme « tablette arrière » au lieu de « fond » implique une orientation inversée. En outre, les schémas d’organisation des claviers des *sanza* (86-92) présentent des erreurs dans la désignation des « lames à intervalles toujours fixes », et les mesures des hauteurs relatives en cents ou absolues en hertz font défaut. Néanmoins, ce chapitre permet de comprendre l’importance de certaines lames à hauteur fixe, autour desquelles les autres peuvent varier selon le « chant » choisi. Mais on se demande pourquoi cette étude ne fait pas partie intégrante du chapitre « Étude ethnomusicologique » [de la *sanza*] qui suit. Celui-ci (94-105) donne de précieuses indications sur le rôle réciproque des différentes parties de l’instrument, de la « personnalisation » de son timbre et de la technique de jeu « appliquée ». La topologie du clavier de la *sanza* est décrite selon la répartition du jeu main gauche/main droite et selon la fonction des pouces et des autres doigts dans le jeu des languettes. Cette deuxième partie se termine par la description de l’accord de l’instrument et de son échelle (106-107).
- 4 La troisième partie, intitulée « Le répertoire des chants de *sanza* » commence par une nouvelle étude ethnolinguistique (Roulon/Doko) sur la conception gbaya de la musique, sur les concepts de parole et de musique, sur le style des textes, l’improvisation et le contenu des chants (111-120). Elle est suivie à nouveau d’une « Étude ethnomusicologique » (attention aux confusions !) qui débute par la description de la méthode d’enquête utilisant le « play-back », chère à Simha Arom³, description que l’auteur aurait pu abrégé. En revanche, le « truc » imaginé par Dehoux pour isoler en cours de jeu les parties gauche et droite de l’instrument est ingénieux : intercaler un étouffoir (pâte à modeler) sous les lames à supprimer. Suivent les principes de

transcription des types d'échelles pentatoniques utilisées dans le répertoire des chants à penser, ainsi que le système de notation adopté (la lisibilité des transcriptions laisse à désirer). Un premier « Bilan » introduit ensuite les deux grandes familles de chants à penser qui se distinguent par une organisation métrique interne différente : cycle ternaire et binaire. Ensuite, l'analyse individuelle de tous les chants choisis permet à l'auteur de cerner peu à peu les différentes modalités d'exécution et de variation dans les mélodies appartenant aux deux familles de chants, d'en établir des modèles et d'évaluer le rôle respectif des deux mains du point de vue de l'accompagnement et de l'improvisation. Enfin, les relations entre *sanza*, voix et rythme font l'objet d'un ultime chapitre.

- 5 A part les quelques lacunes déjà mentionnées, notons l'absence de transcription et de traduction systématique des chants, l'absence de référence à des exemples sonores existant peut-être dans le disque publié par l'auteur, *Chants à penser gbaya*, ainsi que l'absence d'un index et d'un glossaire.
- 6 Cette publication est toutefois attachante et elle introduit un nouveau style dans l'éventail des publications ethnomusicologiques parfois un peu trop académiques.

NOTES

1. Publiée en 1986 déjà ; la première a fait l'objet d'un compte rendu de Laurent Aubert dans *CMT* 1. Deux autres volumes ont paru depuis dans la même collection, le no. 4 ayant fait l'objet d'un autre compte rendu du même auteur dans *CMT* 2.
2. S'agit-il bien de *Garçons et filles* ou d'une autre publication datant de 1979 et citée en référence, mais absente de la bibliographie ?
3. Rappelons que le procédé de *play-back*, décrit par S. Arom dans de nombreuses publications, est en fait l'application sur le terrain de la fonction *duoplay* et *multiplay* introduite par Revox dès 1964 sur son modèle F 36.