

Profession : pygmologue

Entretien avec Susanne Fürniss

Madeleine Leclair et Susanne Fürniss



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2526>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2015

Pagination : 229-249

ISBN : 978-2-88474-373-0

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Madeleine Leclair et Susanne Fürniss, « Profession : pygmologue », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 25 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2526>

Profession : pygmologue

Entretien avec Susanne Fürniss

MADELEINE LECLAIR

J'ai rencontré Susanne Fürniss en février 1992 au département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Elle comme vacataire, pendant qu'elle rédigeait aussi sa thèse de doctorat sur *Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka* (Centrafrique), auprès de Simha Arom, et moi comme jeune stagiaire découvrant le travail dans un musée, les coulisses de la recherche dans une institution historique à l'avenir incertain, et la vie en Europe. Avec Marie-Barbara Le Gonidec, nous formions la petite équipe des jeunes collaboratrices de Geneviève Dournon, auprès de qui nous travaillions sur la monumentale collection d'instruments de musique qui était alors conservée dans cette institution : descriptions scientifiques des instruments, enquêtes pour remonter le fil de l'histoire de l'arrivée des instruments au Musée, classifications, typologies, etc. La précision du travail de Susanne, son approche rigoureusement méthodique et systématique étaient remarquables, tout comme sa grande gentillesse, sa disponibilité et sa générosité.

Avec constance et probité, Susanne se consacre depuis près de trente ans à l'étude des musiques pygmées d'Afrique centrale. Au cours d'entretiens effectués entre janvier et avril 2015, elle nous parle de son parcours professionnel, de son approche épistémologique et de ses principales réalisations. Certains aspects de sa personnalité ressortent de cet entretien : son esprit d'entreprise, son dynamisme, son art de la transmission et son goût pour le travail en collaboration, dans une perspective réellement interdisciplinaire, ainsi que l'importance qu'elle accorde à ce que racontent les données recueillies sur le terrain.

M.L.



Fig. 1. Susanne Fürniss dans son jardin à Montgeron, automne 2012. Photo M. Yacoubi.

*Tu pratiques le violon depuis ton enfance.
Est-ce que tu viens d'une famille de musiciens ?*

Il y avait beaucoup de musique dans ma famille, mais aucun musicien professionnel. Ma mère venait d'une famille de la « bonne société » où tous les enfants apprenaient la musique. Et en Allemagne à cette époque, l'apprentissage de la musique faisait partie de la bonne éducation. J'ai six frères et sœurs, et nous avons tous appris deux instruments. J'ai commencé par la flûte à bec : musique baroque et de la Renaissance. Et je pratique le violon depuis que j'ai neuf ans.

J'ai continué à jouer à Paris, à la Cité internationale universitaire où j'ai habité pendant trois ans sans payer de loyer parce que j'organisais des concerts et que je dirigeais une chorale que j'avais fondée. Ensuite, pendant la période de la thèse et après, avec les enfants, je n'ai plus eu le temps de jouer. J'ai repris quand ma fille a eu un assez bon niveau pour pouvoir jouer à l'orchestre. Son professeur m'a invitée à venir en renfort dans son orchestre d'Ecole municipale de musique. Bien sûr, je ne suis pas soliste ou chef de pupitre, mais j'ai beaucoup de plaisir à jouer dans un ensemble intergénérationnel.

Quand et comment as-tu découvert l'ethnomusicologie, et qu'est-ce qui t'intéressait à l'époque où tu as découvert cette discipline ?

J'étais étudiante de musique au Conservatoire Supérieur de Hambourg, dans une filière qui forme des professeurs de musique au collège et au lycée, et qui est donc une formation à la fois pratique et théorique. Nous avions un professeur de musicologie, Jens Peter Reiche, qui avait été formé par Kurt Reinhardt, le premier ethnomusicologue en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale, à Berlin. Il avait travaillé sur les musiques turques. C'est donc à travers son enseignement qui incluait les musiques non européennes que j'ai découvert l'ethnomusicologie.

Il vous faisait écouter des musiques non occidentales ?

Mon tout premier cours avec lui portait sur les origines de la musique. Il nous disait, entre autres, que certaines personnes assimilent les Pygmées aux premiers Hommes, et c'est ainsi qu'il nous a fait écouter un enregistrement de musique mbenzélé de Centrafrique fait par Simha Arom. C'était la première fois que j'entendais de la musique pygmée. Après, j'ai suivi un séminaire de Master sur le yodel.

Tu connaissais le yodel suisse, à cette époque ?

Oui, comme tout le monde en Allemagne. Le yodel était connu comme une manière de chanter dans les Alpes, et nous, étudiants du Conservatoire Supérieur, regardions cela de haut car nous faisons quand même de la « vraie musique » ! Nous ne pratiquons pas de *Volksmusik*, que je traduis ici par commodité « musique populaire ». En tant qu'enfant de l'après-guerre vivant sur le sol allemand, j'avais comme mes frères et sœurs aînés un rapport conflictuel avec tout ce qui était musique populaire, car pendant le temps du nazisme, cette musique a été détournée et instrumentalisée. Cela n'était pas très bien vu à cette époque de s'intéresser aux musiques populaires. L'écoute des musiques pygmées m'a frappée ! C'était d'abord une expérience physique ; dès lors, j'ai su que je n'écrirais pas mon mémoire de fin d'étude sur Mozart ou je ne sais quel autre musicien. Mon professeur était ravi que quelqu'un s'intéresse à l'ethnomusicologie. J'ai carrément arrêté mes cours pendant une année, pour m'enterrer dans la bibliothèque universitaire de Hambourg...

Une bonne bibliothèque musicale...

Oui, une vraie bibliothèque. J'avais accès à toutes les publications européennes grâce aux prêts interbibliothèques. J'ai pu lire à cette époque des articles en hollandais et en italien sur les Pygmées, en plus évidemment de tout ce qu'il y avait en français, en anglais et en allemand. Et j'avais même accès à certains des

enregistrements publiés par le Musée de l'Homme. Pour le reste, je suis allée au Musée ethnographique de Berlin où on m'a copié sur bandes ou cassettes toute la musique pygmée publiée à l'époque (1985) : par exemple les cinq disques de Simha Arom sur les Mbenzélé et les Aka et tout ce que Gilbert Rouget avait publié après la mission Ogooué-Congo. Mon mémoire de maîtrise contient d'ailleurs des transcriptions des enregistrements de Rouget.

J'ai travaillé une année en bibliothèque, plus ou moins seule, pour me former, parce que mon professeur ne savait pas grand-chose sur l'Afrique.

J' imagine que tu as essayé de faire des transcriptions paradigmatiques ?

Bien sûr ! J'avais lu Simha Arom pour faire ce travail ! Et heureusement, car sinon je ne m'en serais pas sortie.

Cette maîtrise était un travail d'*armchair ethnomusicology*. Je n'avais jamais mis les pieds en Afrique. J'aurais bien aimé y aller, mais de ma perspective de fille de bonne famille, c'était inconcevable : prendre un billet d'avion et aller en Afrique ? Aller où ? Faire quoi ? Et comment faire ?

Tu ne connaissais personne qui avait déjà fait du terrain en Afrique ?

Personne ! C'est ainsi que j'ai eu l'idée de passer une année à Paris pour suivre un cours de Simha Arom. Dans la *Revue de Musicologie*, j'avais lu un article mentionnant qu'il donnait à La Sorbonne un cours de musiques africaines destiné aux professeurs de musique. Cela correspondait parfaitement à mon parcours. C'est ça qui m'a incité à prendre contact avec lui. Mais il n'était pas encore question d'aller en Afrique moi-même. J'ai donc contacté Simha, qui m'a dit qu'il ne donnait plus ce cours.

Mon professeur en Allemagne m'avait proposé d'entreprendre une thèse, mais lui-même n'avait pas d'habilitation. Je suis alors allée à Berlin pour rencontrer le professeur d'ethnomusicologie de l'Université Libre, Josef Kuckertz. Il m'a dit de but en blanc que les gens qui suivaient une formation comme la mienne ne savaient pas travailler de manière scientifique. Je me suis dit : « Mon vieux, ça sera donc sans toi ! » J'ai ensuite rencontré Simha, en 1986, alors que je prenais quelques cours de français à Paris. J'avais déjà lu ses travaux, et j'étais frappée par sa méthodologie. Je me disais : « Voilà quelqu'un qui pourrait m'enseigner beaucoup de choses ». Sa manière de faire de la recherche me convenait parfaitement. J'appréciais sa méthode de travail et sa manière d'aborder les questions musicologiques à travers les musiques des « Autres ». Il m'a proposé de venir travailler avec lui. Il m'a ensuite ouvert les portes avec beaucoup de générosité, m'enseignant le métier depuis la collecte des données jusqu'à la mise en valeur des résultats de recherche.



Fig. 2. Violon 2 dans l'orchestre de chambre de l'École Supérieure de Musique et de Théâtre de Hambourg, Allemagne, sous la direction de Nelly Söregi, 1985. Photo archives S. Fürniss.

Peux-tu me raconter cette première fois où tu es allée en Afrique ?

C'était en 1989 – j'avais déjà vingt-neuf ans –, après mon DEA en phonétique acoustique sur le yodel, que j'ai fait à partir de matériaux collectés par Simha. Je suis allée en Centrafrique dans le cadre de mon doctorat sur les échelles et le système pentatonique chez les Pygmées Aka. C'était un sujet traité dans le cadre d'une recherche collective sur les échelles d'Afrique centrale, dirigée par Simha et menée au LACITO (Laboratoire de Langues et Civilisations à Tradition Orale). Vincent Dehoux y participait, ainsi que Frédéric Voisin et, un an plus tard, Gilles Léothaud. C'était un terrain qui se déroulait à des endroits où Vincent et Simha étaient déjà allés plusieurs fois. Ils connaissaient très bien les gens. On a installé un laboratoire de travail sous les manguiers, derrière les huttes et les cases pour faire de l'expérimentation interactive.

Quel souvenir en gardes-tu ?

C'était le choc de la rencontre. Je n'oublierai jamais notre arrivée à Mongoumba, près du campement des Aka où Simha a longuement travaillé. On entendait ces voix, dans la forêt. Un homme de petite taille est arrivé en courant et a serré Simha dans ses bras. Il a commencé à parler, et j'ai compris : c'est donc lui, Mokenzo ! J'avais entendu sa voix des milliers de fois, chantée et parlée ! Dans mon DEA, j'en avais fait l'analyse acoustique, mais sans jamais l'avoir vu. Et enfin il était là, devant moi !



Fig. 3. Premiers pas dans l'enregistrement de musiques aka avec un Nagra de treize kilos sur l'épaule, près de Mongoumba, RCA, 1989. Photo Vincent Dehoux.

Par la suite, je n'ai pas eu l'occasion de rester très longtemps en Centrafrique, notamment pour des raisons familiales. Après ma thèse j'ai eu mon premier enfant, Sami. Je ne pouvais plus faire de longs terrains, mais seulement des séjours de quatre à six semaines. Puis ce fut la guerre en Centrafrique et on ne pouvait plus continuer à travailler dans ce pays. Cela fait maintenant vingt ans que je n'y suis pas retournée.

Revenons maintenant à ton parcours.

Je n'ai pas suivi d'enseignement formalisé de l'ethnomusicologie, mais j'ai appris théories, méthodes et travail de terrain sur le tas, auprès de Simha Arom, comme un disciple apprend auprès de son maître. Vincent Dehoux était mon « grand frère », tout comme Adépo Yapo qui préparait sa thèse avec Simha Arom. C'est ainsi que j'ai appris le métier.

Ce qui a été profondément structurant pour moi, c'est ma formation d'ethnolinguiste au LACITO qui a marqué ma manière de pratiquer l'ethnomusicologie. Cette méthodologie mise en place par Jacqueline M. C. Thomas, revue et aménagée pour l'ethnomusicologie par Simha Arom, repose sur les piliers que sont la construction des théories à partir des données de terrain, la systématique musicale, le paradigmatique, l'interdisciplinarité. J'ai exposé cet apport dans un article sur l'histoire de l'ethnomusicologie aromienne paru dans la revue *Analyse Musicale* (2014a).

L'autre personne très importante dans ta carrière a été Geneviève Dournon.

Oui. Je voudrais rappeler tout ce que je lui dois. Elle m'a appris beaucoup de choses, sur tous les plans, y compris concernant le travail de terrain. J'avais un poste d'assistante auprès d'elle au Musée de l'Homme lorsque je suis allée pour la première fois en Centrafrique. En tant que femme, elle m'a donné de précieux conseils. Elle m'a ouvert l'esprit sur autre chose que les systématiques, les typologies et les classifications. Et par ailleurs, ma présence à ses côtés était extrêmement important d'un point de vue économique ! C'est grâce à elle que j'ai pu avoir un contrat de travail pendant un an et demi et donc financer mes études doctorales. Si je n'avais pas eu ce contrat, je serais tout simplement rentrée en Allemagne !

Tu enseignes l'ethnomusicologie à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, et ces cours se donnent dans le cadre d'une faculté d'anthropologie. Ailleurs à Paris, l'ethnomusicologie s'enseigne dans des facultés de musicologie. Compte tenu de ton parcours et de tes centres d'intérêt, ne serais-tu pas plus à ton aise pour donner ton enseignement dans une faculté de musique plutôt que d'anthropologie ?

On pourrait le penser, mais j'ai fait du chemin. Et je ne suis plus seulement musicologue. J'ai beaucoup élargi mon champ de recherche après ma thèse sur les musiques des Pygmées Aka. J'ai abordé d'une manière beaucoup plus large l'ethnologie, en travaillant chez les Baka du Cameroun. Contrairement aux idées reçues, au LACITO où j'ai fait ma thèse, l'aspect ethnologique était extrêmement important, puisqu'on étudiait tous les modes d'expressions d'une société, et notamment la manière qu'ont les gens de parler de leur musique ou de leur culture. Quand j'étais en thèse, Serge Bahuchet, mon directeur de laboratoire actuel, travaillait à son habilitation, avec pour projet une recherche comparative entre les Aka et les Baka. J'apprends ainsi que la sexualité et la chasse ont des liens avec la musique. C'est au LACITO, et aussi au Musée de l'Homme que j'ai pris conscience de l'importance de la musique pour toute société et qu'il fallait prendre en compte l'environnement culturel dans lequel le système musical s'inscrit. Et c'est devenu mon cheval de bataille aujourd'hui : l'analyse musicale en soi n'a que peu d'intérêt, elle est un point de départ et non pas un objectif. L'analyse est un moyen privilégié pour apprendre quelque chose sur la culture que l'on étudie.

Quand je t'ai connue tu étais rattachée au LACITO, et maintenant tu as intégré une équipe de chercheurs en écologie, au Museum National d'Histoire Naturelle. L'équipe s'appelle «Éco-anthropologie et ethnobiologie» : elle fait partie d'un département du Museum qui s'intitule «Hommes-Natures-Sociétés». Comment s'est faite cette transition ?

Ici au Museum, je retrouve la suite logique du LACITO, qui existe toujours comme laboratoire mais qui a évolué. Petit à petit, des personnes ont quitté le LACITO et notamment les personnes qui, comme moi, travaillent dans ce qu'on appelle entre nous la « pygmologie ». Ces gens se sont retrouvés au Museum autour de Serge Bahuchet. Formé en sciences naturelles, Bahuchet a fait ensuite son habilitation en ethno linguistique avec Jacqueline M. C. Thomas, puis il est retourné au Museum. Il est le point de cristallisation dans le domaine des recherches sur les Pygmées. Quand la question s'est posée pour moi de trouver un autre point de chute, après la dissolution de mon laboratoire Langues-Musiques-Sociétés (LMS), je suis venue ici parce que nous avons des terrains communs et une foi partagée dans l'approche interdisciplinaire. Certains chercheurs de notre équipe, qu'ils soient généticiens, anthropologues biologistes, médecins ou ethnologues, travaillent dans les mêmes villages, auprès des mêmes personnes que moi. Les uns ouvrent la porte aux autres, on se passe le relais. On travaille donc tous dans un même environnement, mais pas forcément simultanément, et chacun dans une perspective différente. On s'enrichit les uns les autres de manière très significative.

Est-ce que ton environnement de travail au Museum a une influence sur l'orientation de tes recherches ?

Bahuchet a réuni autour de lui une équipe qui réfléchit à des questions de peuplement et de migration des populations de tradition orale, notamment en Afrique centrale mais aussi en Asie centrale. Pour ce qui concerne l'Afrique centrale, une question importante est de savoir s'il est justifié de regrouper sous une même appellation, « Pygmées », des sociétés vivant dans des milieux et des régions très éloignés les uns des autres. C'est une grande discussion, à laquelle prennent part certains anthropologues américains qui récusent régulièrement l'utilisation de ce terme. Mais les travaux que Bahuchet a menés avec Thomas, en comparant les relations à l'environnement, aux lexiques et à la littérature orale de plusieurs populations dites « pygmées », ont montré qu'il y a un rapport entre tous ces groupes. La tradition orale d'aujourd'hui n'en rend pas compte. L'origine ancienne commune de tous ces groupes n'est plus conceptualisée, elle n'est plus dans les mémoires. Ma recherche actuelle contribue à cartographier les cultures musicales pygmées du sud Cameroun et à pister les influences des uns sur les autres. Car c'est une région où il y a eu beaucoup de migrations. Certains groupes sont là depuis peu. Par exemple les Pygmées Baka, avec lesquels je travaille, sont sur place depuis moins de deux cents ans. Et pourtant on dit que ce sont les premiers habitants de la région !

L'un des enseignements que j'ai tirés de ma présence dans cette équipe de recherche du Museum, c'est que pour connaître une culture, il faut travailler aussi sur celle des peuples voisins. Surtout quand il y a des interactions si importantes avec les autres groupes des environs, comme c'est le cas en Afrique



Fig. 4. Au petit matin devant la hutte le deuxième jour du rituel de circoncision *bèkà* des Baka de Ndjelo, Sud-Est Cameroun, 1999. Photo C. Lussiaa-Berdou.

centrale. Il s'agit de pouvoir identifier des traits spécifiques à un groupe de gens, et que les autres n'ont pas. Et séparer le « dire » du « faire », qui sont deux plans d'expression de l'identité. J'ai souvent observé que ces deux plans sont divergents, et c'est là que commence le plaisir de la recherche ! Le but est d'identifier des forces parfois antagonistes qui s'articulent en des identités multiples.

Mon environnement institutionnel influence donc ma recherche dans cette perspective-là. Je pourrais m'orienter, par exemple, vers la bio-musicologie, mais il y a beaucoup d'autres choses qui m'intéressent davantage. Je ne vais donc pas dans ce sens là.

T'intéresses-tu à l'évolution des répertoires musicaux ?

L'évolution est une chose naturelle. Tout le monde évolue, et tout le monde change. Pourquoi et comment ? C'est cela, la question intéressante. J'ai découvert un rituel de circoncision chez les Baka qui s'avère être un emprunt. Cela m'a mise sur la piste du « changement culturel ». Depuis, c'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup. Et je suis en train de terminer un travail sur le thème suivant : comment utiliser les indicateurs musicaux comme traceurs ou marqueurs de passage des gens, de migrations, de changements, etc. Au moment où j'ai commencé à faire mes études et à rencontrer des ethnomusicologues, on ne parlait pas beaucoup de dynamique. On parlait plutôt de tradition immémoriale, etc.

Avec une certaine idée de stabilité à très long terme, pour le dire positivement. Dans les années 1980, beaucoup d'ethnologues, pas seulement les ethnomusicologues, travaillaient essentiellement sur ce qu'ils considéraient être la « vraie culture authentique ». Pour moi aujourd'hui, c'est évidemment un des aspects de notre travail, mais nous (je veux dire collectivement : tous les ethnologues et ethnomusicologues qui ont travaillé dans les trente ou quarante dernières années) savons pertinemment que les cultures évoluent. Ce qui m'intéresse, c'est de regarder quelles sont les motivations à l'évolution. Quels éléments restent stables par rapport à ce que faisaient les aînés ? Lesquels ont été abandonnés, intégrés, rajoutés, etc. ? Cette dynamique est inhérente à une tradition vivante, puisque la tradition orale, c'est la répétition variée et l'innovation sur la base de valeurs partagées. Mais si tout est à chaque fois répété absolument à l'identique, il y a sclérose. Dans la majorité des cas, sauf s'il s'agit de musiques rituelles extrêmement importantes – car il existe des cas où il est essentiel de ne rien changer du tout –, le changement fait partie de la tradition. Mais la tradition repose sur les piliers de ce qui reste stable. On a depuis longtemps dépassé les débuts du structuralisme : quand je décris un système musical, cela ne me viendrait pas à l'esprit de penser que cette musique et ceux qui la font sont enfermés dans ce système. Au contraire : je décris les piliers opérationnels sur lesquels repose une certaine stabilité qui permet la variation. Cette stabilité peut s'observer sur cinq ans, dix ans, quinze ans ou vingt ans. Même si je ne travaille pas personnellement dans une perspective qui tenterait d'appliquer des méthodes phylogénétiques à des objets culturels, je suis tout à fait dans cette recherche des dynamiques, avec toujours ce double regard : qu'est-ce qui est stable, qu'est-ce qui est le plus mobile, et quelles sont les motivations derrière cette dynamique.

Ta position épistémologique est à la fois claire et différente de celles de beaucoup d'autres ethnomusicologues en France !

Je voudrais ajouter encore quelque chose concernant ma position épistémologique. C'est encore un héritage de Jacqueline M. C. Thomas et de Simha Arom : laisser le matériel raconter son histoire. Autrement dit : adopter une position d'humilité devant des matériaux inconnus, ne pas aborder un sujet avec un présupposé théorique dans lequel on voudrait le faire rentrer à tout prix. Je l'ai déjà dit, mais c'est vraiment le b-a ba pour moi. Cela va avec une solide construction du corpus dont la collecte a pour but de répondre à une question qu'on se pose. Et ça, ça prend beaucoup de temps.

Depuis que je te connais, c'est-à-dire depuis vingt-trois ans maintenant, tu me parles de tes longues séances de travail chez Jacqueline M. C. Thomas, concernant cette fameuse Encyclopédie des Pygmées Aka... Est-il raisonnable de faire un tel monument ?

Quand on aime, on ne compte pas... Pourquoi ne serait-ce pas raisonnable ?

Je suis à la fois admirative de tant d'investissement de temps, mais je m'interroge sur la diffusion de ce projet de publication qui aura duré trente-cinq ans, période qui correspond à une révolution numérique. Peux-tu nous parler de ton travail ?

Je ne suis qu'un petit rouage dans cette aventure. Ce projet, c'est l'œuvre géniale de Jacqueline M. C. Thomas et de Serge Bahuchet, et des chercheurs qui ont travaillé avec eux depuis les années 1970. Simha Arom fait partie de cette aventure depuis le début, car c'est grâce à lui que Thomas est allée à Mongoumba pour faire une première enquête sur la langue des pygmées, à une époque où l'on croyait qu'ils n'avaient pas un parler spécifique. Beaucoup d'autres chercheurs sont ou ont été impliqués dans ce projet. Le premier tome de l'*Encyclopédie* a été publié en 1981, quand j'étais encore étudiante à Hambourg. Mon apport a d'abord consisté à aider ceux qui ont conçu l'*Encyclopédie* à finir le travail. J'ai intégré le projet en 1998, et depuis 2002, je travaille sur la partie appelée « Livre 2 », un dictionnaire ethnographique en onze fascicules. Mes recherches ont trouvé leur chemin à partir du fascicule 4 et je suis coéditrice depuis le fascicule 5.

J'ai apporté ma petite pierre scientifique à cet édifice en fournissant un lexique de mots correctement identifiés et transcrits concernant les pratiques musicales, et les paroles de certains chants, avec une traduction mot-à-mot de base. Les descriptions ethnographiques des rituels entrent dans ce dictionnaire sous le mot qui correspond au nom du rituel. Tout ce que l'on sait sur le rituel s'y trouve : les noms des plantes qu'il faut consommer, les objets, les esprits, les groupes de personnes qui interviennent, les animaux qu'il faut manger, le bois qu'il faut brûler, la musique qu'il faut chanter, les formules rythmiques, les pas de la danse, etc.

C'est une entreprise titanesque... comme le faisaient les encyclopédistes du XVIII^e siècle !

En effet, mais il y a de moins en moins de soutien pour un travail de longue haleine qui s'inscrit dans la durée d'un savoir encyclopédique. Le multimédia ne s'inscrit pas encore dans une même durée qu'une publication papier qui – à l'heure actuelle – est toujours plus pérenne qu'un autre média. Nous avons fait l'expérience du CD-ROM *Les Pygmées Aka*, un projet qui s'est greffé sur le travail



Fig. 5. Repos lors de l'enregistrement d'une cérémonie de funérailles beti-etou avec Kisito Essele, près d'Obala, Cameroun, 2009. Photo K. Essele.

de l'*Encyclopédie*. Le CD-ROM nous a occupé pendant cinq ans, à la suite de quoi toute l'équipe était épuisée. Dix-sept ans après sa sortie, il est complètement obsolète. Ce n'est pas le cas des livres. Le 11^e fascicule est sorti en 2014 et là, je suis en train de travailler sur une version français-aka du dictionnaire.

Vraiment ?

Ce sera le « Livre 3 », qui est la véritable entrée dans l'*Encyclopédie* pour les utilisateurs non linguistes. Comme le dictionnaire recense les termes en aka, il faut absolument un lexique dans l'autre sens, du français vers l'aka. Et il faut que ce soit bien fait pour que cette mine d'or soit vraiment exploitable.

Tu m'as demandé si c'est une entreprise « raisonnable » ? La réponse ne nous appartient pas et la question n'est pas vraiment pertinente. Cette

Encyclopédie existe, ce projet a été soutenu par un laboratoire de recherche du CNRS. Mais il est clair que ce genre d'entreprise est maintenant devenu impossible, car le cadre de la recherche a beaucoup changé. C'est un travail de titan pour une *Encyclopédie* consacrée à une toute petite population. Mais c'est un tel bonheur qu'elle puisse exister ! Cela ne se fera probablement plus jamais, parce que les financements ne sont plus là pour un travail à long terme. La politique de la recherche a été profondément remaniée ces dernières années. Les laboratoires reçoivent un soutien de base qui permet aux chercheurs de se rendre à des colloques ou de faire une mission de terrain de temps en temps ; mais tous ne peuvent plus faire les recherches qu'ils souhaitent sur la seule base du budget de leur laboratoire. Nous sommes constamment en quête de programmes de recherche de type ANR ou autre pour financer nos travaux, et ces programmes sont essentiellement orientés sur des thématiques imposées par d'autres personnes que les chercheurs en demande. Il faut donc souvent tordre son objet de recherche pour qu'il puisse entrer dans les thématiques imposées de l'extérieur. C'est ainsi que j'ai fait deux missions dans le Sud-Est Cameroun grâce à un programme ANR concernant les routes et la gestion de l'espace. C'est difficile à faire, mais il faut savoir entrer dans des cases qui au premier abord ne correspondent pas réellement à nos préoccupations. Il faut absolument être stratégique et créatif pour faire ressurgir des liens entre certaines thématiques de recherche *a priori* déconnectées. Ces liens sont souvent insoupçonnés et parfois minimes, mais ils permettent d'obtenir des financements pour avancer. Un travail sur plus de trente ans est devenu impossible. Même un travail de type monographique n'est presque plus envisageable.

Au fil du temps, ta relation avec Simha Arom a changé, elle s'est transformée...

Au début, c'était difficile de trouver ma place, mais maintenant j'assume complètement de me considérer comme l'une de ses enfants spirituels. J'ai appris sa méthodologie. Je l'ai appliquée à d'autres sujets que ceux sur lesquels j'ai travaillé avec lui et qu'il a lui-même traités. Pour moi, l'efficacité de son approche méthodologique est évidente et très féconde.

Quand on aborde un nouveau terrain d'exploration, on ne sait pas ce qui sera important ou pas de recueillir, car les questions pertinentes à aborder n'ont pas encore été identifiées. Que conseillerais-tu à un étudiant qui entreprend une recherche ?

Je lui conseillerais d'accompagner d'abord un Ancien. J'ai eu cette chance, et je vois parfois certains étudiants partis seuls sur un terrain inconnu revenir avec un corpus incohérent et parfois difficilement exploitable. C'est évidemment la difficulté du début. Cependant, il est inconcevable pour moi d'envoyer un étudiant sur

un terrain qu'il ne connaît pas sans l'avoir sérieusement préparé. Cette préparation comprend aussi un certain code de conduite. Par exemple : ne pas coucher avec ses informateurs. Cela étonne régulièrement mes étudiants que ce soit l'une des premières choses que je leur dis avant qu'ils ne partent. Combien de gens le font et après ils sont dans un tel pétrin ! On ne va pas sur le terrain pour cela !

Tu formes beaucoup d'étudiants africains venus en Europe pour faire des recherches. Tu as enseigné au Gabon et tu connais les communautés de chercheurs et étudiants dans certains pays d'Afrique, notamment au Cameroun. Quel enseignement en tires-tu ?

Il y a en Afrique centrale et de l'Ouest beaucoup de personnes qui travaillent sur les musiques traditionnelles, mais il y a très peu de recherches ethnomusicologiques. Si on veut généraliser, pour le moment je ne vois que la Côte-d'Ivoire qui en Afrique subsaharienne francophone a un réel programme d'enseignement et de recherche en ethnomusicologie, avec des personnes formées, s'efforçant de faire le meilleur travail possible, portant un regard ethnomusicologique distancié sur les traditions musicales de leur pays et qui ne font pas juste l'autopromotion de leur culture.

Comment entrevois-tu l'avenir de la recherche en Afrique ?

Je voudrais préciser un point qui me tient à cœur, concernant mes relations avec l'Afrique. Certes, il y a des difficultés du fait qu'il y a peu de structures qui s'occupent de la recherche en ethnomusicologie. Mais je consacre beaucoup d'énergie à former des étudiants africains à la recherche. C'est un grand investissement, car en même temps que l'on dirige une thèse, il faut aussi rattraper ce que les étudiants n'ont pas appris auparavant faute de cursus adapté. Mais c'est un investissement absolument nécessaire, parce que je considère que je dois à l'Afrique ma carrière et mon poste, puisque je travaille sur les cultures africaines. Pour moi, former de futurs collègues africains est une manière de restituer mon savoir et savoir-faire et de faire en sorte que nous ayons de véritables partenaires de recherche pour l'avenir. La restitution, ce n'est pas juste de rendre les données et les enregistrements, mais aussi de rendre les gens autonomes dans leur recherche.

Un des points remarquables en Afrique, c'est le dynamisme de l'édition discographique. Et la radio et les clips vidéo à la télé sont très écoutés.

Ce sont des initiatives propres aux citoyens, à un niveau régional ou national où les spécificités locales, pour ne pas dire ethniques, sont gommées notamment parce que l'objectif est l'« évolution », cette fois-ci dans tout ce que ce terme a de mauvais, c'est-à-dire l'occidentalisation.



Fig. 6. Captation vidéo du jeu des tambours pour la danse *maringal* des Mabi, Kribi, Cameroun, décembre 2013. Photo Ch. Banabas.

Tu fais référence aux processus d'institutionnalisation qui, après les Indépendances, ont conduit à la mise en place de répertoires représentatifs d'un pays, et non pas d'une culture ?

Oui, c'est la face institutionnelle de la question. Je sais que certains Africains critiquent mon approche, parce que je reste du côté du village. Mon expérience sur le terrain – et c'est une autre raison pour laquelle je me sens plus ethnologue que musicologue – a confirmé que même aujourd'hui, dans le contexte de la mondialisation, les musiques traditionnelles ont leur rôle à jouer. Pour comprendre ce qui se passe en ville, il faut comprendre ce qui se passe au village ! Par exemple : où les gens se font-ils enterrer ? C'est très rare que quelqu'un de la capitale se fasse enterrer en ville. On enterre les gens « chez eux », et cet endroit est au village, avec les ancêtres. On observe donc un certain clivage entre le dire et le faire et cette dichotomie est au cœur même de ma méthode de travail. Les gens me disent « on laisse derrière nous nos racines, car cela ne nous intéresse plus tellement », mais en même temps ils sont foncièrement façonnés par les racines et y retournent quand ils meurent. C'est donc indispensable de regarder ce qui se passe au village. C'est un regard qui, à l'heure actuelle, n'est plus tellement à la mode.

Ton travail comporte de plus en plus un aspect comparatif entre les cultures. Quel est le rôle de la catégorisation, si importante à tes yeux ?

Il faut garder à l'esprit que l'outillage analytique que nous utilisons en Occident, en ethnomusicologie, est adapté, par les chercheurs, pour l'étude de toutes les musiques que nous rencontrons. Je maintiens l'idée qu'il est possible de comparer des cultures différentes entre elles, parce que nous sommes tous des humains partageant un certain nombre de traits spécifiques à notre espèce, comme faire usage d'une langue parlée et d'une musique, et que cette musique a un nombre de composantes limitées – hauteurs, durées et timbres. On devrait donc pouvoir faire des typologies, que ce soit du point de vue de l'aspect formel du langage musical ou de celui de l'inscription de la pratique musicale dans un réseau de significations symboliques et de communications. La question des catégorisations et ce que nous faisons au Museum dans l'équipe de recherche « Systématique et catégorisation culturelle » que je dirige a cette ambition-là. Notre approche des aspects formels d'une culture va à l'encontre d'un travail d'essentialisation, qu'on me reproche pourtant parfois. Les sociétés fonctionnent selon certains principes, qui sont des catégories de penser ou de faire, car tout n'est pas verbalisé et beaucoup de catégories sont uniquement pragmatiques. La première de nos tâches, quel que soit le sujet qu'on étudie, c'est de dégager un mode de fonctionnement d'un domaine d'activité. C'est ce que j'appelle dégager un système. Certaines personnes ont peur du mot « système », mais il faut bien admettre que si deux ou trois personnes font quelque chose ensemble, c'est que cette chose repose sur les mêmes principes d'action, ou sur les mêmes valeurs éthiques, ou sur les mêmes manières de faire. C'est ce qui définit une culture : quelque chose qui est partagé, sur lequel on peut s'appuyer et qu'on peut reconnaître. Pour ma part j'appelle cela un système ; un système musical, un système de construction d'un instrument de musique, une manière de danser, ou une manière de faire intervenir le son dans des décisions sociales ou religieuses, ou dans la façon d'attraper un poisson. Cette approche repose sur le fait qu'une communauté organise ses savoir-faire et ses valeurs d'une manière spécifique. Le travail de l'ethnologue est d'en trouver les principes d'organisation. Et aussi de chercher à identifier les limites de l'outillage analytique occidental, pour rendre compte d'une culture.

La SFE, dont tu es la présidente depuis quatre ans, a connu récemment des difficultés financières importantes. Pourtant, elle est toujours aussi dynamique. Quelle est l'avenir d'une société savante comme la nôtre et comment se situe-t-elle par rapports aux autres structures du même genre, dans d'autres pays ?

Je suis très contente de ce que nous sommes arrivés à faire cette année malgré les coupes drastiques des subventions dont nous avons pris l'habitude de

bénéficiaire. Le coffret *Around music/Écouter le monde*, regroupant douze films dont plusieurs ont reçu le Prix Bartók de la SFE lors du Festival International Jean Rouch est une très belle vitrine des multiples facettes de l'ethnomusicologie. La SFE démontre bien qu'il n'y a pas qu'une seule manière de la pratiquer et que la formation s'est implantée dans plusieurs régions de l'hexagone. Nos Journées d'Étude 2015 menées conjointement avec le British Forum for Ethnomusicology étaient une grande première pour nos deux sociétés, puisque – depuis plus de vingt ans – la SFE n'avait pas organisé une conférence internationale réunissant près de 140 personnes et le BFE n'avait jamais encore tenu ses rencontres outre-Manche, en contexte francophone par-dessus le marché. Le colloque fut très fructueux, nous avons pris le temps de nous connaître et d'approfondir notre réseau de collaboration. C'était un moment privilégié de rencontre. La SFE n'est pas seulement une plate-forme de rencontre entre professionnels de l'ethnomusicologie en France, mais également sa vitrine vers l'extérieur. Elle est d'ailleurs aussi le comité national de l'ICTM. Je pense que même si la situation financière reste incertaine, cet aspect de réseau national et international doit être entretenu pour que la recherche française soit reconnue à sa juste valeur.

Quels sont tes projets pour les prochaines années ?

L'une des choses que je souhaite faire, c'est de revenir aux problématiques propres à l'organologie et à la classification. J'aimerais étudier l'écart qui, me semble-t-il, s'est creusé ces dernières années entre des approches francophones et anglophones. Au Musée de l'Homme, André Schaeffner puis Geneviève Dournon ont énormément apporté à la réflexion en organologie. Chacun à sa manière, ils ont fait avancer la réflexion théorique tout en assumant les limites du travail d'organologie classificatoire, et ont publié leurs travaux en français. Certes, la classification de Dournon a été publiée en anglais dans le *New Grove Handbooks*¹, mais c'est une publication, et à diffusion limitée ! La plupart des travaux faits par des anglophones ont donc empruntés d'autres chemins, en référence permanente à Curt Sachs et Erich M. von Hornbostel, sans avoir pu considérer l'apport de Schaeffner et de Dournon.

Ce courant de pensée et de recherche français est d'ailleurs terminé. Cela pose un problème, me semble-t-il : les collègues qui enseignent l'organologie dans des universités françaises s'appuient bien entendu sur le travail de Dournon. Sa classification est accessible dans deux publications : en annexe de son *Guide pour la collecte*², puis dans l'encyclopédie *Musiques. Encyclopédie pour*

¹ Geneviève Dournon : « Organology », in H. Meyers, *The New Grove Handbooks in Music. Ethnomusicology : an Introduction*, chapitre 10. Mac-Millan Presse, 1992 : 245-300.

² Geneviève Dournon : *Guide pour la collecte des musiques et des instruments traditionnels*. Paris, Éditions Unesco, 1996.

*le XXI^e siècle*³, dirigée par Jean-Jacques Nattiez. Les anglophones sont allés dans une autre direction. Une nouvelle mise à jour importante du système de classification de Hornbostel et Sachs s'est faite avec le projet européen MIMO⁴ : cette mise à jour me semble aller, dans ses grandes lignes, dans le sens des travaux de Geneviève Dournon.

Mais en enseignant la classification organologique à partir des travaux faits en France, on met potentiellement les étudiants en porte-à-faux par rapport à ce qui est en usage dans les milieux anglophones.

Sur le terrain camerounais, je souhaite continuer à travailler sur les archives sonores coloniales allemandes qui sont déjà l'objet de ma recherche actuelle. Avant la première guerre mondiale, les Allemands ont fait des enregistrements de musiques traditionnelles tant au protectorat Kamerun même qu'à Berlin où justement Erich Moritz von Hornbostel dirigeait le Phonogrammarchiv et a enregistré de nombreux étrangers présents dans la capitale allemande. Ce sont des lucarnes sur des traditions largement délaissées dont certaines sont de très précieux documents culturels. Ainsi, l'ethnologue Günter Tessmann de Lübeck – ma ville d'origine – a enregistré 86 cylindres en complément de son ouvrage de référence sur les Fang. Je souhaite traduire la partie sur la musique de son ouvrage – écrite par Hornbostel – et contextualiser ces enregistrements pour rendre accessible le texte de Tessmann en même temps que ses enregistrements. C'est un travail de terrain qui établit le lien entre les musiciens d'aujourd'hui et ceux des générations précédentes.

Susanne Fürniss: bibliographie sélective⁵

Ouvrages

- 1992a *Die Jodeltechnik der Aka-Pygmäen in Zentralafrika. Eine akustisch-phonetische Untersuchung.* Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 142 p.
- 1992b *De l'arc au piano, Catalogue d'exposition d'instruments de musique.* Bordeaux : Musée d'Ethnographie de l'Université de Bordeaux II, 42 p.
- 1994 *Instruments de musique et objets sonores.* Bordeaux : Musée d'Ethnographie de l'Université de Bordeaux II, Mémoires des Cahiers Ethnologiques V, 74 p. En ligne : <http://www.meb.u-bordeaux2.fr/librairie/invmus.htm>

Direction d'ouvrages et de numéros de revues

- 1995 V. Dehoux, S. Fürniss, S. Le Bomin, E. Olivier, H. Rivière & F. Voisin (éds), *Ndroje balandro. Musiques, terrains et disciplines.* Textes offerts à Simha Arom, Louvain-Paris, Peeters, 379 p.

³ G. Dournon : « Instruments de musique du monde : foisonnement et systématiques », in J.-J. Nattiez, *Musiques. Encyclopédie pour le XXI^e siècle.* Vol. 5 : L'unité de la musique. Arles, Paris : Actes Sud/Cité de la musique, 2007 : 833-868.

⁴ *Musical Instrument Museums Online.*

⁵ La bibliographie complète de Susanne Fürniss peut être consultée sur le site de la SFE : <http://www.ethnomusicologie.fr/la-sfe/annuaire/userprofile/sfurniss>

- 1998-2014 Co-auteure et co-directrice (avec J.M.C. Thomas, S. Bahuchet & A. Epelboin) de *Encyclopédie des Pygmées Aka*, livre. II: *Dictionnaire ethnographique Aka-Français*. Louvain-Paris: Peeters:
- 1998 fasc. II (4) T-D, 1998, 249 p.
- 2003a fasc. II (5) ND-N-L, 2003, 144 fig., 275 p.
- 2003b ré-édition du fasc. II (1) P, 2003, 43 fig., 183 p.
- 2004 fasc. II (6) S, 2004, 134 fig., 260 p.
- 2005 fasc. II (7) Z-NZ-NY-Y, 2005, 87 fig., 298 p.
- 2007 fasc. II (8) K, 2007, 206 fig., 385 p.
- 2008 fasc. II (9) G-NG-H, 2008, 113 fig., 219 p.
- 2011 fasc. II (10) KP-GB-NGB-W, 2009, 126 fig., 237 p.
- 2014 fasc. II (11) VOYELLES, 2013, 154 fig., 301 p.
- 2000 S. Arom & S. Fürniss, éditeurs invités pour le numéro spécial de *Musicae Scientiæ, The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, intitulé «Forum de Discussion 1: L'Afrique et l'Europe médiévale: La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale», 135 p.
- 2014 Coordinatrice du dossier thématique «Ethnomusicologie et histoire», *Journal des Africanistes* 84 (2).

Articles, chapitres d'ouvrages et publications dans des actes de colloque

- 1989 «Techniques vocales et formes musicales en Afrique Noire», *L'éducation musicale à l'école, Actes du Colloque Départemental d'Education Musicale en Seine-et-Marne*, Melun 1988. Paris: I.P.M.C. La Villette: 107-114.
- 1991a «Recherches scalaires chez les Pygmées Aka», *Analyse musicale* 23: 31-35.
- 1991b «La technique du jodel chez les Pygmées Aka (Centrafrique). Une étude phonétique et acoustique», *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: 167-187.
- 1991c «Falsetto con variazioni. Le fausset dans le monde sonore des Pygmées Aka (Centrafrique)/The falsetto in the sound world of the Aka Pygmies», *Bulletin d'Audiophonologie*. Ann. Sc. Univ. Franche-Comté 4 (5-6), pp. 587-606.
- 1992 «The pentatonic system of the Aka Pygmies of the Central African Republic», in M. P. Baumann, A. Simon, U. Wegner (éds.), *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Edition: 159-173 (avec Simha Arom).
- 1993a «Les instruments de musique de Centrafrique au Musée de l'Homme (Paris): collections et collecteurs», *Journal des Africanistes* 63 (2), pp. 81-119. En ligne: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_1993_num_63_2_2388
- 1993b «An interactive E. method for the determination of musical scales in oral cultures. Application to the vocal music of the Aka Pygmies of Central Africa», *Contemporary Music Review* 9: 7-12 (avec S. Arom).
- 1993c «Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique)», résumé de ma thèse de Doctorat, *Journal des Africanistes* 63 (2), pp. 133-137. en ligne: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_1993_num_63_2_2389_t1_0133_0000_1
- 1993d «Rigueur et liberté: la polyphonie vocale des Pygmées Aka (Centrafrique)», in C. Meyer éd.: *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Paris, Créaphis 101-131.
- 1995a «Existe-t-il des instruments de musique pygmées?», in V. Dehoux, S. Fürniss et al. éds.: *Ndroje balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*. Louvain-Paris: Peeters: 87-109 (avec S. Bahuchet).
- 1997 «Systématique musicale pygmée et bochimán: deux conceptions africaines du contrepoint», *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales* 4 (3): 9-30 (avec E. Olivier).

- 1999a «La conception de la musique vocale chez les Aka: Terminologie et combinatoires de paramètres», *Journal des Africanistes* 69 (2): 147-162. En ligne: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jafr_0399-0346_1999_num_69_2_1213
- 1999b «Les premiers voyageurs européens, collecteurs de harpes en Afrique centrale», in Catalogue de l'exposition *La Parole du fleuve – harpes d'Afrique centrale*. Paris: Cité de la Musique: 49-55.
- 1999c «Pygmy and Bushman music: a new comparative study», in K. Biesbrouck, S. Elders & G. Rossel eds: *Central African Hunter-Gatherers in a Multidisciplinary Perspective: Challenging Elusiveness. Proceedings of the Colloquium on Hunter-Gatherers of Equatorial Africa*, held at Leiden, The Netherlands, october 7-9, 1996. Leiden: CNWS: 117-132 (avec E. Olivier).
- 2000a Entrée «Zemp, Hugo, in S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: The New Grove.
- 2000b «Introduction», (avec S. Arom), et «Cadres de quartes, fluctuations d'intervalles et mutations pentatoniques dans la polyphonie vocale aka», *Musicae Scientiæ. The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Forum de Discussion 1: *L'Afrique et l'Europe médiévale: La théorie du pentatonisme revue à travers les systèmes africains de tradition orale*: 7-10/65-70.
- 2004 «Multimédia et analyse de musiques de tradition orale: aperçu critique de sites consacrés aux musiques autochtones», in K. Stenou et al., *Identités autochtones. Parole, Ecrits et Nouvelles Technologies*, Cédérom. Paris: UNESCO.
- 2005a «Des hauts et des bas: les tons dans les chantefables bafia», in É. Motte-Florac & G. Guarisma éd.: *Du terrain au cognitif. Linguistique, ethno-linguistique, ethnosciences. À Jacqueline M.C. Thomas*. Louvain-Paris-Dudley (MA): Peeters: 431-475 (avec G. Guarisma).
- 2005b «Femmes, maîtresses, mères: chants et danses des jeunes filles baka», *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 18: 217-237.
- 2006 «Aka polyphony: music, theory, back and forth», in M. Tenzer ed.: *Analytical Studies in World Music*. Oxford: Oxford University Press: 163-204.
- 2007 «Typologie des techniques polyphoniques», in J.-J. Nattiez éd.: *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V: «L'unité de la musique». Arles: Editions Actes Sud: 1088-1109 (avec S. Arom, N. Fernando, S. Le Bomin, F. Marandola, E. Olivier, H. Rivière & O. Tourny).
- 2008a «La catégorisation des patrimoines musicaux de tradition orale», in F. Alvarez-Pereyre éd.: *Catégories et Catégorisations. Une perspective interdisciplinaire*. Louvain-Paris: Peeters: 273-313 (avec S. Arom, N. Fernando, S. Le Bomin, F. Marandola & J. Molino).
- 2008b «The adoption of the circumcision ritual bèkà by the Baka-Pygmies in Southeast Cameroon», *African Music* 8(2): 94-113.
- 2011a «Partages et emprunts de musiques rituelles au Sud-Est Cameroun», in M. Desroches, M.-H. Pichette, C. Dauphin & G. E. Smith dir.: *Territoires musicaux mis en scène*. Montréal: PUM: 313-328.
- 2011b «L'emprunt d'un rituel», in M.-C. Bornes-Varol éd.: *Choc des langues et des cultures? Un discours de méthode*. Vincennes: PUV: 156-177.
- 2011c «Une méthodologie pour l'étude des situations de contact», in M.-C. Bornes-Varol éd.: *Choc des langues et des cultures? Un discours de méthode*. Vincennes: PUV: 425-495 (avec M.-C. Bornes-Varol).
- 2011d «A Dynamic Culture: Ritual and Musical Creation in Baka Context», *Before Farming* [online version] 2011 (4) article 3, 12 p. (avec Daou V. Joiris).
- 2012a «Musiques aka et baka: une parenté de référence», *Journal des Africanistes* 82 (1-2): 107-136.
- 2012b «Morphologies et usages: la harpe-en-terre d'Afrique centrale face à la classification universelle des instruments de musique», in I. de Keyser ed.: *Annual Meeting of the International Committee of Musical Instruments Museums and Collections*, Coll. *Documents de Sciences humaines et sociales*. Tervuren: MRAC: 9-20. En ligne: <http://www.africamuseum.be/research/publications/rmca/online>

- 2013a «Sexual education through singing and dancing», in F. Kouwenhoven & J. Kippen eds: *Music, Dance and the Art of Seduction*. Delft: Eburon Academic Press: 89-101.
- 2013b «De la sexualité à la spiritualité. Musique et danse des femmes baka du Cameroun», in A. Tauzin ed.: Actes du *Colloque Musique, femme et interdits*, Ambronay, 3-4 octobre 2008, *Cahiers d'Ambronay* 6: 207-219.
- 2014a «Recherches ethnomusicologiques en Afrique centrale», *Analyse Musicale* 75: 84-90.
- 2014b «Diversity in Pygmy Music. A Family Portrait», in B. S. Hewlett ed.: *Hunter-Gatherers of the Congo Basin: Culture, History and Biology of African Pygmies*. New Brunswick: Rutgers: 187-218.
- 2014c «Innovation et création comme révélateur de la tradition», in A. Dupuis éd.: *Ethnocentrisme et création*, Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme: 371-381.
- 2014d «Les musiques du Sud-Est Cameroun, reflets d'une histoire mouvementée», *Journal des Africanistes* 84 (2): 8-46.
- à paraître «Hornbostel and me. Expectations towards historical recordings of the Ewondo drum language (South Cameroon)», *International Forum on Audio-Visual Research* 6, 20 p.
- à paraître «Recordings of the Mabi people, different places same time: Cameroon 1908 and Berlin 1909», in S. Ziegler, G. Lechleitner, I. Åkesson & S. Sardo eds: *Historical Sources of ethnomusicology in contemporary debate*, 10 p.

Multimédia

- 1998 *Pygmées – peuple et musique*, CD-ROM, CNRS, Montparnasse Multimédia, ORSTOM (avec S. Arom, S. Bahuchet, A. Epelboin, H. Guillaume, J. M. C. Thomas).
- 2004 *Beka. Rituel de circoncision chez les Baka occidentaux du Cameroun*, site internet correspondant à 105 p. de texte et présentant la description du rituel avec chronologie sur 3 jours (27 pages), 84 textes explicatifs (51 pages), 75 photos, 55 extraits sonores de musique et de sons significatifs, 15 extraits vidéos, environ 20 transcriptions musicales; tous les documents avec légende (23 pages), <http://www.vjf.cnrs.fr/lms/sf/accueil.htm>. (avec C. Lussiaa-Berdou)

Films

- 2005 *Jeux chantés des filles baka*, Film 24'07 min, Caméra C. Lussiaa-Berdou, Prod. CNRS-LMS. Dépôt Base de données Santé-Maladie-Malheur, MNHN, SMM 0533/CA. En ligne: <http://video.rap.prd.fr/mnhn/smm/00bakafilles.ram>
- 2008 *Arts pygmées*, Film 30 min, Caméra S. Fürniss et Claire Lussiaa-Berdou, Prod. CNRS-LMS. En ligne: <http://www.vjf.cnrs.fr/clip/html/audio/videotheque.htm>

Disque

- 1998 *Centrafrique, Pygmées Aka. Chants de chasse, d'amour et de moquerie*, disque compact, OCORA/Radio France C 560139.

Réalisations museographiques

- 1992 *De l'arc au piano*, exposition d'instruments à cordes de quatre continents. Bordeaux: Musée d'Ethnographie de l'Université de Bordeaux II.
- 1998 Conception de l'exposition *La découverte de civilisations de tradition orale*, à l'occasion de La Semaine de la Science du CNRS: «L'espace numération», «Catégorisation musicale». Paris: Cité des Sciences et de l'Industrie, 5-11 oct. 1998.
- 2004 Conception du programme audiovisuel *Arts pygmées* (4 min) concernant la musique, la danse et les dessins de trois groupes pygmées. Paris: Musée du Quai Branly.
- 2005 Vignette ethnographique pour le programme multimédia *Regarder l'autre autrement: «Chanteuses baka»*. Paris: Musée du Quai Branly.