

**ETHNOMUSICOLOGIE DE LA CONTRAPUNCTIQUE DANS LA CHANSON
BAKA DE NDÉLÉLÉ À LA LUMIÈRE DE L'ÉTUDE DE SIMHA AROM SUR LES
PYGMÉES CENTRAFRICAINS**

Aristide SANAMA NGUILLÉ

Chargé de cours en Arts du Spectacle et Cinématographie,
Ethnomusicologue, Département des Arts et Archéologie,
FALSH, Université de Yaoundé I – Cameroun

E-mail : nguillsanama@yahoo.fr

Résumé

Les chansons baka sont fonctionnelles. Elles sont exécutées lors des scènes de début de chasse, de pêche, de collecte ou pour accueillir une naissance. C'est dire que la musique chez les Pygmées baka est essentielle à l'harmonie du groupe. Pas étonnant alors que les Pygmées connaissent leur corpus musical dans son exhaustivité, indépendamment des statuts d'acteurs ou de spectateurs. Le présent article décrit l'enregistrement et l'analyse du contrechant dans une formation orchestrale pygmée à Ndélélé dans la Kadéy. L'objectif est de démontrer par l'utilisation d'outils technologiques adaptés et la Méthodologie de la Théorisation Enracinée (MTE), l'exception musicale baka. Dans une perspective ethnomusicologique, l'étude observe la technique de chant et l'orchestre. Il s'agit de théoriser leurs interactions contrapunctiques, car ce sont les musiciens, les chanteurs et les spectateurs eux-mêmes qui en déterminent les conditionnalités.

Mots clés : *musique, communautarisme, baka, contrapunctique, ethnomusicologie.*

Abstract

Baka songs are functional. They are performed at the beginning of hunting, fishing, and gathering or to welcome a birth. This means that, music for the Baka Pygmies is essential to the harmony of the group. It is not surprising that Pygmies know their musical corpus in its entirety, regardless of whether they are actors or spectators. The present article describes the recording and analysis of the counterpoint in a pygmy orchestral formation in Ndélélé in Kadey's subdivision. The objective is to demonstrate using adapted technological tools and the Methodology of Rooted Theorising (MTE), the Baka musical exception. From an ethnomusicological perspective, the study observes the singing technique and the orchestra and deduce that the musicians, singers and spectators themselves determine the interaction conditions.

Keywords: *music, communitarianism, baka, contrapunctic, ethnomusicology.*

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains

INTRODUCTION

Les pygmées¹ vivent dans la forêt. Cette dernière leur fournit habitat, nourriture et pharmacopée. On retrouve ce peuple au Rwanda, au Burundi, au Gabon, en Guinée équatoriale, au Congo, en République centrafricaine et au Cameroun (Nké Ndihi 2014 : 65). Les Pygmées montrent donc une grande diversité de situations géographiques, mais aussi culturelles et artistiques. Leur biotope sonore est composé de chansons d'une spécificité singulière. Le peuple vit, mange, danse et chante en communauté. Cet esprit grégaire est le ciment de la cohésion sociale, mais aussi du mode d'alphabétisation à la pratique musicale. Cet article s'inspire de la dense enquête de terrain de l'ethnomusicologue Simha Arom débutée en 1963 chez les Pygmées baka en République centrafricaine. Dans le volume 1 d'un ouvrage paru en 1985 qu'il a intitulé *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, structure et méthodologie*, il mène une collecte des données remarquable pour aboutir à ce qu'il qualifie d'une analyse des musiques des Pygmées centrafricains. Dans un article, Aubert (1988 : 1) présente la démarche d'Arom comme « faisant preuve d'une précision quasi mathématique dans le choix de la terminologie et l'énoncé du propos ». Il est vrai que la rigueur du maniement des principes épistémologiques et des méthodes d'investigation d'Arom pour « dénouer l'écheveau » (Arom 1985 : 26) des polyphonies et polyrythmies centrafricaines force l'admiration. Notre étude se basant sur l'esprit de groupe dans la formation orchestrale à l'Est-Cameroun chez les Baka de Ndélélé (4° 02' 00'' nord, 14° 56' 00'' est) par Batouri dans la Kadéy, se démarque du travail d'Arom par la reconnaissance que la pluri linéarité du chant baka atteste de la polyvocalité qui n'est rien d'autre que de la polyphonie. Nous entendons par là faire abstraction du timbre, de la hauteur et de l'intensité, principales caractéristiques du son d'après la conception occidentale (Danhauser 1889 : 119), pour aboutir à des superpositions rythmiques et contrapunctiques qui dans l'interaction créent la polyphonie. Les problématiques sont donc autant méthodologiques que théoriques. Méthodologiques lorsqu'il s'agit premièrement de présenter les Baka en tenant compte de leur lien indéfectible avec la forêt et deuxièmement en observant la composition d'un orchestre classique pygmée, pour définir les technologies d'enregistrement de leur expression musicale. Théoriques enfin, lorsque troisièmement les discussions

¹ On m'excusera l'emploi du mot « pygmée », souvent critiqué, car entaché chez certains chercheurs de mépris. Ce n'est pas le cas ici. Bien au contraire nous les considérons comme une richesse de l'humanité.

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains

conceptuelles dépassent le cadre de la musique conventionnelle et de ses outils pour s'inscrire dans une perspective plus large qui vise par une transcription musicale, à comprendre, disséquer et à restituer la technique spécifique de la musique contrapunctique baka.

1. Un peuple spécifique

Pour comprendre le communautarisme agissant dans un orchestre baka, il faut d'abord s'arrêter sur l'habitable et les habitus qui font les spécificités de ce groupe. Selon la Méthodologie de la Théorisation Enracinée (MTE) et à la différence du raisonnement logico-déductif largement répandu en science, la bonne théorie est celle qui est « enracinée » dans les données de terrain et en croissance à partir de celles-ci » (Luckerhoff, Guillemelte 2012 : VIII). Cette approche méthodologique va donc à l'encontre de la vision dominante de la science qui consiste à aboutir à des conclusions généralisables à d'autres groupes. La MTE préconise en revanche qu'il n'y ait pas de vérité unique. Elle appelle à aborder chaque terrain dans sa spécificité. C'est pour cette raison que pour traiter des Baka il faut tenir compte du fait qu'ils sont présents dans les départements du Haut-Nyong, de la Boumba et Ngoko et de la Kadey dans la région de l'Est, et dans les arrondissements de Djoum et de Mintom dans la région du Sud. Aujourd'hui semi-sédentaires en raison de la déforestation, les Baka sont selon le rapport de 2003 du FONDAF², disséminés au Cameroun comme suit :

- Les Baka dans la province de l'Est et du Sud, zone géographique de Sangmélima, Djoum, Mintom et Dja. C'est le groupe Pygmée le plus nombreux, il regroupe environ 40000 individus.
- Les Bakola dans la province de l'Océan, zone géographique de Lolodorf et toute la région comprise de la bande forestière du littoral jusqu'à la frontière.
- Les Bagyeli dans le sud-est du Cameroun, près de la côte Atlantique, à partir de Bipindi et en allant vers la frontière, soit les régions de Kribi, Akom II et Campo [...]
- Les Medzam dans la plaine Tikar, province du Centre. Minoritaire, leur groupe n'est constitué que de 1000 personnes environ. (FONDAF 2003 :3)

²Le Foyer Notre-Dame de la Forêt (FONDAF) est une ONG qui a accompagné les populations Baka depuis 2002 et pendant la construction de l'oléoduc reliant le Tchad au terminal pétrolier de Kribi qui passait sur le territoire des Pygmées Bagyeli.

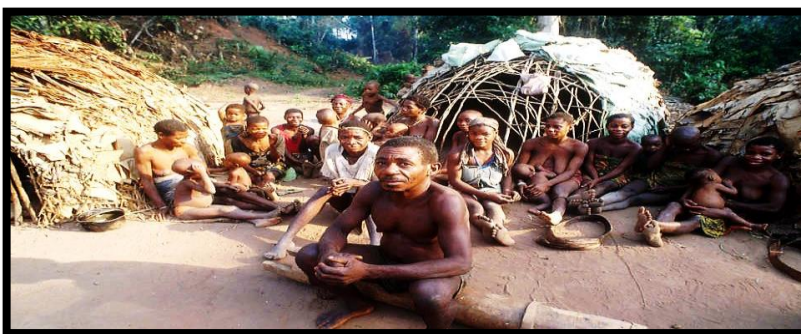
Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains

Ce rapport démontre que tous les groupes pygmées sont fortement attachés à la forêt. Ils y pratiquent essentiellement la chasse pour se nourrir, bien que vivant également de pêche et de cueillette. Dans la Kadey, les Baka sont localisés dans les arrondissements de Mbang et de Ndélélé où ils sont établis dans 13 campements situés près des villages qui longent l'axe routier Dimako – Mbang – Ndélélé. Il s'agit des campements « Kagnol 3, Carrefour 11, Mongo Nnam, Ouesso, Lio, Mombel, Bitoala, Kosso, Akom, Nkolbong 1, Nkolbong 2, Yola et enfin Ndélélé Centre » (Cheumani 2012 : 9). Nos travaux de terrain se sont déroulés à Ndélélé. Dans ce site, la précarité du mode de vie peut justifier l'esprit communautaire qui pallie les difficultés que rencontrent les membres du groupe. C'est le cas des besoins spécifiques liés à la déforestation, à la sédentarisation et à leur accès à la citoyenneté.

1.1. La spécificité des Pygmées

En plus de faire le dur apprentissage de la sédentarité, les Pygmées font désormais face à la rareté des ressources naturelles (Cheumani 2012 : 12) fragilisant ainsi leur système immunitaire. Ils n'ont donc pas d'autre choix pour survivre que de se tourner vers la société dite moderne, ce qui n'est pas à leur avantage, puisque leur système économique est exclusivement basé sur le troc (Nké Ndihi 2014 : 69). Ces raisons cumulées ont contraint les Pygmées à modifier leurs habitudes alimentaires, sanitaires, sociales, mais aussi culturelles et musicales. Notons d'emblée que comme dans bien de communautés africaines, le mode de transmission traditionnel du savoir chez les Baka est l'oralité et c'est pourquoi les enfants sont intégrés très tôt dans les activités communautaires. Ici les individus vivent dans le groupe et la famille s'étend à tous ses membres qui forment généralement le campement (cf. photo 1). Les Baka pratiquent aussi la musique en communauté. Si l'utilisation des instruments nécessite des plus jeunes un apprentissage, les différents pupitres de voix quant à eux se forment naturellement en fonction de l'âge des individus.

Photo 1 : Les membres du campement Baka de Ndélélé



Source : Salomé/Survival, 2012

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains

Les Baka représentent pratiquement 80% des populations pygmées du Cameroun (Cheumani 2012 : 9). En général, ils vivent en petits groupes dans des campements, autrefois lieux de passage, car le peuple était essentiellement nomade. Aujourd'hui encore, la plus importante part de leur culture musicale est transmise en communauté dans les activités qui mettent en relation les adultes et les jeunes. La femme y occupe un rôle de choix. Et pour mesurer le rôle et l'implication de cette dernière, il suffit de se référer à sa participation (cf. photo 2) à l'expression polyphonique légendaire de ce peuple de la forêt équatoriale.

Photo 2 : Séance de chant des femmes Baka de Ndélé



Source : Cliché de l'auteur (CDA)

Ici, les voix de femmes peuvent être classées dans les registres soprano, alto et contralto. Mais nous remarquons des voix supplémentaires contrapunctiques superposant avec naturel d'autres mélodies qui combinées avec la principale forment des contrechants du thème principal et d'elles-mêmes qui a priori vont dans des directions différentes : il n'en est pourtant rien. De même, toutes les femmes battent des mains, certaines dans le temps et d'autres à contretemps. Toutefois, tous ces battements s'imbriquent à la mélodie rythmée également par les percussions. Cette simultanéité traduit une idée d'opposition qui aboutit finalement à une complémentarité vocale, laquelle démontre l'essence contrapunctique de la musique pygmée. Dans l'article « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées », Rouget (2004 : 30) démontre que la danse n'est pas en reste. À Ndélé, pour accueillir les chasseurs après une partie fructueuse, les danseuses en cercle tournent (cf. photo 3) en se trémoussant spectaculairement le bassin.

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains
Elles gardent une distance de quelques pas en intégrant les héros qu'elles revêtent de feuillage. Les hommes du cercle piétinent vigoureusement le sol tandis qu'un groupe de femmes disposées en face sur deux lignes chantent sur place et battent des mains à intervalles réguliers et en contretemps.

Photo 3 : Danse d'accueil des chasseurs par les femmes Baka de Ndélélé



Source : (CDA)

Après son enregistrement des polyphonies africaines, Arom (cf. photo 4) déclare que « tout phénomène pluri linéaire n'est pas nécessairement polyphonique » (1985 : 85).

Photo 4 : Simha Arom en séance d'enregistrement des Pygmées baka centrafricains



Source : Simha Arom, 1965

Il différencie ainsi la polyphonie et la polyrythmie au sens strict, des autres procédés rencontrés en Centrafrique. Le présent article, tout en s'inclinant sur la richesse du travail de terrain réalisé par Arom critique la distanciation qu'il entretient entre la polyphonie et la polyrythmie dans la chanson baka. Bien plus, nous allons démontrer par les méthodes d'enregistrement et une transcription musicale que la pluri linéarité du chant baka appelle

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains de facto à la polyphonie. Et pour ce faire, nous convoquerons la notation occidentale pour la transcription en partition de cette musique qualifiée d'orale par les euro-centristes (Arom 1985, Lomax 1951, Pepper 1958) pour justifier les supposées limites de son écriture exhaustive sur partition. L'objectif ici est donc d'« intelliger » cette musique et de rejeter les bornes souvent opposées à sa représentation écrite parce qu'étant taxée de musique « extra-européenne ». Il est question de démontrer que la notation musicale peut permettre de transcrire, diffuser, interpréter, et donc cerner cette musique dans sa spécificité. Mais avant d'y arriver, nous commenterons d'abord la constitution d'un orchestre baka et ensuite l'appareillage technologique qui nous a permis de réaliser notre enregistrement.

1.2.Orchestre baka et technologie d'enregistrement

La pratique du terrain est certainement l'avantage qui confère à l'ethnomusicologie en tant que discipline sa fécondité. En effet, elle permet à l'ethnomusicologue de présenter le vécu musical comme une pratique culturelle caractéristique. Desroches et DesRosiers (1995 : 3) affirment d'ailleurs que « le terrain est à l'ethnomusicologue ce que la partition est au musicologue ». Seulement, si la lecture d'une partition est généralement sans équivoque, il en va malheureusement différemment pour le décryptage des musiques baka dont la complexité commence par se traduire à la formation spécifique de son orchestre. Un orchestre baka classique est composé de plusieurs instruments parmi lesquels une harpe-cithare (cf. photo 5) appelée en baka *ngò mbī* ou *bògōngō* ; c'est l'instrument mélodique de l'orchestre. Muni de sept cordes en câble, cet idiocorde se compose d'une caisse en bois attachée à un chevalet. De nos jours il est progressivement remplacé par la guitare acoustique. Il y a également des instruments de rythme, c'est le cas du tambour à une membrane (cf. photo 6) ou *mòkīndā* (Bahuchet 1992 : 321). Il existe enfin des idiophones entrechoqués (Fürniss 2012 : 117) comme la poutre frappée à même le sol ou sur un arbre (cf. photo 7) et des baguettes entrechoquées par des femmes (cf. photo 8). Notons que tous ces objets et instruments fabriqués de manière artisanale proviennent de leur milieu naturel.

Par cette diversité instrumentale, on peut donc constater que le milieu sylvestre, habitacle des Baka, se révèle être un laboratoire idéal pour l'étude de cette culture humaine. L'immense forêt équatoriale fournit aux Baka un matériau bien déterminé, dont nous

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains
 voyons clairement l'apport dans la lutherie en même temps que dans sa spécificité musicale. La saisie de cette spécificité mélodique et rythmique c'est opérée grâce à la qualité de l'appareillage et des conditions de notre prise de son dont l'enregistrement s'est déroulé en plein air.



2.1. L'enregistrement

Nous abordons ici les questions liées au lieu d'enregistrement, au positionnement des microphones, aux choix du type de prise (entre monophonique et stéréophonique) et aux différents réglages du dispositif afin de mieux cerner notre séance. L'enregistrement s'est déroulé en plein air (cf. photo 8), dans une clairière jouxtant le campement, grâce à un équipement sonore dont nous donnons ici l'usage. Nous rappelons avant tout que nous avons laissé libre cours aux adaptations liées à une pratique communautaire du chant et aux contraintes matérielles du terrain. La prise de son a consisté à placer trois micros cardioïdes Shure KSM141 sur l'orchestre principal composé de deux percussions et d'une guitare, et deux autres micros de home studio sur l'assistance composée des chanteuses et du public, car il faut le rappeler, toute la communauté participe à la musique par les battements de pieds (enfants), le chant et les claquements de branchages ou de mains (femmes). Nous avons opté pour des micros à condensateur avec membrane placés à la verticale l'un par rapport à l'autre (cf. photo 9), en direction de la membrane du tambour à peau et de la batterie composée de deux vieux bidons à essence vides. La directivité des micros suspendus à des tiges d'arbustes nous a facilité la création des différences d'intensité entre les signaux émanant du groupe.

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains

Photo 9 : La position des micros dans l'orchestre principal



Source : CDA

Pour l'enregistrement vocal et les sons d'ambiance, nous avons augmenté l'angle des micros au-delà de 90° pour modifier la largeur stéréo de notre prise tout en diminuant de ce fait la force du centre. Pour minimiser les sons dus aux chants d'oiseaux et autres bruits de forêt, nous avons effectué une prise de son stéréo, ce qui nous a permis de donner une sensation de largeur et de spatialisation. C'est le cas de l'enregistrement de signaux différents pour les canaux stéréo gauche et droit pour les voix (cf. photo 10). Cette technique a fonctionné sur le principe de l'utilisation de nos deux oreilles dont le système auditif perçoit des sons différents que le cerveau interprète pour nous situer dans un environnement et un espace.

Photo 10 : La position des microphones pendant le chant



Source : CDA

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains

Les femmes chantant ensemble, et ne possédant pas de filtres anti-pop³ pour éviter les plosives, nous les avons fait chanter légèrement hors de l'axe des micros (cf. photo 10), pour que les rafales ne percutent pas directement les membranes. En plus, comme elles avaient tendance à avancer puisqu'elles dansent en même temps, nous avons utilisé des micros omnidirectionnels dotés d'une conception les rendant insensibles à l'effet de proximité. L'enregistrement de ce spectacle en stéréo a été beaucoup plus immersif à l'écoute qu'un simple enregistrement mono. L'utilisation de trois micros stéréo a permis de capter les différents instruments de percussion que sont le tambour, la batterie, et les bruits de battements de pieds et les claquettes ; tandis que les micros de home studio étaient concentrés sur les voix des chanteuses sur la scène. Il a résulté de ce dispositif d'enregistrement une représentation sonore équilibrée et plus proche de la réalité du spectacle baka (cf. photo 11).

Photo 11 : Une vue générale de la scène



Source : CDA

Le recours à l'enregistrement stéréo a été nécessaire pour démontrer le communautarisme de la formation orchestrale baka, mais davantage parce que le champ sonore qui fonde « le fait musical baka » à capter était en pleine nature. Par fait musical baka, nous

³ En créant une barrière entre le chanteur et le micro, les filtres anti-pop agissent comme un filet retenant les plosives.

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains
entendons l'atmosphère qui découle de l'ambiance de la forêt en même temps que le communautarisme dans le spectacle qui s'y déroule. Ce fait musical nous oppose de ce fait à certains aspects de l'analyse d'Arom à qui nous reconnaissons cependant une grande contribution à la saisie de ce phénomène.

2.2. La contribution d'Arom à la saisie du fait musical baka

Une synthèse du travail d'Arom montre qu'il pose les bases d'une ethnomusicologie cohérente en faveur des musiques d'Afrique centrale et particulièrement baka. Déployées sur Six « livres » répartis en deux tomes, les analyses extrêmement minutieuses menées par l'auteur sont un vivier tant pour les enseignements qu'elles livrent sur la spécificité de la musique baka que pour l'ensemble des procédures sur lesquelles elles s'appuient. L'ethnomusicologue franco-israélien s'attaque aux répertoires polyrythmiques et polyphoniques des Pygmées qu'il classe en quatre catégories : premièrement la polyrythmie stricte dans laquelle au moins deux figures rythmiques qui se superposent, possèdent chacune des accents, des timbres et des attaques qui s'intercalent en créant ainsi un effet d'entrecroisement (II, 379). Deuxièmement la polyphonie par hoquet, qu'il dit « fondée sur l'entrecroisement et l'imbrication de diverses figures rythmiques, lesquelles sont étagées à des hauteurs différentes inscrites dans un système scalaire parfaitement défini » (II, 379-80). Troisièmement la polyphonie par instruments mélodiques, où l'on voit les deux mains de l'instrumentiste exécuter « simultanément des parties mélodiquement et rythmiquement distinctes dont la superposition engendre une trame polyphonique » (II, 380). Et enfin quatrièmement, la polyphonie vocale qu'il dit correspondre à la « superposition de deux ou plusieurs lignes mélodiques procédant par mouvements divergents et soumises à une articulation rythmique différente » (II, 381). Arom réussit ainsi à offrir une trousse à outils ethnomusicologique exhaustive et absolument novatrice. Il va plus loin en montrant les relations fondamentales et constitutives qui lient matière musicale et données extra-musicales. Toutefois, le thème et les conditions pratiques de sa transcription des musiques des Pygmées fournissent matière à discussion : « l'africaniste » plaque sur la musique qu'il étudie des notions appliquées à l'origine à la seule musique occidentale (métrique, *etic/emic*, *tactus*) ; d'autre part, la terminologie qu'il utilise n'est pas univoque, ce qui crée une confusion provenant essentiellement des différentes acceptions qui recouvrent le terme de métrique, ainsi que

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains

des chevauchements de signification entre les notions de métrique et de rythmique. Cette confusion est entretenue par les progrès de la notation musicale, et tout particulièrement par la substitution progressive de la notion de « mesure » à celle de *tactus*. Arom présente d'ailleurs les notions de barre de mesure et de temps forts comme des éléments si contraignants que la plupart des définitions de dictionnaires relatives au rythme n'envisagent même pas l'existence d'une rythmique qui puisse être proportionnelle, quoique non soumise à une accentuation régulière. On peut comprendre pourquoi dans un autre livre il qualifie le chant pygmée d'« Horreur de l'unisson [...], redouté autant que les silences », (Arom 1991 : 234). Parlant de ce « qui, pour les Aka, distingue le musical du non-musical », Simha Arom (1991 : 231) écrit que ces « mélodées des chasseurs relèvent pour eux des techniques de la chasse et non pas de la musique ». Cf. Simha Arom (1978, disque 1 A-5). On peut donc se demander dès lors en quoi consiste pour lui le concept de musique.

3. Transcription du fait musical dans la chanson baka

La vision inductive de la MTE nous a menés à une approche anthropologique de la musique. Elle nous a conduits à la maîtrise, ne serait-ce qu'en partie, du déroulement des temps forts du spectacle baka. Dans son livre *Fieldwork*, Jackson rappelle que: «*Fieldwork is about how fieldworkers define their function, how they capture for later use media records of what transpired in their presence*» (1987: 3). Si par-là Jackson laisse entendre une certaine maîtrise des étapes du terrain, cela suppose pour un chercheur comme Arom, la prise en compte de la spécificité de l'environnement de sa population cible.

3.2. La prise en compte de la spécificité de la cible

La prise en compte de la spécificité de l'environnement et du public cible aurait orienté Arom vers d'autres pistes d'investigation prenant en compte l'esprit communautaire baka. Le terrain est aussi cette rencontre doublée d'imprévisibilité qui réorganise la démarche du chercheur au gré du mode de vie et des gens qu'il rencontre. L'analyse d'Arom s'illustre par un raisonnement ethnocentriste souvent meublé d'interrogations et d'énigmes (1985 : 64). Pourtant, parlant de la musique baka, il reconnaît qu'« on doit considérer les degrés constitutifs des échelles comme étant relatifs, c'est-à-dire sans références à une quelconque notion de hauteur absolue » (1985 : 70) à la différence de la

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains perception occidentale. Il précise même qu'elle n'existe en effet pas en Afrique. Arom reconnaît donc la particularité de cette musique (1985 : 236), mais rejette volontairement les seuls critères de catégorisation que les Africains eux-mêmes jugent pertinents (1985 : 130) parce que ces critères ne sont pas occidentaux. C'est pourquoi dans sa critique, Aubert (1988 : 4) regrette que :

Il (Arom) laisse délibérément à d'autres le souci du « pourquoi » de ces musiques et ne fait que peu de cas de leur environnement culturel, encore moins de leur signification aux yeux de leurs usagers. En cela, l'approche d'Arom prête immanquablement le flanc à la critique. Par son propre « non-dit », il risque d'être lui-même taxé d'ethnocentrisme, péché dont il n'hésite pas à charger à l'occasion certains de ses collègues africanistes.

En fait, dans son ouvrage, Arom nie au chant baka son enracinement dans un univers (70) qu'il ne faut pas nécessairement comparer à un autre. Il lui dénie son expressivité langagière et sa capacité à repenser son génie culturel (120). Or, cette musique nous démontre que le chant s'approprie le pouvoir du langage et véhicule aussi ses propres significations musicales, par sa nature contrapunctique. L'objectif premier de l'ethnomusicologie étant fort heureusement, l'analyse du fait musical en des termes accessibles pour l'univers culturel du chercheur, l'étude d'Arom devait s'ouvrir à de nouvelles perspectives, afin de favoriser une approche fondée sur une dynamique entre les deux modes de pensée. Ainsi, la présente recherche, en utilisant la Méthodologie de la Théorisation Enracinée, a privilégié l'ouverture à l'autre, ce qui a abouti à l'intégration des contrechants baka dans une dialectique résolue par la présence d'un nouvel objet de recherche synthétisant. La relation observant-observé et ses interactions sont de ce fait des réalités dont il faut tenir compte. Ainsi, pour ethnologique qu'elle soit, cette recherche ne pouvait pas se satisfaire des associations faites uniquement soit par le chercheur, soit par l'informateur pour aboutir à une transcription fiable.

3.3. *Transcription musicale et interprétation*

Le fait musical baka fournit les indices permettant de reconnaître les origines forestières de sa mélodie ; n'importe quelle définition d'un style musical est donc incomplète si elle n'inclut pas sa localisation géographique. L'humanité s'est souvent distinguée par sa capacité de modifier et d'adapter n'importe quel environnement psychophysique au moyen de ses artefacts mentaux, y compris la musique et la danse. Les paradigmes de l'humanité qui survalorisent les impératifs marchands et matériels n'accordent pas, à notre

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains
avis, une valeur explicative suffisante à l'histoire ; c'est pourquoi nous nous inscrivons sur les traces de Schneider en écrivant dans un certain esprit de liberté, en avançant des généralités sur les Baka mélomanes et compositeurs de musique. Ceci doit être considéré comme étant identique à la démonstration improvisée d'Arom au sujet de laquelle nous tenons à rappeler qu'elle contient une « vérité » en tant que « sentiment ethnographique allant de pair avec l'environnement et les circonstances (au sens de « savoir ») ». La reconnaissance du chant baka, (chant souvent présenté comme sans paroles intelligibles ou provenant de cris ou d'onomatopées) est possible en raison de la formule du véhicule matériel, c'est-à-dire de la perception polyphonique de sa mélodie principale, de ses caractères mélodiques contrapunctiques particuliers, reproductibles musicalement comme nous en faisons la preuve ci-après.

Baka song Ndelele

♩ = 127

The musical score is titled "Baka song Ndelele" and has a tempo marking of ♩ = 127. It is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The score is organized into four systems, each containing a vocal line and three counterparts.

- System 1:** Labeled "Voix principale" (main voice), "Contrechant 1", "Contrechant 2", and "Contrechant 3". The vocal line begins with a melodic phrase, while the counterparts provide harmonic support.
- System 2:** Labeled "Vx pple" (voice part), "Cc 1", and "Cc 2". The vocal line continues with a similar melodic pattern, and the counterparts maintain the polyphonic texture.
- System 3:** Labeled "Vx pple", "Cc 1", "Cc 2", and "Cc 3". This system introduces a third counterpoint, "Cc 3", which adds to the complexity of the polyphony.
- System 4:** Labeled "Vx pple", "Cc 1", "Cc 2", and "Cc 3". The vocal line concludes with a final melodic phrase, and the counterparts provide a concluding harmonic structure.

The score uses standard musical notation, including treble clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The vocal line is marked with various ornaments and accents, and the counterpoints are written in a style that suggests a traditional or improvised polyphonic setting.

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains

L'analyse de cette transcription nous démontre qu'elle commence par la vocalisation d'une tierce mineure oscillante, avec à la troisième mesure deux triolets liés marquant les kinèmes. Il y a une extension de la longueur du phrasé et même une irrégularité dans la longueur des phrases (on voit quatre-cinq-quatre-cinq avant l'arrêt précédant un changement de sens marquant la fin de chaque anapeste prolongé). Nous notons la présence d'une voix principale et de trois contrechants. La mélodie n'est pas élaborée à partir des intervalles conjoints comme on peut le supposer à l'écoute. Ici, chaque note est précédée d'une note brève le plus souvent chantée à l'octave et en voix de tête.

S'agissant de la spécificité contrapunctique de ce chant, nous avons dénombré trois spécimens que nous avons enregistrés à plusieurs reprises chacun. Ces mélodies sont chantées avec une certaine conviction, en dépit d'un faux début dans la première interprétation, une comparaison faite plus tard entre les diverses versions confirma que les mélodies sont un mélange de voix de poitrine pour les notes longues et de voix de fausset ou voix de tête pour les notes brèves. Le chant est exécuté par un ensemble de voix égales de femmes. Le rythme est ternaire à quatre temps (4/4) comme l'indique l'armature. C'est dire que chaque temps est divisé par trois. Un temps est donc divisé en triolets de croches. Toutefois, nous tenons à remarquer que la notation peut se faire de deux manières. Premièrement, en 4/4. Ici, l'unité de temps est la noire et chaque mesure a quatre temps, donc quatre noires (♩). On aura droit à un triolet de croches à chaque temps. Deuxièmement, on peut l'écrire en 6/8 (mesure à deux temps). Ici, l'unité de temps est la croche pointée (♩.) et il en faut deux dans chaque mesure. La particularité de cette notation est que puisqu'il n'y a pas de triolet ici, chaque noire pointée équivaudra à trois croches (♩. = ♪♪♪). Si les claps marquent tous les temps, les éléments rythmiques subissent après quelques mesures des variations qui donnent l'impression d'un contretemps qui au bout d'un certain nombre de mesures revient paradoxalement à la normale. De plus, les frappes de la chanteuse principale sur une assiette en aluminium avec un morceau de bois servent, à défaut de métronome, de boucle rythmique autour de laquelle les autres instruments gravitent. S'agissant des différentes voix, non seulement chaque voix à sa mélodie comme nous l'avons signalé plus haut, mais elles ont aussi

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains
chacune une rythmique propre dont la vitesse oscille entre 127 et 130 BPM⁴, le tout bercé par les bruissements des feuillages qu'arborent les danseurs et danseuses (cf. photo 12).

Photo 12 : Le costume de feuillage, un accessoire de la rythmique



Source : WILDFIFE/M. Harvey

Après avoir introduit la chanson par le motif central, la chanteuse principale réalise un motif mélodique secondaire qui sert de centre aux éléments contrapunctiques générés par les autres voix qui l'accompagnent. Ce qui peut paraître aberrant pour les oreilles occidentales est qu'en dépit des contrechants sus évoqués, on dénombre trois contrepoints secondaires. Premièrement, entre les différents éléments percussifs, deuxièmement entre les différentes voix et troisièmement entre les percussions et les voix. Dès lors, les trois contrechants résultant de la voix principale offrent des mélodies cycliques. Certaines voix font des séquences de trois cycles (3 mesures en 4/4) et d'autres de deux cycles. Il en résulte qu'à un moment, elles donnent une impression de cacophonie à l'oreille non avertie. Pourtant après quelques cycles elles se rejoignent puisque trois fois deux font six et pareillement deux fois trois font également six ($3 \times 2 = 6$ ou $2 \times 3 = 6$). Comme quoi il faut trois séquences de deux cycles pour obtenir deux séquences de trois cycles. Enfin, ce qui rend encore plus complexe cette transcription pour les conformistes, c'est que les voix sont égales et chacune fait entendre la mélodie principale et lorsqu'elles sont écoutées ensemble, il est difficile de déterminer les voix de tête que constituent les notes brèves des différentes mélodies des différentes voix.

⁴ BPM : Battement par minute. C'est l'unité de mesure de la vitesse en musique.

CONCLUSION

En abordant le communautarisme dans la formation orchestrale baka, cet article milite pour des pratiques inductives dans l'enquête ethnologique. La dichotomie qualitatif/quantitatif est certes l'un des enjeux majeurs qui demeurent dans un contexte où le paradigme hypothético-déductif a été érigé en référence universalisée en matière de recherche scientifique. Or, l'opposition entre le qualitatif et le quantitatif n'est pas pertinente lorsqu'une recherche se fixe pour objectif la théorisation d'un fait propre à une communauté spécifique. Ne vouloir aborder le fait musical baka que sous le prisme d'une théorie rigide comme Arom, c'est courir le risque de sombrer comme beaucoup de ses prédécesseurs dans l'eurocentrisme. Si nous admettons que l'humanité est plurielle, l'eurocentrisme est donc une tare puisqu'il suggère que les modèles de l'humanité qu'il établit sont des vérités immuables. La reconnaissance de la légitimité des pratiques inductives constitue dès lors un enjeu d'actualité lorsqu'on veut aborder un sujet aussi délicat que l'expression musicale des Baka. Après avoir étudié la contrapunctique dans leur polyphonie, nous savons maintenant davantage sur cette partie unique de l'humanité que sont les Pygmées baka. Nous savons à quoi obéit leur système de composition. Après la dissection et la transcription d'un morceau choisi baka, nous pouvons rassembler les pièces éparpillées. À ce sujet, le livre de Simha Arom fait état d'un excès de zèle. À la première lecture, nous sommes d'accord avec la collecte des données et certains outils utilisés, mais à la seconde lecture, entreprise avec l'idée préalable que « tout phénomène pluri linéaire n'est pas nécessairement polyphonique », nous sommes face à une manière ethnocentrique, voire eurocentrique, de rejeter tout fait musical inconnu parce qu'extra européen. Arom envisage le chant baka comme une mélodie « primitive », catégorie dont nous nions l'existence, même si l'on sait parfaitement de quoi il parle. Nous qualifions sa démarche analytique d'approche omnisciente de la musique. La contrapunctique chez les Baka est le symbole par excellence de leur musique, car elle représente, à notre sens, le rythme autant que la pulsation, la cadence autant que le chant, simplement parce qu'elle se réfère à une mélodie culturelle, qui contraste significativement avec une mélodie occidentale. Quelle que soit l'histoire d'un peuple, ses aspirations s'insinuent dans les chants, le plus souvent sans détour et parfois par implication. Toute la pertinence de cette recherche menée par la Méthodologie de la Théorisation Enracinée réside dans le fait que,

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains
 du point de vue géographique, elle tient compte de l'environnement social et culturel des Pygmées et possède, par contraste et similitude, le potentiel de secouer l'impérialisme théorique occidental sur la nature plurielle de l'humanité, y compris sa musicalité.

Références bibliographiques

- Aubert, L.**, (1988), « Simha Arom. Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie », Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 15 août 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2314>.
- Alvarez-Pereyre F.**, (2003), *L'exigence interdisciplinaire. Une pédagogie de l'interdisciplinarité en linguistique, ethnologie et ethnomusicologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Arom, S.**, (1983), « Musicologie et ethnomusicologie », in *Encyclopédie des Pygmées Aka. Livre I*, fasc. 1 : 29-34 (cf. Jacqueline M. C. Thomas & Serge Bahuchet).
- Arom, S.**, (1985), *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Paris, Société d'études linguistiques et anthropologiques de France, 2 vol.
- Arom, S.**, (1991), « La musique omniprésente », in *Encyclopédie des Pygmées Aka. Livre I*, fasc. 2 : 227-234. (En collaboration avec Vincent Dehoux), (cf. Jacqueline M. C. Thomas & Serge Bahuchet).
- Arom, S. & Fürniss S.**, (1992), « The Pentatonic System of the Aka Pygmies of the Central African Republic », in M.-P. Baumann, A. Simon & U. Wegner, eds, *European Studies in Ethnomusicology : Historical Developments and Recent Trends*, Berlin, Oct. 1-6, 1990. Wilhelmshafen, Florian Noetzel Verlag : 159-173.
- Nké Ndi, J.**, (2014), « La biodiversité et santé chez les Pygmées Bakola/Bagyéli (Sud-Ouest Cameroun) », institut d'études de Développement, Université Catholique de Louvain (UCL), Belgique.
- Athabe, G.**, (1965), « Changements sociaux chez les Pygmées Baka de l'Est-Cameroun », in *Cahiers d'Études africaines*, n° 20 pp. 561-592.
- Danhauser, A.**, (1889), *Théorie de la musique*, éd. Henry Lemoine, Paris.
- Rouget, G.**, « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées », in *L'HOMME*, « Musique et anthropologie », 171-172 / 2004, pp. 27-52.
- Fürniss, S.**, (2012), « Musiques aka et baka : une parenté de référence », *Journal des africanistes*, 82-1/2, 107-136.
- Bahuchet, S.**, (1992), *Histoire d'une civilisation forestière I. Dans la forêt d'Afrique Centrale : les Pygmées Aka et Baka*, Paris, Peeters-SELAF.
- Cheumani Noudjieu, C.**, (2012), « Cadre de Planification en faveur des Populations Pygmées (CPPP) », Décembre 2012, Ministère de l'économie, de la planification et de l'aménagement du territoire, projet filets sociaux, Yaoundé-Cameroun.

Ethnomusicologie de la contrapunctique dans la chanson Baka de Ndélé à la lumière de l'étude de Simha Arom sur les Pygmées Centrafricains

Desroches, M., DesRosiers, B., (1995), « Notes « sur » le terrain », Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne], 8 | 1995, mis en ligne le 04 janvier 2012, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1145>.

Luckerhoff, J., Guillemette, F. (2012), *Méthodologie de la Théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages*, Sous la direction de, Presses de l'université de Québec, 4^{ème} trimestre, 2012.

Jackson B., (1987), *Fieldwork*, Urbana et Chicago: University of Illinois Press.

Références discographiques

- Arom, Simha & Denis-Constant Martin, 1992, *Polyphonies vocales des Pygmées Benzélé, République centrafricaine*. 1 CD, Maison des Cultures du Monde W 260042.
- Arom, Simha & Geneviève Dournon, 1966, *La Musique des Pygmées Ba-Benzélé*. 1 disque LP 30/33, Bärenreiter Musicaphon BM. 341.2301. Collection UNESCO.
- Arom, Simha, 1973, *Aka Pygmy Music*. 1 disque LP 30/33 Philips 6586-016. UNESCO Musical Sources.
- Arom, Simha, 1978, *Anthologie de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique)*. 3 disques LP 30/33, OCORA 558 526/27/28.