

LA CONSTRUCTION DU SAVOIR « FOLKLORIQUE » EN MUSIQUE AFRICAINE : DE LA COLLABORATION COLONIALE À LA COOPÉRATION POST-COLONIALE

JANN PASLER

La construction du savoir africaniste dans leur Empire colonial fut longtemps une préoccupation des Français. Elle commença par la recherche de l'expression « la plus pure » et la plus représentative, pour ensuite la transcrire et l'étudier. En musique, il fallait collecter et décrire les instruments musicaux, emblèmes de la « civilisation » d'un peuple. L'étude des sons, surtout ceux de la tradition orale, fut plus difficile. D'après quels critères effectuer la collecte et comment fixer dans une notation écrite un langage musical ayant des variations infinies ? Quels devaient être les rapports entre enquêteur et enquêté et la nature de leur collaboration ? Pour quelles utilisations enfin ces projets furent-ils conçus, avant et après l'indépendance ?

En 1900, l'avènement du phonographe permit un nouveau type de collecte qui ne dépendait plus de l'écrit, ni de la compétence d'un spécialiste. Après avoir donné quelques exemples sur l'étude de la musique africaine et de son utilisation par les missionnaires et les administrateurs coloniaux, cet article se concentrera sur le travail ethnographique d'Herbert Pepper (1912-2001), violoniste en mission dans l'Oubangui-Chari et au Tchad dans les années 1940, à l'ORSTOM à Brazzaville de 1948 à 1956, à l'ORSTOM à Libreville de 1960 à 1966 et à l'ORSTOM à Dakar de 1967 à 1972. Il fut chargé de collecter, préserver et étudier la musique « négro-africaine¹ ». H. Pepper

1. L'ORSTOM est l'Office de recherche scientifique et technique d'outre-mer. Je tiens à remercier Marie-Noëlle Favier de l'Institut de recherche pour le développement (IRD), Marseille et à Dakar, Aziz Guissé, Raphaël Ndiaye et Badara Sissoko pour leurs contributions à cette recherche. Pour une étude plus approfondie, voir mon livre, *L'Empire français sonore : Les ethnographies coloniales de la musique et les nouveaux media, 1860-1960* (à paraître).

comprit que cette musique ne se limitait pas à des sons. Dans le langage tambouriné, par exemple, la musique faisait partie de la parole et vice-versa. En collaboration avec les Africains, il créa une méthode basée sur la façon dont ces derniers vivaient leur musique, notamment dans son interaction avec les contextes sociaux. Il proposait donc une « collecte globale » qui devait servir à la construction d'un savoir basé sur « l'unité culturelle » de chaque ethnie. Au Sénégal, H. Pepper mit en place une pratique de collecte relevant entièrement des Africains.

Les premiers enregistrements des Africains en France

Depuis longtemps, la musique était comprise comme la « caractéristique d'un groupe ethnique au même titre que ses autres traits physiques, physiologiques et psychologiques ». La collecte, la notation et la préservation des sons répondait au désir d'en comprendre les origines et les distinctions ethniques. Inaugurant une « Ère nouvelle » pour la recherche, le phonographe permettait « une étude vraiment scientifique de la voix humaine et de ses variations² ». Pour « fixer les langues » des peuples venus à l'Exposition universelle de 1900 à Paris, Léon Azoulay – un physicien français résidant en Algérie – persuada la Société d'Anthropologie dont il était membre de lui procurer un phonographe pour faire des enregistrements. Grâce aux contacts diplomatiques et avec l'aide d'un professeur de l'École des langues orientales, il réunit plus de 400 cylindres de cire en 74 langues, comprenant 63 idiomes africaines dont ceux de six ethnies du Sénégal. Il voulait saisir le langage en tant que forme de communication et d'expression artistique et capter le son comme langage et art. Il enregistra des conversations, lectures, contes, récits, chansons et musiques instrumentales. Cette nouvelle technologie permit une étude comparée indépendante du contexte.

Pour accompagner ces enregistrements, L. Azoulay notait 26 catégories de renseignements : non seulement la langue, la région et le genre enregistré, mais aussi le nom de l'individu, son âge, l'ethnie ou le pays du père et de la mère, son lieu de naissance et sa durée de résidence, ses autres langues parlées, son degré d'éducation ou d'illettrisme, sa profession et les conditions d'enregistrement. Pour chacun, il établit une restitution dans la langue, une transcription phonétique en alphabet latin et une traduction en français. Quelquefois les intonations irrégulières rendaient la tâche impossible. De plus, il y avait d'autres problèmes. Pour une chanson d'amour en swahili, L. Azoulay expliquait : « il a été impossible au phonographié de dicter, même

2. Léon Azoulay, « L'Ère nouvelle des sons et des bruits : Musées et archives phonographiques », in *Revue scientifique*, 09/06/1900, p. 712-715.

approximativement ce qu'il avait chanté au phonographe. Il n'a pas été d'avantage en état de répéter la chanson deux fois de suite avec les mêmes paroles. La transcription ne peut donc servir qu'au point de vue phonétique ». L. Azoulay se rendait ainsi compte de « l'imperfection de la notation européenne », même avec l'utilisation du phonographe³. Mais l'importance du projet était telle qu'en 1904 Erich Hornbostel vint consulter ses procédures de reproduction et écouter les enregistrements de ses cylindres, avant de devenir en 1905 le premier directeur du *Phonogramm-Archiv* de Berlin.

Des enregistrements des peuples colonisés, parmi d'autres, eurent de nouveau lieu à Paris lors de l'exposition coloniale de 1931⁴. Tout en étant des emblèmes d'identité raciale ou ethnique, ces disques devenaient des objets d'échanges internationaux et de diffusion auprès d'un large public (entreprise poursuivie de nos jours grâce à la banque de données Gallica de la Bibliothèque nationale de France). Ils nous incitent à réfléchir à la nature du colonialisme, en particulier aux significations et aux fonctions nouvelles prises par ces savoirs africains une fois détachés de leurs contextes d'origine, à la nature des collaborations qui permettent leur préservation et enfin à la question ambiguë du droit de propriété puisque celui qui produit les sons n'est pas nécessairement celui qui les utilise à des fins nouvelles.

« Langages tambourinés » en Afrique

La musique fit partie de ces pratiques et savoirs qu'il fallait comprendre pour influencer ou contrôler les Africains. Ayant un accès direct à la musique africaine, maints missionnaires s'y intéressaient. Dans leurs articles sur les ethnies pour la revue *Missions catholiques*, de nombreux instruments de musique et quelquefois même des transcriptions de chants sont mentionnés. Au Gabon, ce thème était devenu un objet de compétition et de concurrence entre catholiques et protestants. Si le spiritain R. P. Henri Trilles fasciné par les instruments « sacrés » et le pouvoir magique des chants qui en découlait les a transcrits et étudiés comme des éléments des rites et de la vie, le protestant Fernand Grébert quant à lui trouvait ce travail trop anecdotique et sans grande portée scientifique. Pourtant, Grébert incorpora les transcriptions des chants et des tam-tams dans sa pièce *N'sime* de 1934 portant sur le missionnaire et

3. Jann Pasler, « Sonic Anthropology: The Challenge of Transcribing Non-Western Music and Language », in *Twentieth-Century Music* 11(1)/2014, p. 7-36.

4. Dans son article, « Les Enregistrements du Musée de la parole et du geste à l'Exposition coloniale. Entre science, propaganda et commerce » in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 4(92)/2006, p. 47-59, Pascal Cordereix distingue quatre « groupes de population distincts ... représentant des types de répertoires musicaux (populaires ou savants) tout aussi singularisés », p. 53.

sa vie pahouine. Parmi les voyageurs qui circulèrent en Afrique de 1931 à 1933, l'équipe de Marcel Griaule réalisa 200 enregistrements, dont 25 sur dictaphone par André Schaeffner de musique africaine⁵.

Les recherches menées par les administrateurs coloniaux furent également capitales. En réponse à la politique d'association qui demandait « la connaissance exacte des parlers, des mœurs, en général des manières de vivre [...] de penser des indigènes », Henri Labouret, directeur de l'École coloniale, proposa aux administrateurs en 1931 de mener une investigation « de la vie courante et de ses transformations sous l'influence de la paix [...] et de la colonisation ». Les normes de l'enquête stipulaient que la collecte ethnographique devait inclure non seulement le milieu, l'histoire, les populations, les techniques, les industries, les groupes, la famille, les rites, l'économie, le gouvernement, le droit et la religion, mais aussi les « phénomènes esthétiques » : « qui chante, en quelle circonstance, notation et tradition du chant; qui danse, comment, pourquoi; rythme et harmonie; instruments de musique; rôle de l'orchestre, des danseurs, des chanteurs du chœur ». Comme M. Griaule, H. Labouret considérait la danse comme un « art musical »; il soulignait que « l'informateur [était] votre collaborateur s'il [s'intéressait] à vos travaux⁶ ». En septembre/octobre 1932, H. Labouret fit des enregistrements de dialectes à Kaolack, Conakry et Bamako.

La musique africaine attira H. Labouret dès 1923 et cette date marqua sa rencontre avec un « véritable langage tambouriné⁷ ». Il observait la capacité de ces tambours à produire des signaux sonores – un moyen de communication à distance – et l'utilisation de ce langage à des fins militaires : de tels sons pouvaient selon lui annoncer « l'approche de l'ennemi » et/ou « appeler à la défense commune ». De même, les sifflets pouvaient « signaler la marche des bandes ennemies » et indiquer qu'il fallait « se rassembler, organiser les embuscades et les surprises ». Il était donc important de déchiffrer ces messages. Cependant les études omettaient l'essentiel, c'est-à-dire : « la notation musicale ou mieux, l'impression de phonographe et la cinématographie des mouvements de l'artiste⁸ ». Félix Éboué, chargé de la région de Kouango entre 1915 et 1917, ne parvint pas à « entrer en contact avec les réfractaires » avant l'emploi des tambours à fente, dénommés *linga*; « du fait d'avoir pu causer de

5. Brice Gérard, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 74 et 114-126, dont son analyse des notes de terrain de Schaeffner.

6. Henri Labouret, « Recommandations pratiques pour composer des monographies régionales », *Recherches congolaises*, 1931 et *id.*, « Ethnologie coloniale », in *Outre-mer* 4(1)/1932, p. 49, 51, 68.

7. J. Pasler, « Ce que les Européens ont compris du langage des tambours en Afrique centrale avant l'indépendance » in Michel Kouam (éd.), *La Philosophie au quotidien dans le chant, la musique et la danse*, Yaoundé, Cameroun, Éditions Terroirs, 2018, p. 17-39.

8. H. Labouret, « Langage tambouriné et sifflé », in *Bulletin du Comité d'Études historiques et scientifiques de l'Afrique occidentale française* 1/1923, p. 133, 140, 148-50, 156, 158.

façon à être entendus de toute la population, la pacification de la région fut précipitée »⁹. À la suite de ces études (en 1930 et en 1935), Éboué concluait que « parler et chanter c'est la même chose » et qu'on « pourrait bien représenter les mots par la graphie musicale [autant] que par les lettres de notre alphabet ». Si « c'est une langue musicale qui peut se parler, se siffler », il faut pouvoir la noter pour la maîtriser par différents moyens¹⁰.

Pour « exploiter cette découverte », Éboué souhaitait « des missions de spécialistes » qui pouvaient établir « des vocabulaires musicaux complets »¹¹. En 1941, il avait rencontré Herbert Pepper et Eliane Barat-Pepper, diplômés tous deux du Conservatoire de Paris, Herbert étant violoniste. Après avoir présenté ses hypothèses à ce couple le 1^{er} janvier 1942, il leur confia une mission : compléter son travail de linguistique musicale en Oubangui-Chari, puis au Tchad, au Gabon, au Cameroun et au Nigeria. Éboué voulait aussi qu'ils examinent la complémentarité de la musique, de la langue et de la danse dans la communication. La méthode prescrite était la suivante :

- (1) Composer un certain nombre de phrases simples d'abord et plus compliquées ensuite ;
- (2) Les faire traduire en Banda par un bon interprète ou un bon moniteur. Choisir de préférence un collaborateur originaire de la région où se fait l'enquête ;
- (3) S'assurer le concours d'instrumentistes pour le *linga* et le sifflet ;
- (4) S'attacher à faire taper ou siffler les phrases et noter au fur et à mesure.

Procéder à de nombreuses contre-épreuves... Arrêter les exercices dès que l'on aperçoit de la lassitude chez les indigènes... Il y a intérêt que les mêmes mots figurent dans plusieurs phrases¹².

Ensuite, Éboué délivrait des recommandations pour recueillir les chants, la musique des orchestres et les danses avec l'aide des « moniteurs, écrivains et interprètes ». Il soulignait que « la reproduction musicale de mots peut varier de dialecte à dialecte ». Le processus était donc interactif et les intermédiaires y jouaient un rôle crucial¹³.

9. Félix Éboué, « Les Peuples de l'Oubangui-Chari : Essai d'ethnographie, de linguistique et d'économie sociale », in *Bulletin de l'Afrique française, Renseignements coloniaux et documents : Archives congolaises* 17/1931, p. 69 et *id.*, *Les Peuples de l'Oubangui-Chari*, Paris, Comité d'Afrique Française, 1933, p. 82.

10. *Id.*, « La Clef musicale des langages tambourinés et sifflés », in *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique Occidentale Française* 18(2)/1935, p. 353-360.

11. *Ibid.*, p. 10.

12. F. Eboué, « Instructions pour M. et Mme Pepper, Mission de Linguistique musicale », Fonds Herbert Pepper, IRD, Marseille.

13. *Ibid.*

Dans le premier numéro de *Présence africaine* (1947), Eliane et Herbert Pepper publièrent « Musique et pensée africaines » comprenant les premiers résultats de cette mission de recherche. De multiples exemples montraient que jamais ils ne trouvèrent en Afrique centrale, « d'airs dont les sons ne [fussent] traduisibles en paroles ». Pour les Pepper, ce qui rendait possible la graphie musicale de cette langue venait de l'importance qu'ils accordaient au rythme autant qu'à la hauteur des sons. L'emploi de rythmes différents sur les mêmes notes produisait des sens variés. Après leur recherche en Oubangui-Chari, Herbert Pepper racontait ses expériences avec son « informateur » à Bambari, Akpwé, chargé de passer des messages pour l'administrateur colonial. Comme il ne comprenait pas bien le français, un interprète fut nécessaire pour échanger des idées : Goundjia Mabonga (celui d'Éboué). À la demande de H. Pepper, Akpwé frappait des messages à l'interprète, aux pêcheurs, ou au chef. En répétant ces phrases « trois ou quatre fois avec une similitude parfaite », il était donc « possible de les noter mélodiquement sur une portée musicale », ce qui les rendait « plus saisissables ». Ensuite, on lui a demandé de « prononcer la même phrase “avec la bouche” ». C'était « la facilité avec laquelle il s'adapta à mes nouvelles exigences » et « exécuta sans difficulté les phrases composées à son insu », qui amenait H. Pepper à lui demander de « “mettre en musique” le vocabulaire de M. Éboué ». Akpwé se montra « capable de frapper isolément chacun des 1 500 mots qui le composent ». Superposant la version musicale à la transcription de la langue et à sa traduction française, H. Pepper comprit que ces messages étaient « un véritable “double” de la voix humaine¹⁴ ». Pour H. Pepper, cette recherche était donc basée non sur l'observation à distance, mais sur ses questions et ses demandes, suivies par un échange mutuel entre enquêteur, interprète (qui facilite ce rapport) et enquêté.

La collecte et l'étude de la musique négro-africaine

En 1948, H. Pepper, « fonctionnaire-chercheur », installait une section d'ethnologie musicale à l'Institut d'études centrafricaines (IEC) à Brazzaville avec un « petit laboratoire » et l'aide d'un « fidèle compagnon » congolais, Samuel Bicounou. Une succursale de l'ORSTOM, cet Institut voulait faire la collecte du folklore, puis le classement, la conservation, l'analyse, les travaux pratiques, les échanges avec d'autres laboratoires et favoriser une diffusion de la documentation au service de l'enseignement et de la radiodiffusion – une

14. H. Pepper, « Musique centre-africaine », in *Encyclopédie coloniale et maritime*, vol. 7 : *Afrique Équatoriale Française*, Paris, Encyclopédie coloniale et maritime, 1948, p. 1-3; *id.*, « Langage et musique : les messages du tam-tam se répondent à travers l'Afrique », in *Tout savoir*, septembre 1956, p. 79-81.



Ill. 31 : *Herbert Pepper et son véhicule de tournée de l'Institut d'Études Centrafricaines, in Anthologie de la vie africaine, Moyen-Congo, Gabon, Paris, Ducretet-Thomson, 1958.*

diffusion « pour son peuple par son peuple ». Ici H. Pepper reçut alors son premier magnétophone portatif pour « recueillir sur le terrain des éléments d'information sonore pouvant être étudiés par la suite au laboratoire, ou conservés afin de constituer une phonothèque » (ill. 31). Dans sa conception de « l'enquête magnétophonique » de la tradition orale, « le prospecteur-archiviste devra recueillir » toute forme de cette tradition, « situer l'expression sonore dans son contexte », « transcrire et traduire toutes les paroles » et accompagner les enregistrements sonores avec des photographies ou des films pour que les « archives de la tradition » soient « à la fois sonores, manuscrites et visuelles »¹⁵.

Pour H. Pepper, la « recherche de traditions aussi anciennes que possible » et le travail avec l'enquêté étaient de nouveau interactif. En 1950, il trouva chez les Koukouya, un peuple reclus, une trompe d'ivoire (olifant) « d'un âge vénérable ». Avec l'aide des « vieillards », en 1951, il rassembla 5 vieux olifants et 3 tambours pour en faire un orchestre produisant « la fameuse échelle pentatonique des plus vieilles civilisations ». Grâce à la possibilité d'effacement et de réenregistrement par le magnétophone, il pouvait « analyser ou fixer sur papier "d'oreille" un air qu'il serait long et parfois impossible de faire répéter à un musicien illettré ». Après l'enregistrement d'un premier fragment, H. Pepper le fit entendre aux exécutants « pour créer une ambiance favorable, retrouver les thèmes et chercher à comprendre le sens ». Ensuite, encore préoccupé par la question de savoir « si l'idée musicale n'a pas été inspirée par une pensée verbale », il demandait aux exécutants « si "la voix" de son instrument ne cache pas des paroles » et de « faire avec leur bouche ce qu'ils font avec leurs instruments ». Pour faciliter l'examen et la transcription au laboratoire, il approchait « tour à tour le

15. *Id.*, « Collecte et conservation des expressions de tradition orale », Annexe V à Hubert Deschamps, « Les Sciences humaines et l'ORSTOM », Documents de travail AO-27 bis, Archives, IRD, Bondy.

micro devant chaque instrument afin d'amplifier chaque rôle par rapport à l'ensemble ». Quelques jours plus tard, cet ensemble fut joué aux funérailles d'une femme. La fiche du Phonothèque de l'IEC donne une transcription des premières mesures de leur polyphonie rythmique en cinq parties, la date et les noms de la région, du village, du groupe et sous-groupe ethnique et de tous les musiciens. H. Pepper les a aussi photographiés jouant ces instruments¹⁶. Le projet donc demandait beaucoup plus que de simples enregistrements. D'autres contextes suggèrent un vrai « dialogue » :

[Après que] je faisais entendre les enregistrements réalisés, j'orientais le dialogue avec les gens du village sur l'idée de les faire participer à l'œuvre qui consistait à recueillir au mieux leurs traditions. Les fins connaisseurs se manifestaient alors et de longues discussions passionnées s'ensuivaient sur l'action déjà entreprise et celle qui restait à mener¹⁷.

Pendant une visite en décembre 1953, H. Pepper enregistra une enquête avec Massengo, un fabricant balali du sanza, sur son instrument et l'accord de ses dix lames, plus une « conversation » entre Massengo et Bicouncou, devenu co-enquêteur, qui posait des questions sur l'histoire familiale du musicien et la chanson qu'il allait jouer. Surpris par l'écoute, Bicouncou demanda : « Pourquoi ces interruptions » dans l'air ? En réponse, Massengo expliquait que, dans cette chanson sur une femme qui a brûlé une maison, il voulait imiter les appels au feu d'un clairon. Pour cela, il avait modifié la longueur des lames afin de jouer avec deux échelles sur le même instrument. H. Pepper comprit cela « comme l'aurait fait un peintre du choix des couleurs de sa palette¹⁸ ».

La publication de leur travail de 1950 à 1954 explique les buts de leur collecte. Comme Antoine Meillet et d'autres pour qui le langage est un fait social, H. Pepper cherchait

les valeurs expressives émanant de ses états affectifs [...] des nécessités physiologiques [...] des obligations de la vie sociale... des aspirations [...] constituant une SYNTHÈSE réalisée dans le domaine des vibrations sonores par l'ensemble des signes extérieurs les plus significatifs de la vie.¹⁹

16. *Id.*, « L'Enregistrement du son et l'art musical ethnique », in *Bulletin, Institut d'études centrafricaines* 1/1950, p. 143-148.

17. *Id.*, *Esquisse de souvenirs*, Fonds H. Pepper.

18. *Ibid.* et H. Pepper, *Notes sur une Sanza d'Afrique Equatoriale*, IEC, Brazzaville, 31/12/1953, et tiré à part de *Miscelanea des estudios dedicados à Fernando Ortiz*, La Havane, Fonds H. Pepper, 1956.

19. *Id.*, *Répertoire des enregistrements sonores effectués en A.E.F. (territoires du Moyen-Congo et du Gabon)*, Brazzaville, ORSTOM, 1955, p. IV.

Il faudrait donc situer les « vibrations sonores » dans leur contexte oral, visuel, gestuel et symbolique. Outre les dessins des instruments, le répertoire présente un catalogue organisé par genre : chants, instruments (y compris « une conversation de bracelets entrechoqués », des bouteilles frappées et les gémissements de chiens), danses, huit types de littérature orale (de l'enjoué au sérieux, du simple au complexe), onze enquêtes-études et cérémonies rituelles. Il se termine avec les procédures comparées de tribunaux coutumiers fang, vili et kouyou.

Les fiches analytiques incluent des photos, des renseignements sur les participants et les noms des informateurs/traducteurs africains : un ou deux sur place, plus Isidore Mbokaud et Bicouncou de l'IEC, Brazzaville. Comme L. Azoulay, H. Pepper notait les textes de trois façons : une transcription phonétique en alphabet latin (« afin de permettre aux africains évolués de la lire »), une traduction « au mot à mot » et une traduction « au sens général ». Ensuite, il faisait un enregistrement sur « disque souple » (78 t) de la bande magnétique d'origine. Pour accompagner l'écoute de certains disques, il attachait une analyse du contexte et de son histoire, du public, de sa forme et les rapports entre texte et musique et de sa signification.

En 1953 et 1954, H. Pepper revint au langage tambouriné, cette fois-ci sur les *lingas* couplés chez les Banda et sur le Nkou, parlant à deux lèvres, chez les Fangs. Pour les messages du tambourinaire Ngema, la fiche analytique indique la participation de « l'informateur/traducteur », Philippe Ndong. Comme H. Pepper l'expliquait : « Après l'exécution d'un message, il est demandé au tambourinaire de prononcer les mots de ce message, en même temps qu'il les frappe sur son tambour. Il interprète ensuite dans les mêmes conditions une phrase improvisée ». Dans la transcription du texte, H. Pepper utilisait une notation expérimentale dans laquelle « les mouvements de l'écriture décalée [les espaces entre les syllabes] correspondent à la différence de hauteur des tons du dialecte Fang et par cela même à ceux des sons du Nkou ». Au centre de la fiche, H. Pepper plaça une demande : « que Ngema joue sur son tambour, "La lune se lève" ». La traduction montre comment Ngema improvisa sur ce thème : « Lune elle quitte terre, Toi voir cela derrière (la case), toi voir cela milieu cour. » Reprise par le Nkou et avec la voix de Ngema, cela devenait « toi voir lune derrière ». H. Pepper n'hésitait donc pas à enregistrer ses « dialogues » avec le tambourinaire (ill. 32)²⁰.

À Paris de 1956 à 1959 et avec l'aide de l'UNESCO, H. Pepper s'occupa de la publication des trois disques de son *Anthologie de la vie africaine, Moyen-Congo, Gabon* (Ducretet-Thomson, 1958) – notons que le titre ne mentionne pas la musique. Dans sa préface, Léopold Sédar Senghor partageait avec

20. *Ibid.*, p. 89-92.



Ill. 32 : Ngéma émettant un message, in *Anthologie de la vie africaine, Moyen-Congo, Gabon*, Paris, Ducretet-Thomson, 1958.

H. Pepper l'idée que « La civilisation négro-africaine procède d'une vision unitaire du monde. Aucun des domaines n'est autonome [...] toute parole sociale, toute parole solennelle est rythmée en Afrique noire et toute parole rythmée devient musique ». Organisé selon les cycles de la vie, les 108 « formes d'expression » enregistrées provenaient de 17 ethnies, accompagnées d'une brochure de 103 pages. Chacune est suivie d'un commentaire (quelquefois enregistré sur le disque), des photographies, d'une transcription et d'une traduction du texte. Le premier disque commence avec les pleurs d'un nouveau-né suivis par une berceuse, montrant que toutes les « vibrations sonores » de

la vie intéressaient H. Pepper. D'après lui, ce n'est pas grâce aux mots de la mère que « cesseront les pleurs », mais grâce à leur « musicalité douce et triste ».

L'*Anthologie* reprend plusieurs exemples du *Répertoire*, mais les présente autrement. Bien qu'il publiât à nouveau la transcription du langage tambouriné de Ngéma, H. Pepper proposa une présentation orale sur le disque. Il revient aussi au récit en 155 vers d'un chef Kouyou, président du tribunal, à propos de sa rencontre « des premiers "blancs" » faite « à l'intention de l'enquêteur européen ». Mais dans l'*Anthologie*, H. Pepper supprima la traduction « mot à mot » de la version du *Répertoire*, l'explication de détails et l'indication explicite que le chef voulait « rappeler aux Français le rôle que sa famille et lui-même jouèrent ». S'adressant à ceux qui « ne peuvent après tant de services rendus, le laisser dans l'ombre », le chef racontait : « Les Blancs [...] un jour ils me rendront grâce [...] J'ai transmis leurs ordres à cent villages, je les communiquais à tous et tous ont compris ce que les Blancs désiraient. Aussi aujourd'hui, je réclame des écoles, des docteurs... »

Pour H. Pepper, la tradition orale n'excluait pas les pratiques et les goûts modernes. Dans le *Répertoire* et l'*Anthologie*, on trouve de la musique hybride influencée par les Européens : un Alléluia accompagné par une guitare, « jazz » pour une danse d'enfants chez les Vilis et des « divertissements européens », une danse « Jeunesse » et un *assiko* (polka) chez les Fangs ; des *maringas* avec accordéon (valse, Scottish) chez les Mpongwe ; une danse et



Ill. 33 : En écoutant un enregistrement chez les Fangs du Gabon, in *Anthologie de la vie africaine, Moyen-Congo, Gabon*, Paris, Ducretet-Thomson, 1958.

une marche militaire avec mandolines chez les Galoa; et des dix *madingas* (« danse moderne d'allure créole²¹ ») pour sanza ou guitare chez les Balali. Il y avait aussi un conte en français recueilli et dit par l'Abbé Raponda-Walker et des anecdotes sur la construction du chemin de fer et, en français, sur la bataille d'Égypte (1942). Les musiciens africains terminent leur *maringa* avec accordéon, *Banjo*, *banjo*, en disant « Pepper merci! Pepper bienvenu! Pepper bonne chance! » (ill. 33). De nouveau, on voit la scène ethnographique comme une conversation, un dialogue, respectant les points de vue et les voix des deux côtés du microphone.

Les Archives culturelles

De 1960 à 1966, H. Pepper était directeur de l'ORSTOM à Libreville (ill. 34). Dans son *Plan de travail destiné à favoriser la collecte, l'archivage et l'étude des expressions de culture orale Négro-Africaine* (1960), il expliquait les 16 rubriques et nombreuses sous-rubriques de la collecte « correspondant aux grands chapitres de la vie du groupe » et ses fiches-modèles. Reconnaisant le problème « de posséder un minimum de connaissance sur la matière à recueillir », il incluait un entretien avec Raponda-Walker, spécialiste de la culture mpongwe. Comme Éboué, il reconnaissait aussi le « rôle appelé à être joué par l'enquêteur africain originaire du lieu où se [déroulait] l'action de la recherche documentaire, ses connaissances de la langue et des coutumes locales faisant de lui un précieux auxiliaire ».

Dès 1958, H. Pepper avait soumis à l'ORSTOM un « Projet de création dans les pays d'outre-mer de Centres de documentation culturelle et sociale » et proposait une Direction Générale à Bondy pour « archiver en France les

21. *Id.*, *Notes sur une Sanza, op. cit.*, Fonds H. Pepper.



Ill. 34 : Salle des magnétophones de l'ORSTOM au Gabon. Au premier plan, Elie Ekoga Mvé, traducteur de langue fang.

originaux de la documentation recueillie outre-Mer et former des spécialistes », ce dernier n'ouvrit qu'en 1966. Le Sénégal, la R.C.A., Madagascar et le Gabon répondirent à son appel, mais seulement Léon Mba, le président du Gabon, signa une convention avec l'ORSTOM. Elle mit en place en 1960 les Archives culturelles gabonaises et un musée des arts et traditions, avec H. Pepper comme directeur. L'UNESCO fournit « un important équipement²² ».

Pour former des enquêteurs, H. Pepper publia un *Manuel du collecteur-archiviste d'expressions de culture orale négro-africaine (recueillies selon une méthode audio-visuelle)* (1960), fruit de longues années de collecte en Afrique. De la préparation – comment confronter l'informateur, les différences entre enquêteur et enquêté, ainsi que leurs façons de s'exprimer – il passait à l'élaboration de la méthode, un guide pour la collecte y compris le choix du lieu et, si possible, de « personnalités locales connues », la documentation à noter, puis une description des instruments musicaux. Trois concepts dominant : (1) « la collecte globale », adaptée aux besoins de la tradition orale et non limitée au domaine de l'esthétique, (2) l'étude de « l'unité culturelle », définie par le groupe et le sous-groupe de l'ethnie en six catégories : parole, chant, instrument, danse, geste et ambiance sonore (animale, humaine et naturelle) et

22. *Id.*, « Notes sur l'organisation du Service Ethnomusicologique de l'ORSTOM (juillet 1967) », Fonds H. Pepper.

(3) l'audio-visuel. En 1964/65, H. Pepper, aidé par un informateur mpongwe, R. Dunos Ntchunguwa, a produit deux catalogues de leur travail de 1954 à 1964²³ (ill. 35).

REPUBLIQUE GABONAISE FICHÉ D'ENREGISTREMENT Archives 01 NIENE
 O.R.S.T.O.M. Rubrique 06 BELTOICM
 Archives Culturelles N°prov. 501 10 53 Sujet Culte IVANGA

N°def. 01 050607 01 02 12 01 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

06 Association	07 Féminin	01 IVANGA	02 aux femmes	15 TITRE
08 Rituel	12 d'offrande	01 NGOCE	13 Chant de	ANTO M'IVANGA
			14 danse sacrée	ANE DJIVIRI.

DATE	LIEU		ETHNIE		TRC	SONL
Y. M. D.	District	Village	groupe	sgroupe	0	1
13/7/60	01 Libreville	01 Glass	01 NIENE	01 MPOGWE	2	A 1 F

STRUCTURE SONORE		ARCH. SON.	VISUELLE	ECRIT
genre	langue	bob.	ph.	graph.
04 danse	04 chantée	10 polyphon.	01 NIENE	01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

EXECUTION

timbre	Participants (noms)	origine	qualité, adresse
s.f.	Mme AMBROISE Simone	MPOGWE	Couturière, Quartier TOULON
c.f.	Mr. OGONE Alfred	*	Pêcheur à DENIS (Estuaire)
Ins. à memb.	Mr. H. PEPPER	Français	ORSTOM Paris
Informateur	Mr. R. DUNOS	MPOGWE	* Libreville

ANALYSE

a) électro-acoustique:

qualité	durée	vitesse	observations: manque de niveau les 30 premières secondes.
bonne	1'16	12cm	

b) de la forme d'expression oralisée :

Circonstance: Les membres de l'association se trouvent sur les lieux habités autrefois par les Ancêtres. Elles leur offrent des plantes aromatiques tout en chantant et dansent.

Schéma et critique: Danse en cercle tournant, chœur polyphonique responsorial.

Contenu sonore :

timbre	class	rec.	Inscription par ordre d'écoute des faits sonores
s.f.	15	34	1- ANTO M'IVANGA ANE DJIVIRI, WE I Femmes de l'IVANGA vous avez la foi ? Femmes de l'IVANGA avez-vous la foi
c.f.			2- YO! YO! WE! YO! YO! WE! YO! (1)
s.f.			3- OMIWIRI A YIRO MPAGO G'INDIA, WE I Génie pas verser offrande dans familiarité! Ce n'est pas une raison, si une offrande a été remise à NIWIRI NI NIENE (Génie de la Terre), d'exiger de lui des familiarités.-
c.f.			4- YO! YO! WE! YO! YO! WE! YO!

Ill. 35 : Une fiche d'enregistrement in Herbert Pepper, *Plan de travail* (1960) et *Manuel du collecteur-archiviste d'expressions de culture orale négro-africaine* (recueillies selon une méthode audio-visuelle) (1960).

23. Voir Nolwenn Blanchard, *Identité culturelle et patrimoine immatériel : la collection sonore constituée par Herbert Pepper au Gabon (1954-1966)*, thèse pour le de doctorat en sociologie et anthropologie, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, 2011.

Appelé en février 1967 par L. S. Senghor pour créer les Archives Culturelles du Sénégal (ACS), H. Pepper entreprit une autre grande collecte selon sa méthode. L. S. Senghor étant Sereer, H. Pepper se concentrait sur cette ethnie, les classes sociales et les sous-groupes, ce thème, rejoignant ses propres préoccupations. Le 20 juillet 1967, il fit le premier enregistrement, avec photographie d'un tambourinaire ool sereer « émettant un message » à N'gohe²⁴. Le 7 août, à Thiarack, il enregistra le langage tambouriné et une danse ful'be et photographia le tambour et une trompe de corne chez les Feefey Sereer. Plus tard le catalogue indique les deux messages tambourinés aux villages autour de Niakhar.

H. Pepper avait choisi ces villages parce qu'ils étaient les lieux d'origine de ses deux « aides chercheurs » sénégalais, Ngor Sene de Niakhar et Amat Sarr de Thiarack. Muni de magnétophone Philips et d'appareil photographique Instamatic, Sene commença à partir du 31 juillet 1967 son enregistrement des « enquêtes et auditions » dans sa région, Sarr à partir du 7 août dans la sienne. H. Pepper prit la plupart des photographies du catalogue n° 1 jusqu'à fin septembre, date à laquelle Sarr en prit une à Thiariack.

À ce moment-là, puisqu'il les avait entraînés dans la préparation à la collecte, à la description du contexte avant la prise du son, à l'observation et à l'inventaire des codes, des formules, des conventions des divers sous-groupes de l'ethnie sereer et au classement/archivage, H. Pepper était « suffisamment confiant dans le travail de ces nationaux » pour leur laisser, « sous le regard d'une stricte discipline », « une initiative entière » : « en œuvrant dans leur milieu social et familial », ils « purent recueillir des documents riches en renseignements²⁵ ». Les 16 rubriques de la collecte étaient assez comparables pour permettre à Sarr à Thiarack et à Sene à Niakhar de faire les enquêtes sur les types de chant, les instruments et leurs usages et des rites semblables aux différents villages. Par exemple, le catalogue n° 1 documente le culte des Pangol chez les Feefey de Thiariack et chez les Sin-Gandum dans cinq villages de Niakhar et à Diakhao. Un « informateur temporaire » d'ethnie diola, Samsidine Diatta, a fait de même à Tendouck chez les Essyl Diolas, A. Sow et Badara Sissoko chez les Wolof. De cette façon, H. Pepper a réduit au minimum la distance entre l'enquêteur et l'enquêté et la collecte de fausse information.

Les enquêtes et les enregistrements dans ces régions continuèrent jusqu'en 1971, étendus à d'autres endroits et à d'autres ethnies. H. Pepper était fier de « la formation de spécialistes sénégalais pouvant opérer sur n'importe quel terrain et traiter des problèmes complexes de collecte, de dépouillement et

24. H. Pepper, *Archives Culturelles du Sénégal : Catalogue des collections audiovisuelles*, n. 1 (rapport pour l'année 1967), République du Sénégal, ORSTOM, 1968, p. 30.

25. *Ibid.*, et *id.*, « Rapport annuel 1971 », Fonds H. Pepper.

d'archivage²⁶. » Il co-signa les trois catalogues (1969-1971) avec Sarr, Sene et Correa (à partir de février 1968, leur photographe principal, technicien audio-visuel et cameraman) et un recueil de chants lebu (1972) avec un Lebu, Daouda Gueye. Avant de prendre sa retraite en 1972, H. Pepper organisa un stage de formation pour d'autres Africains, subventionné par l'UNESCO (3000 \$), faisant ainsi une diffusion de ses idées en Afrique ; Raphael Ndiaye, son successeur, fit de même en 1973. Les collections audio-visuelles des Archives Culturelles du Sénégal (ACS) se composent donc presque exclusivement de documents recueillis par des Sénégalais, formés à la méthode H. Pepper.

Entre 1942 et 1971, non seulement le statut et le rôle des « auxiliaires » africains évolua, mais aussi le savoir ethnologique. Si H. Pepper n'enregistrait qu'un récit sur l'origine d'un groupe ethnique en 1954, les Archives culturelles du Sénégal comportent de nombreuses références à ce thème de 1967 à 1971 et traitent de l'histoire et de l'organisation de plusieurs villages, des batailles et migrations de clans, de la généalogie et de l'organisation des familles, de la religion et des croyances, du droit et de l'économie et, à côté de la musique pour les rites et les cycles de la vie, bien plus de « chants de divertissement », comme à Dakar Plateau. Aujourd'hui, le nouveau directeur des Archives Culturelles du Sénégal (ACS), Aziz Guisée, a repensé les rubriques des fiches de collectes et a invité les collecteurs de ces 15 régions, où les ACS renouvellent leur travail, à participer eux-mêmes aux choix de sujets à collecter et conserver pour l'avenir.

En somme, le travail ethnologique en musique fit de grands pas en avant avec l'introduction du phonographe et du magnétophone. En 1900, L. Azoulay mit en place des catégories sociologiques et linguistiques pour accompagner les enregistrements. Prolongeant les processus initiés par Éboué et l'ORSTOM, H. Pepper allait plus loin, en prônant une « collecte globale » des « vibrations sonores » des « unités culturelles » ethniques, respectant toujours leurs contextes. Pour comprendre le langage tambouriné, il engagea les enquêtés dans des conversations, favorisant une véritable collaboration, grâce à l'intervention des interprètes africains. Refusant l'observation purement externe, H. Pepper ne cachait jamais ses préoccupations, ni sa présence. Dans l'Afrique postcoloniale, il pensait que les Européens devaient conserver un rôle d'éducateur. Avec son *Manuel*, H. Pepper formait des collecteur-archivistes africains et assurait la reconnaissance et la pérennité de sa méthode. En donnant ainsi la possibilité et le pouvoir aux Africains d'effectuer leurs propres enquêtes et collectes, H. Pepper incarne ce passage de la collaboration coloniale à la coopération postcoloniale dans la production du savoir sur la tradition orale folklorique en Afrique.

26. *Id.*, « Archives culturelles du Sénégal (rapport pour l'année 1967) », Fonds H. Pepper.

Sources

- Fonds Herbert Pepper, Institut de Recherche pour le Développement (IRD),
Marseille.
Archives, Institut de Recherche pour le Développement (IRD), Bondy.

Bibliographie

- Azoulay, Léon, « L'Ère nouvelle des sons et des bruits : Musées et archives phonographiques », in *Revue scientifique*, 09/06/1900, p. 712-715.
- Blanchard, Nolwenn, *Identité culturelle et patrimoine immatériel : la collection sonore constituée par Herbert Pepper au Gabon (1954-1966)*, thèse pour le doctorat en sociologie et anthropologie, Lyon, Université Lumière-Lyon 2, 2011.
- Cordereix, Pascal, « Les Enregistrements du Musée de la parole et du geste à l'Exposition coloniale. Entre science, propaganda et commerce », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 4(92)/2006, p. 47-59.
- Éboué, Félix, « La Clef musicale des langages tambourinés et sifflés », in *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique Occidentale Française* 18(2)/1935, p. 353-360.
- Id.*, « Les Peuples de l'Oubangui-Chari : Essai d'ethnographie, de linguistique et d'économie sociale », publié sous différentes versions dont le *Bulletin de l'Afrique française, Renseignements coloniaux et documents : Archives congolaises* 17/1931 et *Les Peuples de l'Oubangui-Chari*, Paris, Comité d'Afrique Française, 1933, p. 1-104.
- Labouret, Henri, « Langage tambouriné et sifflé », in *Bulletin du Comité d'Études historiques et scientifiques de l'Afrique occidentale française* 1/1923, p. 120-158.
- Id.*, « Recommandations pratiques pour composer des monographies régionales », in *Recherches congolaises*, 1931 ; repris dans « Ethnologie coloniale », in *Outre-mer* 4(1)/1932, p. 48-89.
- Pasler, Jann, « Ce que les Européens ont compris du langage des tambours en Afrique centrale avant l'indépendance » in Kouam, Michel (éd.), *La Philosophie au quotidien dans le chant, la musique et la danse*, Yaoundé, Cameroun, Éditions Terroirs, 2018, p. 17-39.
- Id.*, *L'Empire français sonore : les ethnographies coloniales de la musique et les nouveaux medias, 1860-1960* (à paraître).
- Id.*, « Sonic Anthropology: The Challenge of Transcribing Non-Western Music and Language », in *Twentieth-Century Music* 11(1)/2014, p. 7-36.
- Pepper, Herbert, *Anthologie de la vie africaine, Moyen-Congo, Gabon*, Paris, Ducretet-Thomson, 1958.

- Id.*, *Archives Culturelles du Sénégal : Catalogue des collections audiovisuelles*, 1, 2, et 3, République du Sénégal, ORSTOM, 1968-1970.
- Id.*, *Répertoire des enregistrements sonores effectués en A.E.F. (territoires du Moyen-Congo et du Gabon)*, Brazzaville, ORSTOM, 1955.
- Id.*, « L'Enregistrement du son et l'art musical ethnique », in *Bulletin, Institut d'études centrafricaines* 1/1950, p. 143-148.
- Id.*, « Langage et musique : les messages du tam-tam se répondent à travers l'Afrique », in *Tout savoir*, septembre 1956, p. 79-81.
- Id.*, *Manuel du collecteur-archiviste d'expressions de culture orale négro-africaine (recueillies selon une méthode audio-visuelle)*, Libreville, ORSTOM, 1960.
- Id.*, « Musique centre-africaine », in *Encyclopédie coloniale et maritime*, vol. 7 : *Afrique Équatoriale Française*, Paris, Encyclopédie coloniale et maritime, 1948, p. 1-3.
- Id.*, *Plan de travail destiné à favoriser la collecte, l'archivage et l'étude des expressions de culture orale négro-africaine*, République Gabonaise, ORSTOM, 1960.