

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

177-178 | 2006

Chanter, musiquer, écouter

Schaeffner aux tambours

Bernard Lortat-Jacob



Édition électronique

URL : <http://lhomme.revues.org/21706>

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2006

Pagination : 245-249

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Bernard Lortat-Jacob, « Schaeffner aux tambours », *L'Homme* [En ligne], 177-178 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 06 janvier 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/21706> ; DOI : 10.4000/lhomme.21706

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© École des hautes études en sciences sociales

Schaeffner aux tambours

Bernard Lortat-Jacob

CE TEXTE DE SCHAEFFNER, qu'un spécialiste des Dogons (ce que je ne suis nullement) saura apprécier pour son juste intérêt et qui renvoie à un important manuscrit¹, soulève quelques problèmes que l'on a pris un certain plaisir à débusquer : avec le recul du temps et à la lumière des pratiques ethnomusicologiques d'aujourd'hui, il nous dit autant sur les Dogons et leur musique que sur l'histoire de l'ethnomusicologie et sur Schaeffner lui-même. On y trouve notamment un exposé des objectifs scientifiques de l'auteur de l'Origine des instruments de musique : 1) collecter des instruments de musique ; 2) les ordonner sur la base de filiations organologiques² ; 3) en cerner les usages.

1. Un manuscrit destiné à devenir le cœur du livre qu'il projetait d'écrire et qui a pour titre *Les Instruments de musique des Dogons*. Une photocopie apparemment complète en est conservée au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, l'original ayant été communiqué à Denise Paulme-Schaeffner en juin 1982. Il comprend 212 pages et s'articule en deux parties : 1) « Les instruments de musique » (114 pages) ; 2) « Propriété [au singulier] des instruments » (34 pages) ; il est accompagné de nombreuses notes (74 pages). L'ensemble dactylographié comprend un certain nombre d'ajouts de la main de Schaeffner ; la partie concernant les « notes », particulièrement surchargée, semble inachevée. L'ensemble a la forme d'un inventaire complet et détaillé sur les instruments dogons : mesures, fabrication, techniques de jeu, usages, formations instrumentales, diffusion dans les différents villages du pays dogon, inventaire de leurs propriétaires. Les instruments eux-mêmes sont regroupés par famille organologique : hochets, calebasses, phonolithes, tambours-de-bois, poutrelles et bâtons frappés, cloches de fer, tambours à membranes, instruments à cordes (cithares et luths), rhombes et autres instruments tournoyants, trompes, sifflets, flûtes traversières, instruments à anche battante. Complémentairement à cette somme sur les instruments de musique et en liaison directe avec la Mission Dakar-Djibouti, citons, sur les instruments de musique : Michel Leiris, « Rhombes dogon et dongon pignari », *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, janvier-juin, 1934, 7 : 3-10 (rééd. : Paris, Jean-Michel Place, 1988 : 221-228) ; Marcel Griaule & Germaine Dieterlen, « La harpe-luth des Dogon », *Journal de la Société des Africanistes*, 1950, 20 : 209-227 ; Dominique Zahan, « Notes sur un luth dogon », *Journal de la Société des Africanistes*, 1950, 20 : 193-207 ; Marcel Griaule, « Nouvelles remarques sur la harpe-luth des Dogon », *Journal de la Société des Africanistes*, 1954, 24 : 119-122.
2. Dans « Ethnologie musicale ou musicologie comparée », dans la partie où il est question des instruments de musique dogons (*Les colloques de Wégimont*, Elsevier, 1954-1955 : I, 28-30), .../...

Comme on peut l'imaginer, en arrivant chez les Dogons, Schaeffner ne disposait pas des enregistrements qui, dans la majorité des cas, permettent aux ethnomusicologues d'aujourd'hui de préparer leurs hypothèses de terrain avant même de se rendre sur place. L'ethnologie musicale de cette époque se confondait totalement avec la découverte d'objets sonores inouïs³. Or, attelé à ce qui devait être pour lui une complète découverte (et missionné pour cela), Schaeffner semble rencontrer quelque difficulté à excentrer son attention. On le voit singulièrement hanté par les sonorités de sa propre musique : celle qu'il entendait à Paris, qu'il fréquentait, qu'il aimait par dessus tout et qui, notons-le, lui était quasi contemporaine⁴ – Debussy, Stravinsky. Et aussi Wagner, bien sûr. Ces musiques meublaient sa mémoire. « Poursuivi par Wagner et Stravinsky », comme il le dit lui-même, il semble dans l'incapacité de se plonger dans une forme d'ascèse auditive que nous avons appris à pratiquer nous-mêmes sur le terrain, et que nous recommandons à nos étudiants. Ascèse, somme toute, strictement méthodologique puisque, comme chacun sait, la *tabula rasa* demeure une utopie et que, tous autant que nous sommes, nous nous comportons toujours un peu comme l'« Ernesto » de Marguerite Duras, qui ne veut apprendre que ce qu'il sait déjà.

De sorte que l'art des Dogons est abordé par Schaeffner comme un dialogue esthétique imaginaire, où les axes majeurs du rituel font écho à la Tétralogie (à moins que ce ne soit l'inverse), la danse des masques aux chorégraphies de Diaghilev, et la rythmique des tambours à celle de l'Histoire du soldat. Il serait exagéré de chercher là le germe d'un comparatisme car, en pratique, la rythmique strictement formulaire des Dogons et la métrique complexe de Stravinsky semblent bien peu comparables. On ne peut pas ne pas sentir l'amalgame derrière ces propos et, peut-être plus encore, une certaine « frilosité du sentiment », comme si Schaeffner ne voulait pas laisser aux choses la possibilité de fournir elles-mêmes leur propre code d'accès.

Cette frilosité semble plus tard se dissoudre, comme par magie, au point que l'auteur des Origines des instruments de musique semble s'en étonner lui-même. Cela se passe durant ses leçons de tambour, qu'il prend auprès du vieux Abibe et, de façon plus approfondie, avec Antandu (un joli nom pour un maître de musique !), personnage « à l'esprit vagabond », merveilleusement décrit par Schaeffner. Dès lors entièrement absorbé par la pratique musicale, il voit naître en lui une « sympathie » pour la musique dogon. Au point que celle-ci n'est pas [ou n'est plus] nègre, et devient « pas moins naturelle à [sa] pensée que d'autres [musiques] ». Exeunt les Stravinsky et les Wagner ; Schaeffner est enfin à son affaire, c'est-à-dire dans celle des autres.

[Suite de la note 2] Schaeffner développe cet aspect de son programme. Il s'agit d'une « ordination », comme on le dirait aujourd'hui, qui a pour base les théories diffusionnistes du *Geist und Werden der Musikinstrumente*, de Curt Sachs (1929). Les instruments des Dogons, selon lui, relèveraient de cinq strates, soit, des plus anciennes aux plus récentes : les instruments des femmes, ceux des garçons, les instruments du rituel funéraire masculin, les instruments du bord de la falaise et enfin, les instruments apportés par l'islam.

3. Il avait cependant assisté à un spectacle dogon à Paris, à l'Exposition coloniale de 1931, au cours duquel s'étaient exhibés quelques danseurs masqués (cf. *supra*, Présentation).

4. Une musique « moderne » en tout cas. Indiquons que, du temps que je faisais mes études à la Sorbonne, à l'Institut de musicologie (Schaeffner avait alors à peu près soixante-dix ans), « musique moderne » et « musique ancienne » constituaient deux branches distinctes du savoir musicologique. La musique « moderne », quant à elle, commençait... avec Rameau.

Pratiquer pour mieux comprendre – une démarche inédite dans la musicologie de l'époque – fut pour lui la méthode analytique apparemment la plus appropriée pour comprendre la rythmique dogon. Schaeffner transcrivait d'ailleurs plutôt rarement la musique. En ce qui concerne les Dogons en tout cas, nulle trace de notations musicales. Au moins en cette occasion, la pratique fut pour lui un irremplaçable moyen de connaissance fournissant, plus sûrement que tout autre procédé, la clé d'une écoute « de l'intérieur ».

Mais il fallut attendre la fin des années 1950 pour que, au sein même de l'institution et à l'instigation de Mantle Hood (un jeune Américain, inventeur du concept de « bi-musicalité »), cette méthode féconde et originale se généralise. Et, aux États-Unis, la plupart des départements d'ethnomusicologie – localisés en général dans des facultés de musique – sont désormais animés par de remarquables instrumentistes dont la pratique n'est d'ailleurs pas toujours strictement associée à une approche réflexive de la musique. Sans doute est-il difficile d'être à la fois côté cour et côté jardin. Schaeffner, quant à lui, apprend méthodiquement à reproduire des formules rythmiques pour les identifier et pour comprendre de quelle façon elles servent à marquer les différentes phases et actions du rituel. Et son apprentissage passe par l'acquisition d'une technique du corps, chère à son maître Marcel Mauss⁵.

Toujours est-il qu'en pratiquant le tambour, voici Schaeffner enfin distrait de la culture qui l'habite et entièrement absorbé à autre chose que la collecte fastidieuse et raisonnée qui constitue sa quête première.

Que nous reste-t-il de cette expérience musicale ? Apparemment peu de choses : concernant la rythmique, pas de notes de musique, et concernant la pratique, pas de notes du tout. Dans cet étonnant rapport entre « la tête et les jambes », nécessaire à toute pratique musicale, il ne reste qu'un bref récit du travail des jambes – ou plutôt de celui des bras qui, eux-mêmes, semblent n'être que le relais d'un corps dansant, momentanément décébré. Le fait est paradoxal, car l'auteur nous parle d'une musique pleinement pensée, d'un rythme « ouvragé », « arithmétique », devenu sous l'emprise du temps « forme intellectuelle de mélodie ».

Quoi qu'il en soit, des conceptions proprement musicales des Dogons, rien ou presque ne nous est, ne nous sera dit. Il est pourtant facile d'imaginer ce qu'elles doivent au système symbolique archi-présent dans leurs modes de pensée et de représentation. Curieusement, Schaeffner fait l'impasse sur la fameuse opposition entre tolo et na qui, à en croire Blaise Calame et Geneviève Calame-Griaule, non seulement fournit les règles du jeu alterné, mais régit aussi les arithmétiques tambourinées⁶ ?

5. « Les techniques du corps » de Mauss sont cependant sensiblement postérieures aux enquêtes de Schaeffner : date de la première communication de Mauss, 17 mai 1934 ; date de la publication, 1936. Mais Schaeffner suivit les cours de Mauss à l'Institut d'ethnologie avant 1930.

6. Cf. les enregistrements de Blaise Calame et Geneviève Calame-Griaule et leur documentation, archivés au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (collection BM 70.12, 1 à 45), ainsi que la notice du disque publié sous le label Résonance (CEN 79-70). En gros, *tolo* – rythme binaire ou quaternaire – serait associé à la femme et à l'huile ; *na* – rythme ternaire – serait associé à l'homme et à l'eau. Précisons que cette dichotomie, que Schaeffner semble ne pas avoir relevé, est également lisible dans la morphologie de certains tambours.

Et puisque le jeu musical impose la parité, rien ne nous est dit non plus sur les rôles respectifs de l'élève et du maître. En outre, on ne sait pas pourquoi Antandu donna à son élève un grand tambour-de-bois, qui appartenait à son père, et non pas un autre instrument, notamment un de ceux qui servent aux enfants pour leur apprentissage⁷. Quant à Schaeffner, il ne nous dit jamais clairement pourquoi il donne, lui, aux tambours une telle importance. Les funérailles en exigent l'usage, certes, mais impliquent tout autant un grand nombre d'autres instruments (cloches, clochettes, hochets, trompes, etc.), et surtout des voix chantées que notre auteur passe totalement sous silence, au motif que les Dogons sont de piètres chanteurs.

On peut cependant facilement imaginer la fascination que les funérailles dogons durent exercer sur notre jeune amateur d'opéra, enthousiaste de la Tétralogie. Schaeffner semble s'abstraire de « ce qui se joue », et qui dut pourtant le tenir en haleine durant plusieurs semaines⁸, pour se concentrer exclusivement sur la manière dont cela se joue, mailloche en main, en de simples formules où la forme et le geste semblent tenir lieu de sens. Tout se passe comme si, face à un si prodigieux spectacle (et jamais à l'intérieur de celui-ci), le musicologue se réfugiait modestement soudain dans la fosse d'orchestre, bien au fond, sous la scène : c'est là que se tiennent les percussionnistes.

Sans doute notre illustre prédécesseur laissa-t-il à Marcel Griaule le soin de traiter de la danse des masques et des funérailles, et à Michel Leiris celui d'étudier la poésie funéraire, la langue secrète des initiés et les chants funèbres – en d'autres termes, de comprendre les relations entre mondes, visible et invisible. Mais, en s'attribuant un simple rôle de technicien et d'organologue sourcilieux, Schaeffner, par sa discrétion même, consentait à assigner au champ ethnomusicologique d'étroites limites (car, quid des rapports entre mondes audible et inaudible ?).

On peut voir dans cet effacement et dans cet inachèvement de l'Introduction de Schaeffner reproduite ici, aussi bien que dans la non-publication de son livre sur la musique des Dogons, comme l'expression d'un désarroi ou d'une difficulté sans doute méthodologique si ce n'est théorique à pouvoir et savoir donner une place et une ambition scientifiques à la discipline ethnomusicologique (une ambition, à l'inverse, bien visible chez l'auteur de Masques dogons). Discipline qu'il contribua à inventer mais à laquelle, « certains soir à Wégimont », adoptant curieusement une posture d'« esthète bohème », non plus de savant, il se reprocha d'avoir imaginé qu'elle pût en avoir⁹.

Pourrait-on accepter aujourd'hui de voir la musique, omniprésente dans les funérailles dogons, comme un accessoire secondaire des représentations humaines, destinée simplement à soutenir la danse des masques et à signaler les différentes étapes du

7. Petits tambours-de-bois ou lithophones – ce sont aussi ces lithophones qu'utilisent les musiciens adultes des « Batteries dogons », filmées par Jean Rouch et Gilbert Rouget en 1965.

8. Pour l'importance et la durée des observations, voir ce que nous dit Schaeffner : il assista sinon au fameux *sigi*, du moins aux funérailles d'un chasseur ayant donné lieu à des funérailles solennelles et à un *dama* (secondes obsèques) dont les phases cérémonielles s'étagèrent sur plus d'un mois (du 28 février au 25 mars 1935).

9. Cf. L'« Avertissement » à son recueil d'articles, *Essais de musicologie et autres fantaisies* (Paris, Le Sycomore, 1980 : 10), malheureusement non repris dans l'ouvrage posthume, à peu de choses près composé de la même manière mais intitulé : *Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998.

rituel ? Je ne le pense pas. Cette conception de l'ethnomusicologie cadrerait plutôt mal avec le credo scientifique que nous rappelions dans une précédente livraison de L'Homme¹⁰. Et d'ailleurs, les acquis de notre discipline n'auraient pas de difficulté à mettre ce manque d'ambition ou ce déficit épistémologique en complet porte-à-faux.



André Schaeffner en compagnie
du tambourinaire dogon Antandu,
à Sanga (Mali) en novembre 1931
(DR, coll. part.)

10. Cf. Bernard Lortat-Jacob & Miriam Roving Olsen, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme*, 2004, 171-172 : *Musique et Anthropologie* : 7-26.