

Université Lumière-Lyon 2

**École doctorale : 483 ScSo**

Faculté de Sociologie et Anthropologie

*Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques*

## **Identité culturelle et patrimoine immatériel :**

*La collection sonore constituée par  
Herbert PEPPER au Gabon (1954-1966)*

Par Nolwenn BLANCHARD

*Thèse présentée dans le cadre du Doctorat en Sociologie et Anthropologie*

Dirigée par Raymond MAYER

Présentée et soutenue publiquement le 27 septembre 2011

*Devant un jury composé de :*

Didier DEMOLIN, professeur à l'Université Stendhal de Grenoble

Raymond MAYER, professeur à l'Université Lumière de Lyon

Pither MEDJO MVE, maître de conférence à l'Université Omar Bongo de Libreville

Stéphanie NKOGHE, maître de conférence à l'Université Omar Bongo de Libreville

Louis PERROIS, directeur de recherche honoraire à l'IRD

Bernard SURUGUE, directeur de recherche à l'IRD Audiovisuel de Bondy

## *Remerciements*

Je n'aurais pas pu mener au bout cette thèse sans l'aide précieuse de personnes que je tiens ici à remercier.

Mes remerciements vont tout d'abord à Bernard SURUGUE qui m'a conseillé et accompagné depuis le début de mes recherches sur les enregistrements sonores réalisés par Herbert PEPPER. Il a su me guider tout au long des années en m'aidant à contourner les divers obstacles de parcours.

Je remercie Raymond MAYER, qui a toujours su apporter un regain de motivation lorsque le besoin s'en faisait sentir, grâce à son enthousiasme communicatif et ses conseils avisés.

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance aux personnes qui ont participé par leurs apports respectifs à l'élaboration de la thèse. Mon père Loïc BLANCHARD pour ses relectures attentives des derniers instants ; Louis PERROIS et Pascal CORDEREIX pour les lectures et conseils spécialisés ; Pither MEDJO MVE et Régis OLLOMO ELLA NGYEMA EBANG'A pour les transcriptions linguistiques ; mon compagnon Matthieu DENISEAU pour l'aide apportée dans l'informatisation des partitions musicales et pour son soutien quotidien : et ma mère Martine BLANCHARD et mes sœurs Maria et Anaïs qui n'ont jamais cessé de m'encourager et de me soutenir depuis le début de cette entreprise.

Que soient sincèrement remerciés les nombreux Gabonais qui m'ont aidé à élaborer cette recherche, en commençant par les musiciens et en particulier NDONG François, joueur de *mvét*. À Angèle ONDO, qui a suscité chez moi un intérêt pour le *mvét* et m'a poussé à en savoir plus, me donnant les premières indications et contacts nécessaires au démarrage de la recherche de terrain.

Plusieurs familles m'ont accueillie pendant mes deux séjours en 2005 et 2008 et/ou ont contribué à établir un environnement propice à mon intégration. Je remercie donc chaleureusement les familles de Thierry BIBANG, Yvon NDOUTOUME, Nina et Michèle MATOUMBA et leurs sœurs, ainsi que Jean-de-dieu MOUBÉNIA, Hanck MOKEMBO et Pulchérie du Musée, et encore Pamphile LENGOUANDZA à l'université.

Enfin, mes pensées vont à tous ceux que je ne peux citer ici et qui ont contribué de près ou de loin à ce travail en apportant leurs conseils, leurs connaissances, ou simplement leur temps.

*Précisions concernant les illustrations et les cartes.*

La majeure partie des photographies est issue du fonds Herbert PEPPER conservé à l'IRD de Bondy. Elles sont rarement identifiées au niveau de la date et de la provenance, et si nous n'y faisons pas mention, c'est uniquement par manque d'informations.

Cependant, certaines d'entre elles ont été restaurées et on pu faire l'objet d'une édition de cartes postales au sein du musée de Libreville. Nous reprendrons donc parfois certaines légendes à partir des informations apportées par ces éditions, qui nous permettent de donner quelques précisions.

Sauf mention contraire précisant l'auteur et l'ouvrage dont sont tirés les cartes, toutes les autres ont été réalisées par nos soins et nous ne préciserons pas leur provenance pour chaque insertion. Elles se trouvent notamment dans la partie sur l'organologie qui affiche la répartition des instruments en fonction des lieux d'enregistrements réalisés par Herbert PEPPER. Nous avons référencés l'ensemble des villes et villages à l'aide d'un logiciel de cartographie, ce qui nous a permis par la suite d'en sélectionner en fonction des choix de présentation.

## *Liste des Sigles*

ACMH : Architectes en Chef des Monuments Historiques  
AEF : Afrique équatoriale française  
AFAS : Association françaises d'archives sonores  
AIMP : Archives internationales de musique populaires  
ARSC : Association for recorded sound collections  
BNF : Bibliothèque nationale de France  
CETO : Centre d'études des traditions orales (laboratoire d'ethnomusicologie et de linguistique de l'Orstom), fondé en 1968  
CFOM : Conseil de la France d'outre-mer  
CHDA : Centre for Heritage Development in Africa  
CICIBA : Centre International des civilisations bantoues  
CNC : Centre National du Cinéma  
CNRS : Conseil national de recherche scientifique  
CSRS : Conseil supérieur de recherche scientifique, qui devient le CNRS en 1939  
EPA : École du Patrimoine Africain  
EPST : Établissement public à caractère scientifique et technologique  
FAMDT : Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles  
FID : Fédération internationale de documentation  
FIP : Fédération internationale des phonothèques  
HTML : « Hypertext Markup Language » ou langage de balisage hypertexte  
IASA : Association internationale des archives sonores  
ICCROM : Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels  
ICOM : Conseil International des Musées  
IEC : Institut d'études Centrafricaines, devenu l'IRS en 1960  
IFAN : Institut fondamental d'Afrique noire de Dakar au Sénégal, qui a succédé en 1966 à l'Institut français d'Afrique noire créé en 1936  
IFLA : International Federation of Library Associations and Institutions. (fédération internationale des associations de bibliothécaires et des bibliothèques)  
INA : Institut National de l'Audiovisuel  
IRD : Institut de recherche pour le développement  
IRS : Institut de recherches scientifiques au Congo  
ISAD(G) : « General International Standard Archival Description » ou Norme générale et internationale de description archivistique  
ISBD : « International standard bibliographic description » ou description bibliographique internationale normalisée  
ISBN : « International Standard book number », ou numéro international normalisé des livres  
ISO : International organisation for standardisation (organisation internationale de normalisation)  
ISRC : « International Standard Recording Code » ou code international normalisé des enregistrements  
ISSN : « International Standard Serial number » ou numéro international normalisé des publications en série  
LAM : Laboratoire d'acoustique musicale

LESC : Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative  
MAEE : Ministère des affaires étrangères et européennes  
MARC : « MACHine Readable Cataloguing » ou format de codage des données bibliographiques pour traitement informatisé.  
MAT : Musée des arts et traditions du Gabon, nom utilisé depuis sa création jusqu'à sa nationalisation en 1975  
MET : Musée d'ethnographie du Trocadéro  
MH : Musée de l'Homme  
MISHA : Maison internationale des sciences de l'homme-Alsace  
MMSH : Maison méditerranéenne des sciences de l'homme  
MNATG : Musée national des arts et traditions du Gabon  
MNATP : Musée national des arts et traditions populaires  
MUCEM : Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée  
OAI-PMH : « Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting »  
OMPI : Protection intellectuelle et savoirs traditionnels  
ONG : Organisation non gouvernementale  
ORSC : Office de la recherche scientifique coloniale  
ORSOM : Office de la recherche scientifique d'outre-mer  
ORSTOM : Office de recherches scientifiques et techniques d'outre-mer, devenu l'IRD en 1993  
PCI : Patrimoine culturel immatériel  
PREMA : Prévention dans les Musées Africains  
SCAC : Service culturel de coopération  
SGML : « Standard Generalized Markup Language » ou langage normalisé de balisage généralisé  
SIG : Systèmes d'Information Géographique  
SPAR : Système de préservation et d'archivage réparti  
UNESCO : Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture  
UNIMARC : « UNIversal MACHine Readable Cataloguing », version du format Marc comme format d'échange international.  
WAMP : West African Museums Programme  
XML : « Extensible Markup Language » ou langage extensible de balisage  
ZPPAUP : Zone de protection du patrimoine architectural, urbain et paysager

# Introduction

Notre recherche s'appuie sur un fonds d'archives sonores constitué d'environ un millier de bandes analogiques, qui ont été enregistrées au Gabon entre les années 1954 et 1970 par deux ethnomusicologues, Herbert PEPPER puis Pierre SALLÉE. Nous avons pu y avoir accès en effectuant un stage de numérisation au sein de l'Institut de Recherche pour le Développement (IRD) qui se trouve à Bondy, en région parisienne. Le département audiovisuel y conserve précieusement ces archives depuis 50 ans et a initié un projet de numérisation en 2005 pour répondre à plusieurs objectifs.

Si jusqu'à aujourd'hui les bandes analogiques ont été préservées des dommages du temps en bénéficiant de bonnes conditions de conservation, il est impossible de prévoir l'état dans lequel elles se trouveront d'ici quelques décennies. La numérisation apporte donc la possibilité de faire migrer leur contenu en créant des fichiers informatiques qui, s'ils doivent faire également l'objet d'un archivage et de procédés de conservation appropriés, permettent d'assurer une sécurité supplémentaire destinée à garantir une meilleure pérennité de ces données.

Confronté à la détérioration prononcée des fonds sonores originaux conservés au Musée de Libreville, le ministre gabonais de la culture en exercice en 2005, Pierre AMOUGHE MBA, a formulé auprès de l'IRD la demande d'une mise à disposition d'une copie numérique du fonds afin de reconstituer les collections au sein du musée national. Cette structure avait d'ailleurs été créée à Libreville par PEPPER dès 1963 afin de concilier les différents projets de recherche sur le patrimoine national du jeune État indépendant. Encadré et géré par l'ORSTOM (ancienne appellation de l'IRD), le musée est rapidement devenu un lieu dynamique de convergence de plusieurs missions complémentaires : conservation des objets et des enregistrements issus des collectes de terrain, analyse de ceux-ci en laboratoire en fonction des expressions culturelles qui y étaient associées, et valorisation de l'ensemble par leur mise en exposition afin de restituer le fruit du travail des chercheurs auprès du public gabonais. Le musée détenait donc dès sa création un exemplaire des bandes analogiques réalisées par les ethnomusicologues, et c'est par la prise de conscience de la nécessité d'assurer leur longévité que PEPPER en envoya un double à Bondy. Il apparaît aujourd'hui qu'il avait raison de procéder ainsi car la structure gabonaise n'a pas bénéficié des mêmes conditions de conservation et une grande partie de ses bandes s'est abîmée ou a disparu. L'envoi des copies issues de la numérisation de celles qui se trouvent à l'IRD permettra donc désormais au musée de reconstituer ses collections initiales et de reprendre le développement de projets de valorisation grâce à l'existence des nouvelles technologies du multimédia.

Notre étude s'appuie sur ce fonds d'archives particulier, qui nous servira de référence tout au long de notre réflexion. C'est en effet par lui que sont nés divers questionnements, et c'est lui qui pourra servir d'exemple à notre argumentaire. Nous procéderons ainsi par un principe de va-et-vient entre le particulier et le général, les différents niveaux permettant de s'enrichir mutuellement et de faire progresser la réflexion. La notion d'archives fait référence aux traces d'événements accomplis par les hommes de différentes époques et qui deviennent des documents historiques par l'éloignement temporel. Selon les époques, les différents contextes nationaux et internationaux favorisent plus ou moins la création d'archives et l'intérêt pour celles-ci. Il y a toujours un discours qui y est associé et qui utilise les archives pour asseoir une position. Ainsi, après la Révolution française, il s'agissait de constituer l'idéologie de la Nation en se débarrassant des traces de l'ancien régime et en cherchant des preuves historiques permettant de légitimer l'unité du territoire français.

Aujourd'hui, le cadre de référence s'est élargi avec le contexte de la mondialisation, et les peurs d'uniformisation qui y sont associées renforcent les besoins généralisés de réaffirmer les identités culturelles et nationales. Les discours politiques sont donc portés par les questions de spécificités des patrimoines et de promotion de la diversité des cultures. L'époque actuelle est une période où les archives occupent une place grandissante en tant que support de mémoire. Les nouvelles technologies ne sont pas étrangères à cet état de fait et tout individu adopte des pratiques d'archivage dans sa vie quotidienne. Un exemple est particulièrement frappant : bien des visiteurs des musées prennent de plus en plus en photographie ou même en film les œuvres exposées. Même si plusieurs facteurs entrent en ligne de compte pour comprendre de type d'acte, cela révèle un certain besoin d'archiver le moment présent, afin de préparer le souvenir que l'on « archivera » en mémoire et de garder des preuves du temps passé. Les outils des médias permettent d'envisager désormais une certaine instantanéité du temps présent, sans continuité avec le passé ou le futur, et où le temps vécu acquiert immédiatement un statut historique. Pierre NORA présente ainsi le besoin consigner le passage du temps qui se fait de plus en plus sentir à l'époque actuelle :

« Moins la mémoire est vécue de l'intérieur ; plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux. D'où l'obsession de l'archive qui marque le contemporain, et qui affecte à la fois la conservation intégrale de tout le présent et la préservation intégrale de tout le passé. Le sentiment d'un évanouissement rapide et définitif se combine avec l'inquiétude de l'exacte signification du présent et l'incertitude de l'avenir pour donner au plus modeste des vestiges, au plus humble des témoignages la dignité virtuelle du mémorable. »<sup>1</sup>

Mais les expressions culturelles sont menacées par les phénomènes de mondialisation, car ceux-ci induisent des transformations rapides des sociétés, conséquence des migrations massives, de l'urbanisation ou de l'industrialisation. Ainsi, certains phénomènes de diffusion culturelle massive engendrent des changements considérables dans les processus de transmission des savoirs ou dans les modes d'expressions culturelles. Les uns y voient une chance de susciter les échanges culturels, propices à la création, tandis que d'autres craignent une uniformisation culturelle des sociétés. Ce qui nous semble important dans tous les cas, c'est de sauvegarder et de promouvoir la diversité culturelle, expression souvent utilisée à l'heure actuelle mais qui nous semble fondamentale.

---

<sup>1</sup> Pierre NORA, 1997, *Les lieux de mémoire*, 3 vol., Paris : Gallimard, 4751 p., tome 1, p. xxvi

« La culture prend des formes diverses à travers le temps et l'espace. Cette diversité s'incarne dans l'originalité et la pluralité des identités qui caractérisent les groupes et les sociétés composant l'humanité. Source d'échanges, d'innovation et de créativité, la diversité culturelle est, pour le genre humain, aussi nécessaire qu'est la biodiversité dans l'ordre du vivant. En ce sens, elle constitue le patrimoine commun de l'humanité et elle doit être reconnue et affirmée au bénéfice des générations présentes et des générations futures ».

*Article 1 de la Déclaration universelle de l'UNESCO de 2001 sur la diversité culturelle*

La transmission des savoirs pouvait s'effectuer encore récemment selon deux modalités principales, l'oralité et l'écriture. Chaque société privilégie, selon les contextes et les époques, l'une ou l'autre. Les nouveaux moyens de diffusion et de communication tels que : radio, télévision, et plus récemment Internet et téléphones portables, apparus progressivement au cours du XX<sup>e</sup> siècle ont à présent un rôle important à jouer dans les processus de transmission des connaissances. Ils participent à la mondialisation en élargissant l'aire d'influence de certains traits culturels, grâce à des médias comme la télévision ou Internet. De ce fait, des expressions traditionnelles sont parfois délaissées au profit d'autres venus de l'extérieur qui semblent plus modernes. Mais les médias modernes peuvent aussi apporter des outils de diffusion performants, car en faisant connaître quelques cultures en dehors de leur lieu d'origine, ils participent à leur mise en valeur et à leur pérennité. Ils engendrent cependant des changements dans les modes de transmission des savoirs, notamment dans les sociétés à tradition orale. Le problème se pose alors au niveau de la conciliation de ces nouveaux outils de communication avec le processus de transmission traditionnel.

Les archives sont habituellement perçues comme des documents historiques, permettant de retracer le cours des événements afin d'écrire l'Histoire. Cependant, depuis deux décennies environ, les ethnologues s'intéressent aux archives générées par leur propre discipline, et c'est ce type d'archives qui fournira l'objet de notre réflexion. Même si l'ethnologie a élargi son champ d'étude au fil de son développement, son intérêt premier portait sur les sociétés sans écriture, qu'il s'agissait de décrire pour mieux en comprendre l'organisation. Ce type de recherche basé sur un travail de terrain approfondi a généré de nombreux documents d'archives pouvant comprendre différents types de supports : carnets de terrains, photos, enregistrements sonores et films, objets d'art, de culte, rituels et usuels... Notre objet d'étude s'appuie lui sur un fonds d'archives sonores, ce qui suscite donc des explications spécifiques liées à leur support singulier. Il s'agit en effet de documents élaborés par des moyens techniques d'enregistrement et nécessitant pour leur constitution et leur traitement un savoir spécialisé. Ces documents contiennent majoritairement de la musique, et seront analysés aussi en fonction de leur rôle primordial pour le travail de l'ethnomusicologue. Nous replacerons toutefois ce cas particulier dans un cadre plus général de réflexion : celui de la collecte des traditions orales.

Les moyens de collecte, de production, d'accès, et de diffusion des traditions orales sont différents selon les époques. Lors de premières enquêtes ethnographiques, il s'agissait de recueillir les éléments à étudier par le moyen de documents écrits, que ce soit les paroles des chansons, des musiques transcrites sur partition, ou les observations de la vie villageoise. Avec l'apparition de nouveaux moyens techniques dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il a été possible d'approcher de plus près la réalité des cultures, notamment avec la photographie, l'enregistrement sonore et le film. Depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les moyens techniques se sont perfectionnés, puis nous sommes entrés dans l'ère de l'informatique et du numérique. De



nouvelles perspectives se sont ouvertes dans les différents de domaines de l'archivistique : le catalogage, la conservation par reproduction numérique, la diffusion facilitée et élargie à un plus grand public et la possibilité de dupliquer certains documents.

Aujourd'hui, la question des archives pose trois sujets de réflexion principaux.

Le premier concerne le nombre croissant de documents susceptibles d'être archivés. Le numérique permettant en effet de produire différents formats de documents grâce aux technologies accessibles par une grande partie de la population (ordinateur, appareils photos, caméra, enregistreur sonore). Chacun peut donc constituer ses propres archives, ce qui pose le problème du choix à opérer parmi tous ces documents.

Le deuxième aspect concerne le traitement et la valorisation des archives plus anciennes, notamment lorsqu'il s'agit de documents ethnographiques. Les ethnologues ont vocation à retourner régulièrement sur leurs anciens terrains : les archives accumulées constituent alors un potentiel pour établir une perspective diachronique sur certains aspects des cultures étudiées.

Enfin, un autre aspect, et non des moindres, qui y est associé concerne les modalités de restitution de ces archives aux populations qui en ont été productrices, et des questionnements juridiques et éthiques qui y sont liés.

Chacun peut se rendre compte du temps qui s'écoule grâce aux traces matérielles ou mentales qui demeurent, et peut alors se remémorer ou imaginer les événements auxquelles elles se rattachent. Le temps est un phénomène qui peut relever de la physique, de la psychologie, de la culture, chaque société mettant en œuvre des techniques pour le mesurer, et en donner une certaine représentation. Les individus évoluent alors entre le temps de leur perception, le temps social donné par les activités de la société et le temps culturel imaginé par la communauté à laquelle il se rattache. Les sociétés occidentales évoluent dans un temps qui leur paraît linéaire, dont le calendrier permet de distinguer les événements dans une certaine chronologie, et dont le récit participe à la construction de l'histoire. D'autres sociétés peuvent s'inscrire dans une autre représentation incluant une certaine cyclicité qui peut parfois cohabiter avec la vision linéaire. Ces sociétés sont souvent considérées comme étant traditionnelles, du fait de cette conception cyclique de l'évolution du monde, la tradition étant envisagée comme une reproduction du passé au sein d'un éternel présent. Du fait de cette différenciation entre les sociétés selon leur rapport au temps et au passé, l'étude de leurs évolutions relève de disciplines spécialisées : en simplifiant, l'histoire pour les sociétés ayant un temps linéaire, et l'ethnologie pour les sociétés au temps cyclique. En approfondissant ces aspects, nous pouvons observer que la différenciation se base beaucoup sur la capacité de ces sociétés à laisser des traces, qui permettent aux chercheurs de comprendre le passé qui s'y rattache. Or, c'est notamment l'écriture qui fournit de nombreux documents sur lesquels s'appuient les historiens, et qui font défaut dans la plupart des sociétés traditionnelles, les excluant de ce fait des études historiques<sup>2</sup>.

Les documents conservés deviennent des témoins de l'histoire et sont alors considérés comme des archives. Or, pour être conservés de manière durable et sécurisée, des institutions fortes sont nécessaires et sont donc souvent associées à l'État qui dispose des moyens et d'un intérêt certain pour appliquer cette volonté. De ce fait, les documents d'archives peuvent

---

<sup>2</sup> Nous développerons cette analyse en nous basant notamment sur les recherches de Henri MONIOT, Louis-Jean CALVET, de Jean POUILLON, ou encore de Gérard LENCLUD

servir à élaborer l'histoire de l'État, et depuis le début du XIX<sup>e</sup> à légitimer la Nation : après la Révolution, la conservation d'archives s'est institutionnalisée, au moment où la Nation devenait un cadre de référence pour les représentations collectives. Mais la Nation se constitue aussi sur les savoirs populaires, et en France les traditions locales prennent de l'importance. Des missions de collectes sont menées sur le territoire de la République pour recueillir les témoignages d'histoires locales qui, mis bout à bout, participent aussi à l'histoire de France. De nouveaux types de documents sont alors créés et participent à l'histoire orale, sorte d'annexe de l'histoire qui se constitue dans un autre rapport aux événements, au temps. La musique n'est pas laissée pour compte, et les collecteurs transcrivent mélodies et paroles, qui témoignent des traditions anciennes. Cependant, ces collecteurs influencent de leurs a priori certains de leurs recueils, qui aujourd'hui nous donnent des informations sur ces missions, mais pouvaient être éloignés de la réalité de l'époque. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'enregistrement apparaît, d'abord sur cylindre, puis sur de nombreux procédés qui démocratisent sa pratique en la rendant plus maniable. Ainsi, les traditions orales ont trouvé un outil de collecte qui correspond à leur mode d'énonciation et les missions de collectes se poursuivent dans les campagnes.

Grâce à ces nouveaux outils, l'ethnologie et l'ethnomusicologie connaissent un développement rapide au début du XX<sup>e</sup> siècle, la pratique de terrain étant au cœur des méthodes de recherche pour ces disciplines. L'enregistrement permet de produire de nombreux documents qu'il est possible d'analyser sur place avec les populations étudiées, ou en laboratoire pour de plus fines études. Dans le cas de la musique, il permet aussi et surtout de garder la trace d'une expression qui par essence est éphémère, et de l'obtenir de la source même, à savoir la voix ou le son de l'instrument de l'exécutant. La transcription seule opère en effet une sorte de traduction qui perd de sa signification au cours de l'opération, et ne transmet pas le caractère vivant de ce type d'expression.

La situation de collecte initiée au Gabon par PEPPER – voici plus d'un demi-siècle – doit donc être abordée aujourd'hui en fonction de différents aspects. D'une part, l'étude des collectes des traditions orales qui ont eu lieu en France pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, et jusqu'à aujourd'hui, permet de donner un cadre de réflexion sur le rapport existant entre les traditions orales et la construction de l'État. La situation gabonaise des années 1960 résulte du même processus, bien que s'insérant dans un contexte particulier. D'autre part, s'agissant de documents sonores contenus sur des supports spécifiques, il est important de connaître le traitement qui est fait des archives en général afin de mieux envisager la gamme des besoins matériels dans le domaine audiophonique. Chaque situation particulière pourra donc être éclairée par une mise en perspective des problématiques plus générales et nous permettra de comprendre quels sont les enjeux actuels associés au traitement et à la numérisation du fonds sauvegardé à l'IRD.

Les traces du passé peuvent être représentées sur de nombreux supports, que ce soit des archives écrites ou audiovisuelle, des bâtiments, des objets, et bien d'autres encore. Mais pour participer à l'histoire des Nations et des communautés, ces traces doivent être rendues visibles au sein de structures appropriées. L'une d'entre elles est le musée, dont l'organisation actuelle a commencé à se développer au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il permet de rendre visible les éléments du passé, et selon les processus de choix et mise en exposition de les intégrer à une conception du patrimoine. La mise en musée se rapproche de la mise en archive dans l'action de mise à l'écart des circuits de transmission de certains biens culturels et historiques. Mais le musée ajoute la dimension publique de l'accès au patrimoine et joue un rôle important dans sa diffusion.

« Un musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation »

*D'après la définition officielle de l'ICOM (le Conseil international des musées)*

Tout d'abord, il faut se rappeler que l'histoire des musées d'ethnographie est intimement liée à celle de l'ethnologie, puisque, souvent, les musées permettent de présenter les objets sur lesquels s'appuient les travaux des chercheurs. Dans la plupart des cas s'y lie aussi l'histoire de l'expansion coloniale, dans le sens où les terrains et les objets rapportés par les chercheurs étaient issus des territoires colonisés. Les principales fonctions du musée sont donc de collecter, conserver et montrer ces objets particuliers. L'image qui y est présentée est étroitement associée à l'idéologie dominante des dirigeants politiques et de l'époque. Les premiers musées d'Afrique furent créés par les colonisateurs afin de mettre en valeur les territoires conquis. Après la collecte de données et objets sur les différents territoires, leur regroupement dans un musée permit d'en étudier les origines et usages et de mieux connaître les peuples africains. Les expositions ethnographiques ont aussi évolué au moment des indépendances. Alors qu'elles étaient à l'origine faites pour connaître les différents peuples africains, il s'agit aujourd'hui d'éviter les distinctions ethniques. Les objets sont donc présentés de manière thématique, afin de mettre en évidence les ressemblances entre les peuples, ceci pour abonder dans le sens de l'unité nationale, voulue par les dirigeants dans les pays. Ces musées s'éloignent alors des projets ethnologiques pour s'orienter vers la construction d'une mémoire et d'une identité à travers la formation d'un patrimoine.

Le patrimoine culturel immatériel correspond à une notion très récente introduite et utilisée notamment par l'UNESCO. Elle recouvre des éléments diversifiés qui ont en commun un caractère extrêmement mouvant, ainsi qu'une fonction identitaire forte. La création de cette notion correspond à un besoin de suivre les évolutions rapides que rencontrent les sociétés contemporaines. Ces évolutions engendrent de nombreux changements culturels et sociaux, notamment dans les processus de transmission des savoirs. L'action de patrimonialisation doit prendre alors en compte le caractère évolutif des objets à conserver et à valoriser, afin qu'ils ne soient pas figés. Ce concept est très récent et fait encore l'objet de multiples réflexions quant à son sens, son utilité et les dangers liés à son application ; les instigateurs du concept ayant d'ailleurs bien cerné ses contradictions. Il s'agit en effet de sauvegarder un « patrimoine vivant » en mettant en avant le processus de transmission entre générations sans pour autant figer les expressions culturelles.

« On entend par "patrimoine culturel immatériel" les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable. »

*Définition donnée dans la convention de 2003 par l'UNESCO*

La musique est un élément essentiel de la vie quotidienne et spirituelle, car elle en accompagne la plupart des actions, que ce soit lors de rituels, d'événements festifs, pendant un travail... Le fonds créé par Herbert Pepper est essentiellement constitué d'expressions musicales de ce type ; il est possible par exemple d'entendre la généalogie du musicien au début de sa représentation, les mélodies de harpe au cours d'une cérémonie de culte rendu aux ancêtres. La musique est un mode de partage. Fortement identitaire et révélatrice d'une histoire et d'une culture, car elle participe à la connaissance et à la reconnaissance d'un pays ou d'une communauté. Elle est aussi en quelque sorte la vitrine de la culture d'un groupe aux yeux du monde et offre une possibilité d'ouverture vers l'extérieur. Il semble donc que la musique offre une approche majeure des phénomènes culturels et sociaux, que ce soit au niveau de l'évolution des pratiques elles-mêmes, que des processus de transmission des savoirs ou encore de l'activité patrimoniale.

La musique peut se caractériser par plusieurs dimensions : l'espace social en tant qu'élément culturel identitaire, l'espace temporel car elle se transmet entre générations, et l'espace géographique en étant présente sur un territoire particulier. Il y a donc tout intérêt à effectuer une représentation spatiale des expressions musicales afin d'en étudier l'évolution et la diffusion, ce qui peut aussi permettre de comprendre certains autres aspects des sociétés. Par nature immatérielle, l'étude de la musique nécessite la recherche d'outils adaptés. C'est pourquoi notre recherche s'appuie autant sur des documents sonores que sur leur contenu culturel, ainsi que sur leur représentation spatiale. Cette nouvelle approche pluridisciplinaire vise à établir une méthode d'analyse géographique de la musique, et par extension des expressions orales, afin de valoriser des éléments d'un patrimoine oral. Il s'agira principalement de présenter les données de ces archives de manière interactive au moyen d'un CD-Rom.

Dans le premier chapitre, nous commençons par aborder la notion d'« archive » et de certaines de ses spécificités. Le premier aspect abordé est la place de l'archive qui, en étant témoin d'éléments passés, devient le support de l'Histoire. Cette Histoire est donc construite à partir du contenu des archives, et nous nous intéressons plus particulièrement aux archives rapportant des éléments de cultures particulières, et notamment de traditions orales et populaires. Ce type d'archives intéresse moins l'Histoire en tant qu'histoire nationale car elles contiennent plutôt des éléments d'intérêt local et régional. Nous pourrions aborder ensuite les différents aspects relatifs aux archives sonores qui, en tant que supports particuliers, engendrent des questions et des traitements spécifiques. L'invention des procédés d'enregistrement a en effet permis l'essor de l'ethnomusicologie en tant que discipline en fournissant un moyen de reproduction de l'objet étudié, permettant ainsi une étude plus précise des musiques. Le document d'archive sonore ainsi constitué était d'abord utilisé comme document de travail, mais est devenu au fil du temps un document de patrimoine, instaurant de ce fait des questions nouvelles : elles concernent la mise en accès de ces documents patrimoniaux au bénéfice des populations dans les pays concernés.

Pour le deuxième chapitre, nous nous intéressons au fonds d'archives sonores conservé à l'IRD et qui a fait l'objet d'une analyse particulière. Nous abordons donc l'histoire de sa constitution, puisque les enregistrements qui constituent ce fonds ont été collectés par Herbert PEPPER au Gabon dans les années 60, sur invitation du président de la République de l'époque, Léon MBA. Il est important de présenter l'institution qui a initié ces collectes, à savoir l'ORSTOM à l'époque, appelé IRD aujourd'hui. Nous présentons le parcours de ce chercheur pionnier au sein de cette institution, à travers sa biographie, ses contributions, ses

méthodes de travail visionnaires et ses réflexions à travers l'analyse de sa bibliographie. Nous analysons enfin le fonds lui-même, constitué majoritairement de bandes analogiques, mais aussi de nombreux autres documents, écrits, photographies, transcriptions linguistiques, film...

Le troisième chapitre aborde les questions d'ordre technique relatives à la conservation, à l'identification et à la sauvegarde de ce type d'archives. Les archives sonores sont conservées sur des supports particuliers qui nécessitent un traitement approprié. Cependant, il s'agit de documents arrivés récemment dans le domaine de l'archivistique et leur traitement suscite un questionnement permanent en fonction des avancées technologiques notamment. Par la présentation du fonctionnement de plusieurs centres d'archives, nous observons en effet que ces questions ne sont pas réglées et que chacun expérimente à son niveau. Pour le cas du fonds conservé à l'IRD, nous avons élaboré un protocole de numérisation comprenant différentes étapes. Il s'agit de présenter un exemple de traitement de ce type de documents, et d'en envisager les différentes problématiques et perspectives qui y sont associées.

Le quatrième chapitre est dédié à l'étude des éléments musicaux du fonds d'archives. Il nous semble en effet légitime d'introduire la dimension ethnomusicologique dans cette étude afin de rendre hommage au travail de PEPPER. En collectant et en référencant les différentes pratiques musicales du pays, il a en effet contribué à la construction du premier fonds patrimonial national. Avant de pouvoir le valoriser aujourd'hui, il faut donc d'abord passer par l'étape de sa description approfondie en vue de définir plus en profondeur le contenu culturel de ce patrimoine. Nous présentons donc les différents instruments répertoriés en associant, lorsque les informations sont disponibles, le contexte de leur utilisation, les photographies, la transcription des échelles musicales, et les extraits sonores correspondants. Nous pouvons ainsi pénétrer plus en avant dans l'aspect sonore de ce fonds d'archives, et comprendre alors l'importance et la nécessité d'en faire l'analyse.

Le cinquième chapitre poursuit l'étude musicale, en s'attardant sur un instrument particulier, le *Mvet*. Utilisé chez les Fang du nord du Gabon, il représente un aspect majeur de la culture fang en la réactualisant au cours de performances publiques. Nous avons pu réaliser nos propres enregistrements en séjournant sur place en 2005 et en 2008. En élaborant une analyse diachronique, nous avons pu observer que la majorité des traits distinctifs de ce style musical et poétique a perduré au cours des décennies. Une analyse dédiée à ce sujet serait nécessaire pour aborder les différents facteurs de changement et de conservation des traits culturels du *Mvet*. Nous avons souhaité en présenter quelques éléments afin de montrer les différentes piste de recherche qui pourraient être stimulées par l'existence de ce type d'archives.

Nous passons alors à un autre aspect de notre raisonnement au cours du sixième chapitre, en étudiant le développement de la notion de patrimoine. Apparue au début du XIX<sup>e</sup> siècle en même temps que l'idée de Nation et de son outil de valorisation représenté par le musée, la notion de patrimoine s'est progressivement étendue jusqu'à recouvrir aujourd'hui un champs conceptuel très large. Nous décrivons donc ce développement qui a conduit dernièrement à imaginer le concept de patrimoine culturel immatériel, couramment appelé PCI, et qui permet désormais de prendre en compte les aspects oraux, gestuels et bien d'autres du patrimoine. Il permet aussi d'intégrer dans le processus de conservation et de mise en valeur du patrimoine les sociétés de l'oralité, qui étaient depuis longtemps exclues de la représentation internationale du fait de la rareté de leur patrimoine matériel.

Le septième chapitre est consacré à la structure de valorisation qu'est le musée afin de comprendre également le cheminement qui a conduit à prendre en compte les différentes conceptions du patrimoine. Nous pouvons également comprendre comment ce type d'institution s'est installé tant bien que mal en Afrique, avant que les autorités nationales ne la reprennent en main pour tenter de l'adapter à leurs propres conceptions du patrimoine et de ses spécificités. Enfin, nous abordons la situation du Gabon pour voir comment ce pays agit dans le domaine patrimonial. Selon les périodes, le patrimoine a pu être considéré avec plus ou moins d'intérêt, et ce n'est que depuis une décennie que des projets de valorisation d'inspiration nationale voient le jour, avec notamment la mise en ligne d'un musée virtuel et d'une visite également virtuelle des parcs naturels. Diversité biologique et diversité culturelles sont ainsi rassemblées en tant que valeur patrimoniale d'une nation, le Gabon.

Enfin, le huitième et dernier chapitre présente en quoi les nouvelles technologies du numérique permettent de répondre aux attentes et aux besoins de valorisation du patrimoine immatériel. Si le domaine matériel peut disposer de l'institution muséale pour mettre en scène des objets de tout type, le domaine immatériel commence seulement à bénéficier de moyens appropriés. L'informatique permet en effet de mettre en lien différents types de documents et de restituer la dimension orale des traditions, associée à son champ de représentation. Nous présentons donc une maquette de CD-Rom qui constitue un des moyens tangible de mise à disposition du fonds d'archives et de sa valorisation. Nous terminons par une brève approche de terrain qui aborde les nouvelles possibilités d'enquêtes générées par l'existence même de ces archives qui, une fois décrites en laboratoire, deviennent un socle commun de référence à l'enquêteur et à l'informateur, offrant la possibilité de créer un lien vivant en relation avec la profondeur du passé.



# **PREMIERE PARTIE**

**De la collecte de corpus oraux à la constitution à la  
conservation des archives sonores**





# Chapitre I

## Les archives sonores : de la tradition à l'histoire

### 1) Le passé et ses traces

#### *a) L'histoire comme rapport au temps*

Les disciplines spécialisées des sciences humaines étudient l'homme vivant en société, à travers ses langues, ses pratiques, ses représentations symboliques, son rapport à l'environnement, etc. Chacune d'elles s'intéresse à un domaine particulier qui implique des méthodes, des sources d'informations et des références théoriques spécifiques, mais toutes prennent en compte le rapport au temps, inhérent à toute activité humaine. Les archives écrites sont une des matérialisations du rapport au temps existant dans les sociétés qui utilisent l'écriture, et représentent de ce fait le point de convergence de plusieurs questionnements. Pour approcher brièvement les différentes façons d'aborder la question du temps, nous nous inspirerons des apports de deux disciplines que sont l'histoire et l'anthropologie, qui ont suivi un parcours différent mais tendent depuis quelques décennies à dialoguer sur certains points théoriques.

Le temps est un phénomène particulier, qui n'est perceptible qu'à travers des indices, des traces de son passage et dont différentes conceptions peuvent rendre compte. Chaque être humain entretient un rapport au temps qui est en même temps intime et imprégné de sa culture et des représentations de sa société d'origine. Que ce soit dans le souvenir du passé ou dans l'actualité des événements, chacun opère des choix parmi les éléments à retenir comme faisant sens, tout en étant cadré par un système temporel ordonné. Car pour pouvoir évoluer et communiquer dans le présent, les hommes ont besoin de se référer aux actions passées, et donc d'avoir des critères communs de découpage du temps. Les premiers éléments permettant de rendre intelligible le déroulement du temps sont les cycles naturels – l'alternance du jour et de la nuit, des différentes saisons, l'évolution du soleil d'est en ouest au cours de la journée donnant une indication sur le moment de la journée, la révolution des astres – qui permettent

de déterminer des durées mesurables (la journée, le mois lunaire de 28 jours...). Ensuite, chaque société peut construire un découpage plus ou moins complexe de références, le calendrier à 365 jours délimités par 24 heures étant le cadre général utilisé en Occident. Tout ordonnancement du temps est le produit d'un processus culturel visant à faire rentrer les cycles naturels dans le temps humain.

L'histoire est une méthode choisie par certaines sociétés pour raconter leur passé et participe d'un certain type de rapport au temps. C'est une discipline ancienne qui s'est constituée à travers les différentes idéologies des époques qu'elle a parcourues. Jacques LE GOFF rappelle que ce terme vient du grec ancien « histoire », dont la racine indo-européenne *wid – weid* signifie « voir »<sup>3</sup>. Ce terme donne en grec le mot « istor » : celui qui voit, qui implique la notion de témoin, et assigne sa mission à l'histoire dès l'origine. Car l'histoire est avant tout le récit de celui qui a été témoin d'un événement. Par extrapolation, à défaut d'une personne pouvant le raconter de vive voix, le récit peut s'établir par le biais de sources écrites, qui prennent alors le rôle de témoins. LE GOFF poursuit son analyse en associant les termes grecs « istor » (celui qui voit), et « istorien » (celui qui sait), le second représentant celui qui cherche à accéder au savoir en s'informant par des enquêtes. Il distingue alors deux sens de l'histoire, celle vécue par les hommes, et celle qui tente d'en expliquer le parcours. Ces deux sens peuvent rappeler le couple formé par la mémoire et l'histoire, en tant que deux modalités différentes de rapport avec le passé. Ces deux concepts sont en effet souvent associés, soit par assimilation dans un même rôle de souvenir du passé, soit dans une opposition en tant que deux modalités antagonistes de rapport aux événements. La perception du temps est liée à la mémoire que nous avons du passé, mémoire qui peut reposer sur le processus psychique du souvenir personnel et sur le discours culturel et social donné par la société ; tous deux s'appuyant sur les traces laissées par l'homme, celles-ci se matérialisant sous de multiples formes, allant des paysages et itinéraires chez les aborigènes australiens, aux documents écrits conservés dans les archives nationales, aux jouets et photos d'enfants, ou encore aux coquillages fossiles issus d'un temps lointain.

Dans son article ouvrant le premier tome de l'ouvrage *Les lieux de mémoire*, Pierre NORA se livre à une comparaison opposant ces deux concepts, qui nous permet de relever les éléments suivants : pour lui, « L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé »<sup>4</sup>. Dans ce paragraphe, il définit ainsi la mémoire comme étant vivante, en évolution permanente, qui s'attache aux souvenirs, à l'espace, pouvant appartenir tant à un individu qu'à un groupe. L'histoire au contraire serait plus distante car elle résulte d'analyses, elle serait alors plus éloignée peut-être de la vie car plus tournée vers l'aspect intellectuel que vers l'affect, et « appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l'universel »<sup>5</sup>. Nous partageons cet avis de distinguer le sens des deux concepts, la mémoire apparaissant comme quelque chose d'indistinct, liée aux émotions, tandis que l'histoire est un discours analytique permettant de donner du recul au regard porté sur les événements. Pourtant, dans certains cas, mémoire et histoire sont assimilés au même rôle, notamment pour le souvenir d'événements qui ont marqué fortement un peuple ou une Nation, c'est le cas de guerres, de génocides, de régimes totalitaires, etc. Dans ces situations, les groupes qui ont à en parler peuvent utiliser l'un ou l'autre des termes de façon à marquer

---

<sup>3</sup> LE GOFF Jacques, 1977, *Histoire et mémoire*, Paris : Gallimard, p. 179

<sup>4</sup> Pierre NORA, 1997, *Les lieux de mémoire*, 3 vol., Paris : Gallimard, tome 1, p. xix

<sup>5</sup> *Ibid.*

les esprits, l'histoire étant mise en avant comme support et preuve de la mémoire. Pour garder la mémoire de ces faits traumatisants, il faut en faire l'histoire pour que les générations suivantes s'en souviennent et ne reproduisent pas les mêmes erreurs.

De manière plus neutre, nous pouvons considérer l'histoire comme l'une des modalités que l'être humain a élaborées pour rendre compte de sa mémoire. En effet, si la mémoire peut sembler universelle, avec quelques réserves, en tant que procédé psychologique d'ancrage dans le temps, l'histoire au contraire est une construction culturelle et sociale portant un certain type de discours rendant intelligible les productions du passé. De ce fait, toutes les sociétés n'adoptent pas ce type de construction ; elles peuvent entretenir un autre rapport au temps et envisager le passé de différentes façons. Les sociétés occidentales appréhendent le temps de façon linéaire, à l'image d'un fleuve s'écoulant inéluctablement d'un point à un autre. Cette image est fortement ancrée dans les esprits et induit un découpage de cette ligne directionnelle en trois temporalités : passé, présent, futur. LE GOFF explique que l'opposition qui existe entre passé et présent est fondamentale car les activités de la mémoire et de l'histoire se fondent sur cette distinction<sup>6</sup>. Ainsi il faut rappeler que la chronologie est à la base de l'histoire, et que son instrument de mesure en est le calendrier. En partant de ce principe, LE GOFF définit deux progrès apportés par l'histoire, que sont la définition d'un point de départ chronologique et la recherche d'une « périodisation » en unités de temps mesurables<sup>7</sup>. Ces apports méthodologiques permettent ainsi à la discipline de distinguer dans l'écoulement du temps des événements et des périodes. Ils peuvent ainsi chercher à dater le début de l'univers avec le big-bang, définir les différentes périodes préexistantes à l'apparition de l'homme, ses différentes évolutions jusqu'à l'invention de l'écriture qui marque le point de référence du début de l'ère historique. Au cours de son évolution, l'histoire a été fortement marquée dans sa démarche par une volonté de raconter le déroulement des événements au plus proche de leur vérité chronologique. Par contre, les longues durées ont été moins envisagées, mais ont pu être prises en compte par les historiens grâce au dialogue avec d'autres sciences humaines. Ainsi, Fernand BRAUDEL détermine trois durées historiques, identifiées de cette manière par LE GOFF : « Le temps rapide et agité de l'événementiel et du politique, le temps intermédiaire des cycles économiques rythmant l'évolution des sociétés, et le temps très lent, presque immobile des structures »<sup>8</sup>. Cette définition en trois durées permet d'ailleurs de rendre compte des différentes temporalités vécues par les sociétés humaines, et pas seulement de l'histoire événementielle des sociétés occidentales.

L'invention de l'écriture est habituellement considérée comme marquant le début de la période intéressant l'histoire, lui définissant ainsi un cadre spatial, culturel et temporel. Celui-ci est délimité aux régions et peuples utilisant l'écriture, depuis 3300 av. J-C jusqu'à nos jours. Les périodes précédentes sont ainsi définies comme relevant de la préhistoire, tandis que l'évolution des peuples sans écriture vivant de nos jours peut relever de la protohistoire (histoire racontée par le biais d'autres sources que celles émanant des peuples en question) ou encore de l'anthropologie et de l'ethnologie. Ces critères sont assez restrictifs puisqu'ils éloignent du champ d'études historiques une majorité de peuples anciens ou actuels. Ces distinctions peuvent susciter des discussions que nous ne développerons pas ici, mais il faut noter que la séparation entre ces disciplines relève moins du discours qu'elles portent sur le rapport au temps des sociétés étudiées, que sur les méthodes et sources employées. Ainsi en simplifiant, la préhistoire dispose des traces matérielles que le sol veut bien livrer, l'histoire

---

<sup>6</sup> LE GOFF, *Op. Cit*, p. 11.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 231

s'appuie sur les traces écrites conservés dans les centres d'archives, mais aussi comme l'anthropologie et l'ethnologie sur les sources orales recueillies sur le terrain auprès des populations elles-mêmes.

## *b) La tradition orale*

L'anthropologie est une science qui s'est constituée il y a un siècle environ, et qui s'est intéressée dès ses débuts à l'étude des peuples non occidentaux, appelés souvent peuples « primitifs », « premiers », « sans écriture », « de tradition orale ». Ces termes sont fortement connotés par le point de vue occidental – et ce n'est pas notre intention que de les définir en détail ici – mais ils sont représentatifs d'une certaine pensée qui dénie toute conception historique chez ces peuples. Ainsi, ils seraient des représentants des modes de vie existants à l'aube de l'humanité, ils vivraient dans un éternel présent, sans conscience de l'histoire, et n'évolueraient que dans l'éternel cycle de la nature. Bien sûr, ces conceptions qui étaient encore répandues au début du XX<sup>e</sup> siècle ont été largement dépassées aujourd'hui, notamment grâce aux travaux de Claude LÉVI-STRAUSS sur la pensée « sauvage ». Cependant, certaines réminiscences idéologiques peuvent encore apparaître dans les discours de sens commun et dans certaines études sur les cultures traditionnelles. Henri MONIOT<sup>9</sup> donne deux raisons issues d'idées reçues qui excluent certains peuples de la recherche historique : ils n'auraient rien fait de durable avant la colonisation et, leurs sociétés ne reposant pas sur une organisation étatique, ils ne pourraient construire une vision commune. Il explique ensuite que les recherches menées sur ces peuples négligent souvent l'aspect temporel de leurs sociétés et les cantonnent dans un présent statique, « temporellement syncrétiste et aplati, propre à la mise en archives ou en musée des cultures et à leur comparatisme »<sup>10</sup>.

Cette négation de conscience historique nous semble provenir de deux facteurs, le premier étant peut-être issu de la vision universaliste du concept d'histoire par les Occidentaux. Or, étant marquée culturellement, l'absence de ce type de discipline chez certains peuples n'implique aucunement l'absence de conscience de la temporalité, chacun entretenant un rapport au temps et au passé en fonction de modalités spécifiques à sa culture. Deuxièmement, la construction de l'histoire s'appuie avant tout sur les sources écrites, qui sont le plus souvent inexistantes chez ces peuples dont les modes de communications sont fondés sur l'oralité. C'est ce mode d'expression qui semble-t-il permet d'opérer une distinction fondamentale entre les peuples, séparant d'un côté les grandes civilisations d'hier et d'aujourd'hui, qui ont laissé des traces écrites permettant de mieux les comprendre, des civilisations de traditions orales, qui évolueraient au rythme de la nature, et n'inscrivant pas ou peu leur présence dans l'histoire. Louis-Jean CALVET<sup>11</sup> explique cette dichotomie en déterminant trois faits liés à la naissance de l'écriture et sur ses conséquences sur les sociétés. Le premier montre que lorsque l'écriture apparaît, c'est pour des raisons pratiques liées notamment au commerce, car elle permet de tenir des comptes ou de rédiger des contrats. Il s'agit de conserver la trace des échanges, dans des sociétés qui connaissent l'essor des villes

---

<sup>9</sup> MONIOT Henri, 1974, « L'histoire des peuples sans écriture », in LE GOFF Jacques (dir.), NORA Pierre (dir.), *Faire de l'histoire, I nouveaux problèmes*, Paris : Gallimard, p. 151

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 152

<sup>11</sup> CALVET Louis-Jean, 1984, *La tradition orale*, Paris : Puf, p. 103

et où les hommes ne peuvent pas pratiquer d'échanges de confiance comme dans les communautés utilisant le système de don et de contre-don. Le deuxième fait montre que l'apparition de ce moyen de communication crée une distinction au sein des sociétés, entre les classes sociales dirigeantes connaissant son usage, et le reste de la population qui en reste éloignée. L'écriture et la lecture de documents par les dirigeants leur permettent de conserver un pouvoir sur le reste de la population par la connaissance qu'ils leur apportent. Enfin, en élargissant ce type de domination à l'ensemble des sociétés, CALVET explique que la présence ou non de l'écriture au sein de sociétés induit un sentiment de supériorité de celles qui l'utilisent par rapport à celles qui ne le font pas. L'écriture leur apparaît comme un signe de civilisation montrant le degré d'avancée technique d'une société, et qui lui permet d'inscrire son évolution dans un discours historique.

Ainsi, les sociétés n'utilisant pas l'écriture sont habituellement appelées « traditionnelles », terme qui est empreint de certaines idéologies. D'après la définition donnée par Jean POUILLON : « La tradition se définit - traditionnellement - comme ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations, la transmettent »<sup>12</sup>. Ces éléments pourraient tout aussi bien convenir au terme de patrimoine qui comporte lui aussi l'aspect de transmission entre générations, comme nous le verrons en dernière partie. Mais pour la tradition s'ajoutent également certains traits qui font d'elle un système de transmission particulier. Gérard LENCLUD<sup>13</sup> analyse bien les différents aspects qui sont mis en avant habituellement afin d'opposer les sociétés traditionnelles aux sociétés modernes. Les premières seraient dans une relation statique avec le passé, vivant dans un éternel présent du recommencement, tandis que les secondes, par un rapport plus dynamique au passé, apporteraient plus de changements dans leur évolution. Il met en avant trois idées principales qui sont souvent invoquées et que contiendrait cette notion : la conservation dans le temps, un message culturel, un mode de transmission orale. En effet, la première idée associée à la tradition est qu'il s'agit d'éléments du passé qui demeurent de manière inchangée dans le présent. Mais il remarque qu'il est difficile de s'en rendre compte et de connaître le passé de ces sociétés, de par le manque de références permettant d'en mesurer les changements. À l'idée que la tradition transmettrait un message culturel, représentant une certaine vision de monde partagée par tous les membres d'un groupe, il répond que cela ne peut s'appliquer à tous les éléments culturels et qu'il est difficile de distinguer ceux qui relèvent de la tradition des autres. Il pense alors qu'au lieu des systèmes de pensée, la tradition s'applique plus aux pratiques qui les sous-tendent, et qu'elles seraient reproduites de manière conventionnelle. La troisième idée qui implique un mode de transmission orale ne semble pas poser de questions en tant qu'elle semble aller de soi et étant suffisamment observable. Il poursuit son analyse en montrant que ces trois idées, même si elles étaient confirmées, ne permettent pas de distinguer des faits comme étant plus traditionnels que d'autres.

En s'appuyant sur les travaux de POUILLON, LENCLUD propose l'idée selon laquelle il s'agit d'un point de vue que les hommes du présent ont sur le passé : « L'utilité en général d'une tradition est de fournir au présent une caution pour ce qu'il est : en l'énonçant, une culture justifie d'une certaine manière son état contemporain »<sup>14</sup>. Les sociétés traditionnelles préféreraient donc suivre les voies du passé, les considérant plus véritables et authentiques du

---

<sup>12</sup> POUILLON, Jean, 1993, *Le cru et le su*, Paris : Éd. du Seuil 1991, p. 710

<sup>13</sup> LENCLUD Gérard, 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n°09

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 117

fait de leur caractère ancien. Il termine son article sur le rôle de l'écriture qui permet de conserver des originaux, permettant de garder une référence à un état de fait passé. Cette référence permet de reproduire les faits qui sont mentionnés, mais permet aussi de s'en éloigner consciemment, et d'introduire plus de créativité que ne le ferait une énonciation orale. Il cite comme contre-exemple les mythes transmis oralement qui comprennent de nombreuses versions, lesquelles peuvent apparaître également comme créatrices de changements. Mais la définition du contenu du mythe lui-même étant peu précise, il est difficile d'évaluer si les variations en sont proches ou éloignées.

Certaines de ces conclusions se retrouvent dans le manuel de Philippe LABURTHE-TOLRA et Jean-Pierre WARNIER<sup>15</sup> lorsqu'ils traitent du rapport au passé des sociétés traditionnelles et modernes. Les deux types de société connaissent le besoin de changement tout comme la légitimation de l'ordre actuel par une référence au passé, la différence se trouvant dans la représentation que chaque société se donne de ses actions. Les premières ont besoin de les identifier comme une reproduction des faits passés, même lorsqu'il s'agit d'innovations ; de nombreuses traditions peuvent voir le jour régulièrement et être considérées comme issues des temps anciens. Les secondes, quant à elles, se définissant justement par leur besoin de nouveautés, montreraient une évolution ou un progrès par rapport aux faits passés, y compris lorsqu'ils sont simplement réactualisés.

LE GOFF rappelle que la conscience du passé est rarement neutre et que celui-ci peut être valorisé ou rejeté selon les époques. En Occident, il précise que de l'Antiquité jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est le concept de décadence qui prévalait, le passé étant représenté comme l'âge d'or de l'humanité. En revanche, depuis le siècle des Lumières, c'est l'idée de progrès qui est mise en avant, le passé étant considéré comme arriéré, et donc à surpasser. Le passé est toujours investi par les individus et les sociétés, car il représente les racines des situations du présent, dans une relation de causes à conséquences. Or, l'Occident a longtemps considéré que les sociétés colonisées vivaient sans réelle conscience de la profondeur du passé et les a classées comme étant a-historiques. Mais plusieurs situations ont participé à remettre en cause cet vision stéréotypée et à considérer les évolutions de ces sociétés. Tout d'abord, les luttes anticolonialistes ont conduit les sociétés dominées à exalter leur passé pour se donner les moyens de réagir face à l'oppression. Ensuite, les colonies ont pu jouer un rôle important au cours des guerres mondiales, surtout la deuxième, et ont été poussées sur le devant de la scène internationale. La place grandissante de ces peuples dans les actions de coopération et dans l'imaginaire occidental a suscité une certaine curiosité et un désir de mieux les connaître. MONIOT<sup>16</sup> avance l'argument selon lequel les ethnologues ont pu voir ces sociétés en crise, capables de réagir et de s'adapter face à ces situations de changement brusque. Par extrapolation, ils ont pu considérer que ces sociétés avaient déjà pu faire face à des situations difficiles, et mieux considérer leur capacité d'agir dans le temps. Leurs évolutions pouvant être mieux considérées dans les esprits, l'histoire de ces peuples pouvait alors s'écrire, la difficulté première restant à trouver les sources sur lesquelles s'appuyer.

---

<sup>15</sup> LABURTHE-TOLRA Philippe, WARNIER Jean-Pierre, 1993, *Ethnologie, anthropologie*, Paris : Puf, éd. 2003

<sup>16</sup> MONIOT, *Op. Cit.*, p. 153

### c) Nation et tradition

Alain BABADZAN s'intéresse aux phénomènes d'« invention de la tradition » dans les sociétés modernes, associés à l'émergence des nationalismes depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Dans l'un de ses articles<sup>17</sup>, il s'appuie principalement sur les travaux de Eric HOBBSBAWM et Ernest GELLNER<sup>18</sup> pour identifier ces processus de production de traditions à partir de la révolution industrielle en Europe, en rapport avec les changements que connaissent les sociétés aux niveaux social, économique et politique. D'après HOBBSBAWM, des traditions sont inventées lorsqu'une société ne parvient plus à fournir des modèles de référence permettant aux populations de s'identifier. De grands changements ont eu lieu depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, entraînant l'apparition de nouvelles pratiques servant à légitimer l'État moderne ; ils ont favorisé l'importance grandissante du nationalisme, qui devient alors l'expression d'une identification collective. Pour GELLNER, le nationalisme apparaît en même temps que la révolution industrielle et traduit le passage des sociétés agraires vers les sociétés industrielles. Il caractérise les premières comme ne trouvant pas de nécessité à chercher une identité ou une homogénéité de culture, notamment du fait que « Les hommes communiquent à l'aide d'un code restreint (B. BERNSTEIN) où le sens dépend du contexte particulier et des implicites communautaires partagés ». À l'inverse, l'organisation du travail et la mobilité demandée aux travailleurs au sein des sociétés industrielles nécessite de partager un savoir commun et d'utiliser des connaissances de base. Celles-ci sont diffusées par l'école (lecture, écriture par le biais d'une langue commune), qui devient l'outil de diffusion de l'ordre et de l'unité sociale.

BABADZAN poursuit l'étude des facteurs qui ont favorisé l'émergence du nationalisme en Europe et en identifie trois principaux : le premier est fondé sur l'idéologie politique des Lumières qui met le peuple au centre de la société, l'État devenant l'expression de sa volonté. Le peuple regroupe alors des citoyens qui cherchent les éléments qui permettront de légitimer leur communauté. Le nationalisme apparaît sous l'influence d'un deuxième facteur, à savoir la montée des sentiments xénophobes en réaction aux mouvements de population et de migrants (entre diverses régions ou États), ces derniers pouvant également interpréter leurs conditions d'exploitation comme étant liées à leurs appartenances ethniques ou linguistiques. Enfin, le troisième facteur avancé par BABADZAN est l'importance de cette question linguistique ; il indique qu'à partir de 1960 des recensements ont eu lieu, contraignant les gens à choisir une langue, et donc à affirmer leur appartenance à une certaine communauté linguistique et, par extension, culturelle.

« Car les unités politiques sont désormais représentées comme des “communautés de culture”, composées d'individus anonymes, à peu près interchangeables, censés partager une langue et une mémoire commune, celles justement que l'État transmet au travers de l'école et des moyens de communication de masse »<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> BABADZAN Alain, 1999, « L'invention des traditions et le nationalisme », *Journal de la Société des océanistes*, n°109

<sup>18</sup> HOBBSBAWM Eric et RANGER Terence (eds.) 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge : Univ. Press, et GELLNER Ernest, 1989, *Nations et nationalisme*, Paris : Payot

<sup>19</sup> BABADZAN, *Op. Cit.*, p 20.



Par ailleurs, l'ouvrage de Benedict ANDERSON, « *L'imaginaire national* »<sup>20</sup>, qui demeure une référence sur ce sujet, cherche également les raisons qui ont pu provoquer l'émergence du sentiment nationaliste, et propose la notion d'« imaginaire collectif » comme élément de base pouvant définir la Nation. À partir du XVIII<sup>e</sup> et surtout du XIX<sup>e</sup> siècle, il observe que plusieurs conceptions ne permettent plus de définir les cadres référentiels, à savoir le déclin de la religion et la fin des dynasties. Il précise que leur délitement n'est pas la cause de l'apparition du nationalisme, mais qu'elles ont pu laisser le champ libre à un nouveau modèle de référence : l'État n'étant plus légitimé par le divin, le peuple ne fait plus partie de la communauté de sujets, auparavant gouvernés par le roi dans un sentiment d'appartenance commune. À cela s'ajoutent d'autres facteurs permettant au nationalisme de s'imposer : la généralisation du travail salarié à partir de la révolution industrielle agence le temps de manière plus organisée et mesurée. Le développement des techniques de communication à travers la presse et la valorisation des langues vernaculaires permet de diffuser le savoir et les décrets de l'État à tous : la langue n'est plus l'apanage des élites.

Les auteurs cités plus haut cherchent à comprendre quelles conditions ont mené à l'apparition du nationalisme, mais également à savoir pourquoi les Nations apparues récemment dans les discours tendent à se considérer comme anciennes, voir éternelles. Ces considérations seraient relatives aux volontés de continuité avec le passé que les sociétés recherchent, et dont les traces peuvent légitimer celles-ci dans le présent. BABADZAN analyse les travaux de Éric WEIL sur le traditionalisme, qui représente selon ce dernier la transition entre une tradition vécue, inconsciente, vers une tradition représentée, dans un rapport d'extériorité qui considère la tradition comme un objet. Le traditionalisme serait la volonté de revitalisation des traditions existant dans les sociétés modernes. WEIL pense que les sociétés traditionnelles et les sociétés modernes se distinguent par leurs rapports conscients et inconscients à la tradition, ce que BABADZAN remet en cause. Il met en avant le fait que dans toute société, une part de la culture – associée dans ce cadre à la tradition – est vécue inconsciemment, et il souligne que « les sociétés modernes se distinguent par le fait qu'un ensemble de pratiques et de valeurs puissent y être à la fois partagées et représentées comme constitutives d'une "culture" par rapport à laquelle des sujets ont à prendre position »<sup>21</sup>.

C'est en effet la culture qui se place au centre des facteurs d'identification à la Nation, du fait notamment de l'individualisation de la société dans ses aspects sociaux, économiques et politiques. La culture est alors définie comme ce qui relève d'une humanité particulière en tant que « communauté de culture », vision apparue dans le courant romantique. Ce courant répond aux besoins de légitimation nationale par l'attribution d'une âme collective à l'État, qui serait présente dans les consciences individuelles. L'État, qui devient dans ce sens une Nation, serait alors à la recherche de son identité profonde, correspondant à une culture authentique, et dont tous les sujets seraient les porteurs. L'analyse de BABADZAN éclaire ce propos lorsqu'il affirme que « l'esprit national est une essence abstraite mais qui aurait la propriété de s'incarner dans des choses, de se donner à voir en elles »<sup>22</sup>. Cette essence se révélerait dans la culture particulière de chaque Nation, qui dans sa quête d'authenticité, s'inspirerait des cultures rurales, lesquelles deviennent alors un témoignage direct des origines de la Nation. Il poursuit en disant que les traditions sont récupérées pour légitimer un État aux fondements fragiles, mais qui ne l'empêche pas de produire un projet politique moderniste,

---

<sup>20</sup> ANDERSON, Bénédicte, 1983, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : Éditions La Découverte, éd. trad. 1996

<sup>21</sup> *Idid.*, p. 24

<sup>22</sup> *Idid.*, p. 28

capitaliste et valorisant le progrès. La Nation est présentée comme un ensemble homogène, « et où les seules différences réellement reconnues, une fois réifiées en différences folkloriques régionales, seraient réduites à de simples variations sur le thème commun de la culture nationale »<sup>23</sup>.

Le modèle nationaliste a pu s'exporter en dehors de l'Europe, du fait de sa pertinence – dans le cadre historique dans lequel il a vu le jour – à légitimer et organiser des ensembles plus ou moins hétérogènes, et à fournir les outils aux dirigeants d'États pour exercer leur pouvoir et leurs projets politiques. Après les indépendances, les élites des pays colonisés ont hérité du modèle nationaliste et ont pu l'intégrer dans les discours pour à nouveau légitimer l'existence de leur Nation et justifier de leur présence au pouvoir. De ce fait, le monde est aujourd'hui constitué de Nations s'affirmant dans une volonté d'égalité sur la scène internationale, tout en revendiquant leurs particularités propres. La mondialisation de ce type d'idéologie nous semble proche de l'idée de BABADZAN considérant une certaine homogénéité de la Nation qui reconnaît les différences régionales comme de simples variations. En effet, bien que les projets des dirigeants soient différents d'une Nation à une autre, nous pensons que les discours politiques tendent à homogénéiser le monde sur le plan des référents identitaires nationaux, tout en acceptant quelques variations nationales, permettant à chaque Nation d'apporter sa spécificité dans le cadre d'échanges économiques, tels que : tourisme, produits culturels et « exotiques ».

#### *d) De la nécessité des archives*

Comme nous l'avons présenté plus haut, une Nation a besoin de chercher des traces dans le passé pour fonder sa légitimité dans le temps présent. C'est ce que BABADZAN appelle l'« invention des traditions », dans le sens où l'État sélectionne des éléments de la tradition populaire, qu'il sort de son contexte, pour les ériger en mythes ou en symboles de la Nation. Mais ce passé réactualisé est interprété à partir de différentes sources, dont les archives écrites représentent une part importante. Il nous semble important de faire quelques rappels sur certains aspects qui entourent la notion d'archive dans un cadre général, afin de montrer le rôle primordial qu'elles peuvent occuper dans la légitimation de l'État. Pour ne pas déroger à la tradition, prenons tout d'abord appui sur le sens étymologique du mot « archives ». Il vient du mot latin « archivum », lui-même étant un emprunt au grec tardif « arkheia » qui désignait le lieu où étaient conservés les documents officiels et pouvait prendre le sens de « commencement » ou « commandement ». Le premier aspect de « commencement » engendre celui d'ancienneté, qui fait référence aux époques précédentes, auxquelles il est possible d'accéder en partie par le biais de documents qui en sont issus. Le deuxième aspect qui y est intimement lié est celui de la conservation et de la transmission dans le temps, qui permet ce lien avec le passé. Il est évident que seuls les documents qui ont échappé aux changements de régimes, aux intempéries et autres péripéties de l'histoire et du temps ont pu nous parvenir. De cet état de fait apparaît une évidence, à savoir que pour être conservés sur de longues périodes, les documents ont besoin d'être gérés par des institutions stables et ayant

---

<sup>23</sup> *Idid.*, p. 31

un fort intérêt à les garder. Il s'agit surtout des institutions d'État, qui assurent la gestion des documents produits dans l'exercice de leur fonctionnement. Le sens actuel désigne d'ailleurs autant les documents conservés, que l'institution qui les gère et le bâtiment qui les héberge.

L'ouvrage de Vincent DUCLERT et Sophie CŒURÉ, *les archives*<sup>24</sup> retrace l'histoire des archives en centrant le sujet sur l'institution des Archives nationales en France, depuis leurs prémices en 1790 jusqu'à nos jours. Il est important de connaître la manière dont la France a constitué ses archives afin de comprendre le rôle qu'elles ont pu et peuvent encore jouer aujourd'hui pour la participation à l'histoire du pays et à la constitution de l'État-Nation. Les archives nationales peuvent en effet rendre compte de l'histoire du pays car elles permettent de retrouver les moments fondateurs, tels que certains édits ou décrets, où par exemple de comprendre l'évolution du tracé des frontières. La Révolution française marque une étape importante dans l'histoire des archives, en créant une administration spécifique. En effet, les nombreux changements apportés par la Révolution ont engendré la production de documents relatifs à l'instauration de la nouvelle République, ainsi que la mise au ban de ceux relatifs à l'Ancien Régime. Les Archives nationales furent donc institutionnalisées, permettant ainsi d'organiser la gestion de ces documents et de mettre au point les méthodes d'archivage. Cette organisation permit de centraliser les archives de la Nation, de les rendre accessibles au public sans pratiquer le secret d'État, et de créer des centres d'archives en régions, homogénéisant ainsi pratiques et méthodes. Plusieurs décrets et lois ont contribué depuis cette époque à former un ensemble cohérent de règles de gestion des archives publiques et privées, renforcées en 1979 par la loi sur les archives, qui commence par cette définition (Loi du 3 janvier 1979) :

« L'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits et reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité. La conservation de ces documents est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et de la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche » (art. 1<sup>er</sup>).

Les auteurs mettent en avant trois raisons principales qui poussent les institutions ou les personnes à sauvegarder des documents. En tant qu'archives, ceux-ci peuvent alors recouvrir plusieurs rôles :

- Les documents servant à organiser la gestion d'une activité deviennent des outils de documentation scientifique sur l'évolution et les modalités de celle-ci.
- Certains documents servent à justifier des droits et obligations des personnes en fournissant des preuves, et peuvent alors devenir des outils de légitimation du pouvoir.
- Ils sauvegardent enfin la mémoire des faits passés, et occupent en ce sens des rôles importants de témoins patrimoniaux

Les différents ouvrages d'archivistique s'accordent pour distinguer trois âges ou étapes de l'archive :

- Les archives courantes, qui sont les documents de production récente et en cours d'utilisation.

---

<sup>24</sup> COEURÉ Sophie, DUCLERT Vincent, 2001, *Les archives*, Paris : La Découverte

- Les archives intermédiaires, qui représentent les dossiers clos mais demeurent à portée de main. Ils font ensuite l'objet d'un tri afin de choisir ceux qui seront détruits et ceux qui passeront à la postérité.
- Les archives définitives – ou archives historiques – il s'agit des documents qui ont survécu au tri et ont été conservés pour leur intérêt historique. La distance temporelle avec l'époque de consultation est donc assez éloignée. C'est parce que les faits qu'ils décrivent sont passés depuis un temps notable qu'ils acquièrent un rôle de témoin historique, en intégrant la notion de distance qui permet à l'observateur d'avoir un certain recul par rapport aux faits.

Les archives forment le support de travail de l'historien, en fournissant, tels des témoins, les traces des faits passés, et à partir desquels il peut tenter de reconstruire l'enchaînement des événements. Cependant, il lui faut tenir compte de plusieurs subjectivités : tout d'abord la sienne, car il évolue dans une culture et une époque différentes de celle qu'il étudie et il doit prendre en compte le décalage qui peut exister sur les manières dont sont produits et interprétés les documents. Ensuite, comme nous l'avons déjà mentionné, les documents dont nous avons connaissance sont ceux qui nous sont parvenus à travers les siècles, et pour un document transmis, combien d'autres ont disparu ? Seules quelques voix nous parviennent, qu'il faut interpréter avec précaution, sachant que certains aspects des choses peuvent avoir été oubliés du fait de la disparition des documents les relatant. Enfin, beaucoup de documents ont été produits par les administrateurs d'institutions étatiques, religieuses ou autres et offrent un discours orienté sur les événements, du fait de leur position dominante. Andréa CAVAZZINI<sup>25</sup> parle de ces éléments à prendre en compte en partant de l'évidence selon laquelle les historiens ne peuvent parler du passé que par la médiation de témoins, sans pouvoir observer les faits par eux-mêmes. À partir de cette proposition, l'auteur analyse la nature du rapport existant entre l'historien et ses sources. Il formule l'hypothèse selon laquelle toute source est formatée par des normes, c'est-à-dire que son élaboration est régie par un ensemble de cadres sociaux et institutionnels. Or, ces cadres de production intègrent à la source certains éléments qui restent invisibles, ce que l'auteur appelle le « refoulé du processus social dont elle relève ». Le travail de construction historique reposant sur ces sources, il est nécessaire pour l'historien de prendre en compte les conditions de leur élaboration et de questionner aussi leur part invisible. C'est ce travail de déchiffrement des différents aspects constitutifs d'une source historique que l'auteur appelle archive, en en donnant la définition suivante :

« L'archive n'est pas un dépôt matériel de documents mais un dispositif abstrait, bien que producteur d'effets matériels – il s'agit d'un agencement de conditions et de règles permettant la connaissance d'époques révolues. Cet agencement relie les uns aux autres les éléments suivants : les sources ; les méthodes d'interprétation, déchiffrement et critique ; une certaine idée de la façon dont une source peut signifier le passé ; et des contenus supposés appartenir à la période étudiée. »<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> CAVAZZINI Andrea, 2009, « L'archive, la trace, le symptôme, Remarques sur la lecture des archives. » *Revue électronique du centre de recherches historiques*, n°5

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 2

Avant de devenir source d'histoire, l'archive se présente sous la forme d'un matériau brut. C'est l'historien qui, partant à la recherche des faits passés, confronte les différents documents afin d'obtenir une vision raisonnée et précise des événements. Une autre définition nous paraît bien mettre en avant l'idée de témoignage, l'archive étant conçue comme une forme matérialisée de l'histoire, il s'agit d'une citation d'Arlette FARGE<sup>27</sup> reprise dans un article de la revue *Gradhiva* :

« L'archive se définit d'abord par un manque : elle est sédiment, trace, indice matériel, en l'occurrence scripturaire, qui, dans le moment même où elle se lit et se révèle, vient signifier que ce dont elle parle n'existe plus mais qu'elle a la vertu de faire survivre, resurgir, émerger, nous mettant comme le notait déjà Claude Lévi-Strauss, "au contact de la pure historicité". Les archives, ajoutait-il, sont "l'être incarné de l'événement" au sens où elles le constituent "dans sa contingence radicale (puisque seule l'interprétation qui n'en fait point partie, peut le fonder en raison)". En somme, concluait-il, elles offrent une existence physique à l'histoire. »<sup>28</sup>

L'objectif de l'historien est de s'approcher au plus près des événements afin d'arriver à une meilleure compréhension du passé. Comme toute science humaine, il s'agit d'une approche subjective, mais qui tend à rester neutre dans ses propositions et conclusions. Sans entrer dans les détails sur ce que représente l'histoire, il est utile de distinguer les histoires individuelles, familiales, locales, des histoires collectives, qui mettent en mouvement des représentations différentes. Le processus de reconstruction du passé peut être similaire dans les deux cas, dans le sens où il s'agit d'une confrontation ordonnée de plusieurs sources, mais dans le cas d'une histoire collective, il s'agit plus d'une succession d'événements de nature sociale, politique, qui touche moins sensiblement les individus. Cette histoire permet à chacun de concevoir la société dans laquelle il vit en prenant en compte ses fondations tout en donnant un cadre de référence à une entité commune, et d'évoluer dans un ensemble cohérent. L'histoire collective peut être celle d'un groupe, d'une communauté, d'un pays, mais entretient un rapport étroit avec le pouvoir dominant, qui selon ses intentions peut orienter le sens de l'histoire en sa faveur. Et cela peut se faire en prenant appui sur des documents d'archives à qui l'on peut donner un sens ou son contraire, par détournement, omission et autre. Les archives nationales se trouvent donc au centre de la construction de l'État, et participent à l'idée d'« identité » nationale. Un grand centre d'archives, destiné à collecter, conserver et communiquer les archives des administrations centrales de l'État depuis 1790 sera bientôt construit à Pierrefitte-sur-Seine, et le projet a initié en 2007 la tenue d'un colloque sur le thème « Archives, identité, République ». Plusieurs personnalités politiques ont communiqué à cette occasion leur fort attachement à cette institution en insistant sur le rôle important tenu par les archives comme support de l'histoire de France, de dépositaires de mémoire, de fondement de l'identité nationale... Le président de la République, Nicolas SARKOSY, est revenu plusieurs fois sur la position importante tenue par les archives en tant qu'héritage commun, permettant de forger une identité commune. Il dit notamment qu'« il n'y a pas d'identité nationale sans archives, leur constitution est comme l'acte de naissance d'une Nation, car c'est par elles que la Nation se forge un passé ». La condition du partage du patrimoine national reste dépendante de l'accès à ces archives à tous, et c'est ce que le nouveau centre aura pour mission en disposant d'équipements modernes.

---

<sup>27</sup> FARGE Arlette, 1989, *Le goût de l'archive*, Paris : Éd. du Seuil

<sup>28</sup> JAMIN Jean et ZONABEND Françoise, 2001, « Archivari », *Gradhiva*, n° 30-31, Paris : Nouvelles Éditions Jean-Michel Place

### e) Du document à la constitution d'une source

Les archives représentent la source première de l'histoire car elles regroupent des fragments de témoignages issus de différentes époques, et fournissent les matériaux nécessaires à la construction du récit. Notre étude s'intéresse aux archives sonores, conservant des données de tradition orale, et il nous semble nécessaire avant d'aborder ce thème de faire le point sur la relation qu'entretient le chercheur avec ses sources, en comparant le travail de l'historien et de l'ethnologue. Selon Michel DE CERTEAU, « l'opération historique se réfère à la combinaison d'un lieu social et de pratiques scientifiques »<sup>29</sup>. C'est-à-dire qu'il faut prendre en compte le contexte dans lequel le document d'archive a été produit, et qui est à interpréter en fonction des représentations de l'époque. Celui-ci a déjà fait l'objet de sélections antérieures qui sont à prendre en compte pour l'analyse de leur authenticité. Car la construction du récit historique passe par la confrontation de plusieurs sources, afin de vérifier leur véracité, et s'approcher au plus près de la réalité des événements. DE CERTEAU explique que cette opération ne suffit pas pour donner à l'histoire un caractère scientifique. Celui-ci s'acquiert dès la constitution de l'objet de recherche qui donne un cadre de référence, permettant de choisir les documents. Ensuite, c'est le geste de sélectionner certains documents qui les fait changer de statut et accéder à celui de source, subissant le même type de processus que lorsqu'un artisan produit un objet standardisé à partir d'une matière première. Le chercheur « les exile de la pratique pour les établir en objets "abstraits" du savoir »<sup>30</sup>. DE CERTEAU poursuit en disant que c'est l'action de regrouper plusieurs objets, issus de ces sélections, dans un ensemble cohérent, qui permet de changer le regard et de parvenir à une exploitation scientifique des données.

Daniel FABRE<sup>31</sup> explique que dans les sciences humaines autres que l'histoire, la source n'existe pas avant la question du chercheur. Cependant, comme nous venons de le voir, nous pouvons généraliser cette observation en intégrant l'histoire : dans toute science humaine, c'est la question qui produit la source. En revanche, contrairement à l'histoire qui dispose de documents écrits, les autres sciences humaines reposent sur un travail de terrain, qui leur fournit les données à analyser en fonction des cadres de la recherche, et les oblige à sélectionner les éléments qui deviendront des documents, puis des sources. FABRE distingue deux registres propres à l'ethnologie (et par extension aux autres sciences de terrain), qui sont le recours à une pratique de terrain pour en extraire des données, et une multiplicité des sources du fait qu'elles sont issues des pratiques d'hommes vivant en sociétés. Mais tout comme l'historien, l'ethnologue regroupe ses données en fonction du cadre de réflexion dont il s'est doté au départ, la différence étant que le va-et-vient entre les données et la construction du récit scientifique peut être plus fréquent, le chercheur pouvant retourner sur le terrain pour approfondir certaines questions issues de ses analyses, à la différence de l'historien qui dispose de sources figées, qui, bien que sujettes à des remises en question et à des analyses ultérieures, ne peuvent fournir de données supplémentaires.

Nous avons vu en début de chapitre que les sociétés ne disposant pas de l'écriture pouvaient être exclues des considérations historiques, du fait des représentations des Occidentaux qui considèrent qu'elles ont peu conscience du passage du temps, et peu de

---

<sup>29</sup> DE CERTEAU Michel, 1974, « L'opération historique », in LE GOFF Jacques (dir.), NORA Pierre (dir.), *Faire de l'histoire, I nouveaux problèmes*, Paris : Gallimard, p. 20

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 42

<sup>31</sup> FABRE Daniel, 1986, « L'ethnologie et ses sources », *Terrain*, n° 7

volonté de le marquer de leur présence. Cette conception est associée au fait que nous disposons de peu de sources écrites les concernant, et que les méthodes permettant d'y pallier sont moins anciennes et légitimées que celles de l'histoire. Ces méthodes consistent à recueillir des documents oraux et à les analyser en tant que sources d'histoire en cherchant à résoudre les problèmes de fiabilité ou de véracité souvent attribués à ce type de matériel. L'ethnohistoire peut être considérée comme une branche de l'ethnologie qui s'appuierait sur ces sources orales et tendrait à faire la jonction avec la démarche historique. Tout comme d'autres termes associant le préfixe « ethno » à une discipline scientifique (ethnoscience, ethnopsychiatrie, ethnobotanique...), l'ethnohistoire tend à prendre en compte les conceptions autochtones de l'histoire et du déroulement du temps en s'appuyant sur les différents témoignages des membres de la communauté étudiée. Cependant, la validité de ce type de source peut être contestée de par la vision de fugacité qui y est associée. Le témoignage oral peut être perçu comme non fiable car peut être réinterprété à chaque génération, et comme le dit MONIOT, « le matériel oral subit des contraintes et des déterminations plus rigoureuses qu'un matériel écrit, aux points de vue linguistique, culturel et social. Pour qu'une expression soit reçue et conservée, il faut que le groupe ou ses maîtres l'apprécient, ou l'utilisent »<sup>32</sup>. Mais comme il l'annonce lui-même une page plus tôt, « on ne peut juger de l'oralité et de la mémoire à l'aune de ce qu'elles sont dans les sociétés qui emploient l'écriture pour tout ce qui est important »<sup>33</sup>. En effet, chaque société trouve les moyens d'assurer sa subsistance et sa longévité qui permettent de garder certaines structures et pratiques. Les documents oraux peuvent donc constituer des sources pour l'histoire de ces peuples, à condition de les analyser en prenant en compte leurs spécificités.

La méthode consiste à faire une histoire « à rebours », c'est-à-dire à considérer les éléments du présent comme autant de traces des événements passés, dont il s'agit d'élucider l'origine et le parcours. Pour ce faire, MONIOT identifie trois voies de critique des sources orales afin de déceler certains savoirs au contenu stable. La première est la « critique textuelle » qui vise à analyser le contenu du document, qui est souvent issu de mythes, récits épiques ou historiques, en confrontant plusieurs sources bien sûr, ou en effectuant des comparaisons linguistiques entre plusieurs variantes. La deuxième est la « critique sociale » qui se fonde plus sur la fonction qu'occupe le récit collecté dans la société. Si des évolutions semblent avoir eu lieu et sont identifiées par le chercheur, l'analyse des raisons qui ont influencé ces changements peuvent également renseigner sur certaines représentations. Enfin, la troisième voie est la « critique culturelle » qui correspond à la volonté de l'ethnohistoire, c'est-à-dire prendre en compte les façons de se représenter le temps, la durée, le rapport au passé... L'un des problèmes associé à ce type de sources est la difficulté de dater les événements qu'elles relatent, mais elles peuvent parfois être confrontées à des documents écrits issus d'autres populations traitant des mêmes sujets, et pouvant servir de cadre de référence.

---

<sup>32</sup> MONIOT, *Op. Cit.*, p. 156

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 155

## *f) Collectes et archives de l'oralité*

Le recueil d'expressions orales se pratique par l'ethnographie depuis l'origine de la discipline, afin de constituer des sources pour son analyse, comme nous venons de le voir. Mais cette activité peut se faire pour d'autres raisons que des recherches scientifiques, et obéir à des volontés de sauvegarde systématisée. Un exemple significatif illustre ce cas de figure, il s'agit des campagnes de collectage qui ont vu le jour au début du XIX<sup>e</sup> siècle avec la création de l'Académie celtique en 1804. Nicole BELMONT<sup>34</sup> retrace l'histoire de cette société savante en mettant en avant les conditions qui ont favorisé son apparition. Au XVIII<sup>e</sup> siècle a commencé à émerger un intérêt pour les cultures exotiques, par le biais de récits de voyageurs et d'explorateurs, mais les cultures populaires françaises étaient encore peu étudiées, sinon pour montrer leur degré de sauvagerie et les qualités superstitieuses de certaines croyances. BELMONT précise qu'avec l'Académie celtique, c'est la première fois que les expressions culturelles des campagnes sont recueillies pour elles-mêmes, et cela de manière ordonnée (mise en place d'un questionnaire et d'un réseau d'informateurs). Cependant, elle s'interroge sur les raisons de cet intérêt nouveau qui détone avec le rationalisme existant au siècle précédent et par lequel ont été formés les membres de l'Académie. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Occident s'était intéressé à l'universalisme et à l'humanisme, et commençait à découvrir que d'autres modes de vie et de vision du monde étaient possibles. Mais cette altérité n'était acceptée que grâce à l'éloignement géographique de ces peuples aux mœurs différentes, mais était condamnée lorsqu'elle s'illustrait dans les campagnes plus proches. L'étude des croyances et coutumes populaires françaises a pu être légitimée par le truchement d'un éloignement temporel, les rejetant dans un passé des origines. L'Académie celtique se donnait en effet pour mission d'étudier les traces d'une grande civilisation celte et gauloise, dont les expressions populaires qu'elle étudiait seraient les vestiges. A la recherche des ancêtres de la France, elle cherchait à comprendre ces fragments de culture ayant perdu tout sens par rapport à la tradition d'origine et qu'il faudrait reconstituer.

L'apparition de l'Académie celtique et des volontés de recherche sur les origines de la France coïncide avec celles de la France post-révolutionnaire de construire un État républicain, regroupant les citoyens dans une même Nation. La Révolution introduit un changement dans le rapport au passé qui se traduit par les pratiques suivantes : les archives de l'État sont centralisées dans un bâtiment conçu à cet effet, tandis que les archives orales sont constituées dans les campagnes. Deux éléments permettent de comprendre cet état de fait : la volonté de sauver ce qui est en train de disparaître du fait de la constitution de la République, et celle de légitimer un territoire qui n'est plus instauré par les dieux (comme c'était le cas sous la royauté). En effet, la République tend à normaliser le territoire pour intégrer tous les citoyens dans un projet commun. L'une des mesures consiste à promouvoir l'apprentissage du français afin que les décrets de l'État soient accessibles à tous, et que l'usage d'une langue commune participe à l'effort d'unification de la Nation. L'abbé Grégoire est connu pour son souhait d'anéantissement des patois locaux, qui n'est pas forcément dans les objectifs du gouvernement de l'époque, qui favoriserait selon lui la garantie de l'unicité du français. En contrepartie, il envisage certaines mesures visant à conserver certains éléments régionaux issus des périodes antérieures. Car les cultures des campagnes sont considérées comme des reliques de l'Ancien Régime et qui doivent laisser place à la République et aux projets de

---

<sup>34</sup> BELMONT Nicole, 1975, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, n°9



modernité qui y sont associés. Tout comme les archives écrites, ces cultures peuvent exister en tant que mémoire des époques révolues, mais n'ont plus lieu d'être en tant qu'expressions vivaces au sein de la Nation. En parallèle, l'État reposant sur des bases fragiles, un retour sur le passé lui est nécessaire pour y trouver les origines de la Nation française et prouver de la véracité de son existence. C'est pourquoi plusieurs missions d'étude du territoire voient le jour afin de mieux connaître la géographie et ses habitants. Une enquête nationale est lancée en 1799 afin de procéder à une évaluation topographique et statistique par les préfets de région, l'Académie celtique envoie des questionnaires dans chaque division administrative pour que les élus puissent rendre compte de l'état des coutumes locales, intégrant ainsi les régions du territoire dans la nouvelle République, et comme l'exprime Michel VALIÈRE : « c'est pour eux le moment de la découverte d'un peuple à qui la Révolution assignait aussi la mission de poursuivre l'œuvre commune entreprise, en quelque sorte d'entrer dans l'histoire »<sup>35</sup>. Tout comme les sociétés exotiques pouvaient être perçues de la sorte au XVIII<sup>e</sup> siècle, les paysans sont alors considérés comme représentants d'un âge ancien, entendu comme similaire à l'enfance de l'humanité, et dont l'étude peut renseigner sur les origines du peuple français, et par extension de l'ensemble des Hommes.

Le XIX<sup>e</sup> siècle voit éclore l'intérêt des élites et des sociétés savantes pour les campagnes et leurs coutumes, et plusieurs types d'actions sont entreprises. L'Académie celtique élabore des questionnaires qu'elle envoie aux hommes politiques vivant dans les régions afin qu'ils puissent rendre compte des pratiques locales au pouvoir central, charger de compiler les résultats. Mais bien que pionnière dans ce type de démarche, cette société décline rapidement, faute de preuves solides pouvant étayer ses recherches sur l'origine d'une langue et d'une tradition celtique commune à l'ensemble du territoire français. Elle est remplacée par la Société des antiquaires qui se donne également pour objectifs de contribuer à l'histoire de France par la recherche de sources (objets, coutumes, documents écrits) issus des temps anciens de la Gaule. Mais les traditions orales sont peu à peu délaissées et les recherches s'arrêtent dans les années 1830, marquant pour quelques décennies un abandon pour ce type d'intérêt. BELMONT cite VAN GENNEP qui pense que l'échec de l'Académie était dû à un manque de définition de son objet de recherche, ce qui peut effectivement entraîner un certain flou sur les objectifs à atteindre. Elle complète cette vision en précisant que c'était la position des savants face à leur sujet de recherche, faite de mépris, qui les fit s'en détourner. Ils se trouvaient dans une situation ambiguë d'émerveillement devant les traces incompréhensibles du passé, tout en trouvant absurde leur existence dans le présent.

Malgré le vide laissé par l'abandon des collectes de la part des sociétés savantes, quelques exceptions viennent enrichir la connaissance des traditions populaires. Une œuvre marquante paraît en 1839, le *Barzaz Breiz*, ouvrage publiant des chants populaires de Bretagne collectés par Théodore HERSART DE LA VILLEMARQUÉ qui connaît un grand succès jusque dans les années 1860. L'ouvrage satisfait plusieurs curiosités, celle des élites qui s'intéressent aux mœurs authentiques des campagnes, et celle des bretons, qui y voient une preuve de leur identité culturelle, et qui se voit alors revalorisée. Cependant à partir de 1860, certains chercheurs remettent en cause la validité des textes collectés par LA VILLEMARQUÉ, l'accusant de les avoir falsifiés lors de leur collecte et de les considérer pour plus anciens qu'en réalité. Ces doutes concernant les textes recueillis étaient aussi alimentés par les préjugés que pouvaient avoir certains intellectuels pour les traditions populaires qui selon eux ne pouvaient pas avoir conservé une qualité esthétique par le seul moyen de la transmission

---

<sup>35</sup> VALIÈRE Michel, 2002, *Ethnographie de la France : histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, A. Colin, p. 24

orale. Mais un siècle plus tard, LA VILLEMARQUÉ a pu être dédouané par la découverte et l'analyse de ses carnets de collecte par Donatien LAURENT<sup>36</sup>. Malgré quelques arrangements de textes, il a pu prouver la réalité des collectes, ainsi que de l'existence de certains des chanteurs cités.

Plusieurs faits marquants dans le domaine de la valorisation des traditions régionales voient le jour. Nous pouvons citer le Félibrige, association littéraire importante existant encore aujourd'hui (fondée en 1854 par Frédéric MISTRAL) qui souhaitait promouvoir la langue provençale puis l'ensemble des parlers d'oc. À la même période, en 1852, un rapport remis à Louis-Napoléon BONAPARTE propose de publier un « recueil général des poésies populaires de la France »<sup>37</sup>. Le recueil est achevé en 1857 mais n'est pas édité, les manuscrits étant déposés à la Bibliothèque nationale. Cependant, ils permettent aux folkloristes et ethnologues de s'appuyer sur ces documents pour effectuer leurs propres travaux. Pendant le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, l'intérêt pour le folklore est ranimé, plusieurs travaux s'intéressant à ce thème. Paul SÉBILLOT est l'une des personnalités qui participe à ce regain d'activité : il participe en 1882 aux « Dîners de ma mère l'Oye », qui visent à réunir les chercheurs travaillant sur les traditions, et qui engendrent la création de la Société des traditions populaires quelques années plus tard. En 1886 est créée la « Revue des traditions populaires » dont il devient secrétaire général ; il publie également de nombreuses études et ouvrages dont « Le folklore de France », rédigé en quatre tomes s'étalant de 1904 à 1907, et qui représente le premier inventaire systématique des traditions de France. SÉBILLOT souhaite également valoriser ces traditions et fait installer des musées cantonaux, tout en proposant en collaboration avec le musée d'ethnographie du Trocadéro des recommandations relatives à la gestion de leurs collections.<sup>38</sup>

Pour terminer cette partie, il est utile de rappeler quelques notions à propos du terme « folklore », auquel il est souvent fait allusion à partir du XIX<sup>e</sup> siècle et qui se confond avec celui de « tradition ». Florence DESCAMPS explique qu'il apparaît en 1846, importé d'Angleterre et qu'il concerne, comme l'indique son étymologie, les savoirs populaires (« folk » : peuple, « lore » : science). Toute l'Europe connaît à cette époque un intérêt pour le folklore qui s'apparente à une science étudiant l'histoire locale, effectuée par les sociétés savantes, tandis que l'histoire nationale intéresserait les universitaires. Le terme a été peu à peu remplacé par celui de tradition, notamment après la Seconde Guerre mondiale, et les récupérations idéologique du folklore par le régime de Vichy. Aujourd'hui, il s'agit d'un terme à connotation péjorative qui traduit une certaine superficialité de ses expressions. Dans un sens, cela rejoint la conception qu'en avaient les membres de l'Académie celtique en observant les expressions populaires comme des traces auxquelles il manquait un sens. Le terme reste parfois utilisé pour étudier les traditions françaises, depuis l'approche de Van GENNEP<sup>39</sup>, qui cherchait à étudier les sociétés populaires dans leur dynamisme créatif, et non plus pour étudier les survivances d'un passé lointain comme avaient pu le faire ses prédécesseurs folkloristes.

---

<sup>36</sup> LAURENT Donatien, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz : la mémoire d'un peuple*, Douarnenez : Ar Men

<sup>37</sup> VALIÈRE, *Op. Cit.*, p. 47

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>39</sup> VAN GENNEP Arnold, 1946, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris : A. & J. Picard

## 2) Archives sonores

### *a) La musique et son empreinte matérielle*

Nous portons notre attention sur une expression sonore particulière qui est la musique. Celle-ci est un exemple fort permettant de comprendre les questions relatives aux archives sonores et à la tradition orale. La musique est un phénomène éphémère car elle n'est perceptible que dans le temps de son énonciation, ce qui en fait sa première caractéristique. La deuxième est qu'elle a besoin d'être énoncée au moyen d'ondes sonores pour être transmise. Il y a là une différence fondamentale avec les formes d'expression écrite. Les documents écrits peuvent être appréhendés dans leur intégralité, la notion de durée étant moins importante, car le moment de l'énonciation et de la réception sont différents. Ils sont fixés sur un support qui permet de lire en faisant des allers-retour dans le texte, et ils sont consultables après le moment de leur création.

Depuis plusieurs siècles, les hommes ont eu besoin de trouver des solutions pour pallier la fugacité de la musique et des paroles de chants et pour compenser leur mémoire défaillante. L'écriture s'est imposée pour devenir le moyen privilégié de transmission de certaines musiques. Nous traitons ici de la musique savante occidentale telle qu'elle s'est constituée à partir de musiques chrétiennes depuis le Moyen Âge. D'autres civilisations ont élaboré des notations musicales, chacune choisissant un système adapté au style musical de la culture qui l'a vue évoluer. Il s'agit par exemple des systèmes de notation de musique bouddhique, chinoise, indienne... Quelques exemples de notation musicale ont laissé des traces en Europe avant l'ère chrétienne, mais les premiers documents qui semblent noter de la musique proviennent de Grèce et datent du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Cette notation utilise l'alphabet pour désigner les différentes hauteurs de notes. Jean-Yves BOSSEUR<sup>40</sup> pense qu'il s'agissait surtout d'un système théorique (recherchant les connexions existant entre la musique et les sciences mathématiques) et qu'il était peu destiné à la pratique.

Des préoccupations au sujet de la transcription de la musique existent dès le VI<sup>e</sup> siècle. La première raison est le risque de perte de certains chants lorsque la mémoire fait défaut. Mais l'auteur précise qu'elles peuvent être également liées à l'expansion du christianisme. Il était nécessaire de trouver certains signes pour préciser la lecture ou le chant, et garder ainsi une certaine norme de la liturgie, quelle que soit la région de sa pratique. Les premiers systèmes de notation connus utilisant des signes spécifiques, les neumes, sont apparus en Europe au début du IX<sup>e</sup> siècle pour transcrire les chants liturgiques de l'Église catholique de l'époque, appelés chants grégoriens. La notation « ekphonétique » est d'abord apparue pour donner des indications sur les inflexions et articulations vocales à donner à la lecture des textes latins et grecs. La notation neumatique dérive de ces règles prosodiques, « ces neumes amplifient en quelque sorte les implications musicales du texte parlé »<sup>41</sup>. À la différence des signes utilisés aujourd'hui, les neumes ne donnent pas les hauteurs de notes ou les rythmes, mais plutôt des indications sur les inflexions et les directions de la mélodie (ascendante ou descendante). La notation « neumatique » supposait que les chanteurs connaissaient les

---

<sup>40</sup> BOSSEUR Jean-Yves, 2005, *Du son au signe : histoire de la notation musicale*, Paris : Éditions Alternatives, p. 14

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 18

chants, et leur servait principalement d'aide-mémoire. Il était donc difficile de les reproduire sans les connaître, ce qui peut poser problème aujourd'hui pour déchiffrer et interpréter ces premières partitions.

Afin de pouvoir être reproduite, une musique peut donc être notée sur une partition. Sur celle-ci sont inscrits des signes permettant de noter les caractéristiques principales de chaque son, à savoir sa hauteur et sa durée. Les bases du système occidental actuel sont posées dès le début du XI<sup>e</sup> siècle par un moine bénédictin italien, Gui d'REZZO, qui détermine sept hauteurs de base qui forment une octave, et qui sont notées sur une portée à cinq lignes. D'autres indications sont nécessaires pour affiner la description de la musique écrite (le tempo, l'intensité et le timbre notamment) : elles apparaîtront plus tardivement sur les partitions (à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle). La notation de la musique a permis de développer au cours des siècles de nouveaux styles musicaux plus complexes, ce qui n'était pas possible avec la tradition orale. Les notions de compositeur, d'œuvre et d'interprète sont apparues peu à peu, faisant évoluer la fonction de la notation musicale. Créée pour servir de support à la mémoire, elle est devenue un outil de création musicale permettant de donner les indications suffisantes pour jouer avec fidélité l'œuvre d'un compositeur.

Une autre fonction de la notation musicale, qui concilie les deux aspects cités (support de mémoire et outil de création), est la possibilité de transmission d'un chant ou d'un air dans l'espace et le temps. À titre d'exemple, les collecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui sillonnaient les campagnes à la recherche de traditions populaires recueillirent de nombreux chants par écrit ; beaucoup ne notaient que les paroles, plus ou moins scrupuleusement, tandis que d'autres cherchaient à transcrire également la mélodie. Ainsi, par l'étude du contenu de leurs recueils, il est possible d'accéder au répertoire existant à l'époque, mais aussi d'avoir une image des méthodes de collecte, par les indications connexes. En effet, ces ouvrages de collecteurs représentent aujourd'hui des témoignages des idéologies de l'époque à propos des musiques populaires. Cependant, selon Jean-François DUTERTRE<sup>42</sup>, ils nous renseignent également sur les chanteurs et leurs manières de chanter. Il observe que dans le cadre de la collecte, le chanteur occupe une place particulière en devenant informateur. Il perd son statut d'individu pour chanter en quelque sorte au nom du collectif, en direction de l'auditoire particulier constitué par ceux qui liront le recueil : « Le chanteur est le plus souvent considéré, à la fois, comme un simple intermédiaire entre l'auditoire et le fonds de chansons traditionnelles, et comme un relais entre la tradition et la culture lettrée »<sup>43</sup>. Quelles que soient les motivations qui suscitent le collectage de chants populaires ou traditionnels, plusieurs difficultés existent. En premier, la transcription de la musique qui nécessite un savoir spécialisé : le collecteur doit pouvoir noter d'oreille sans oblitérer d'éléments importants, et le lecteur doit savoir déchiffrer ce type d'écriture pour parvenir à une interprétation. Ensuite, toutes les inflexions de l'interprétation du musicien disparaissent, malgré quelques tentatives de précisions. D'une musique vivante interprétée par un individu particulier, il ne reste qu'une sorte de condensé figé par l'écriture, qu'elle risque de rendre impersonnelle.

---

<sup>42</sup> DUTERTRE Jean-François, 1991, « La voix parmi les recueils », *Collecter la mémoire de l'autre*, (éd. par Jean-Loïc LE QUELLEC), n°137, p. 10

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 11

C'est grâce à la possibilité d'enregistrer des sons sur un support que ces difficultés purent être dépassées dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage de Marie-France CALAS et de Jean-Marc FONTAINE, « *La conservation des documents sonores* », retrace les épisodes marquants de l'histoire de l'enregistrement à travers les différentes expériences qui sont menées afin de tenter de fixer le son et de pouvoir le reproduire<sup>44</sup>.

– Léon Scott de MARTINVILLE (1818-1879), un inventeur français, dépose en 1857 un brevet pour l'un des premiers procédés d'enregistrement qui fût inventé, le « phonautographe ». Son appareil permettait de transmettre les vibrations d'une membrane à un stylet. Ce stylet pouvait alors inscrire la voix sur un cylindre enduit de noir de fumée, mais il n'était pas encore possible de reproduire les sons gravés.

– Le Britannique (naturalisé canadien) Alexander GRAHAM BELL (1847-1922) fut l'un des premiers à parvenir à transmettre un son électriquement en 1875. Utilisant ce principe, on lui attribue l'invention du téléphone en 1876.

Mais le moment clef qui marque l'histoire des technologies du son est le mois d'avril 1877, date à laquelle le Français Charles CROS (1842-1888) dépose un pli cacheté à l'Académie des Sciences<sup>45</sup>. Considéré comme le père spirituel du phonographe, il est en effet l'un des premiers à décrire un procédé qui permet à la fois d'enregistrer et de reproduire les sons en les gravant sur un support. Il pense que les vibrations sonores peuvent être gravées sur un disque, qui permet de reproduire le son en y faisant glisser un stylet. Il appelle ce procédé, qu'il n'a pas encore eu la possibilité de construire, le « paléophone ».

– Thomas EDISON (1847-1931), un américain, poursuit des travaux dans le même sens sans que les deux hommes aient eu connaissance de leurs travaux mutuels. Il dépose en décembre 1877 un brevet présentant le « phonographe » dont un prototype est construit en mars 1878. Sa machine utilise un stylet qui grave les vibrations sur un cylindre d'étain et permet d'enregistrer deux minutes de sons. Un diaphragme permet de restituer les sons grâce au stylet qui relit les sons gravés.

– Deux inventeurs, Alexander GRAHAM BELL et Charles TAINTER (1854-1940), poursuivent ses travaux et, s'inspirant de l'invention de Charles CROS, construisent le « graphophone », dont une version est présentée à l'Exposition universelle de 1889. Les améliorations consistent à remplacer l'étain du cylindre par de la cire, et à utiliser une pointe de gravure en saphir.

– Henri LIORET (1848-1938) est un horloger français, qui s'intéresse au phonographe après qu'Émile JUMEAU, fabricant de poupées, le sollicite pour fabriquer un phonographe miniature, afin de le dissimuler dans ses poupées. Les recherches de LIORET le conduisent à améliorer la qualité des cylindres d'EDISON, il utilise du celluloïd, qui est moins fragile que la cire, ce qui permet notamment de faire baisser les coûts de fabrication. La durée d'enregistrement possible est alors de quatre minutes. Il dépose un brevet en mai 1893 dans lequel il décrit une méthode permettant de dupliquer les cylindres, et parvient également en 1895 à construire un phonographe plus léger.

---

<sup>44</sup> CALAS Marie-France (dir.), FONTAINE Jean-Marc, 1996, *La conservation des documents sonores*, Paris : CNRS éd., pp. 24-28.

<sup>45</sup> Pour une description plus technique des procédés d'enregistrement sonore, se reporter au chapitre 3 qui traite des questions techniques de conservation et de reproduction des supports et de leur contenu.

– Dès 1877, l'Allemand Emile BERLINER (1851-1929) met au point un microphone pour téléphone et poursuit ses travaux jusqu'à parvenir en 1888 à l'invention du premier disque plat qu'il appelle « gramophone ». Les deux procédés d'enregistrements co-existent pendant plusieurs années, d'un côté le phonographe qui effectue la gravure sur cylindre, et de l'autre le gramophone qui grave sur disques, les premiers étant fabriqués en zinc et recouverts de cire.

La possibilité de fixer le son sur un support et de le diffuser représente une grande avancée technologique aux implications importantes dans le secteur des télécommunications. Plusieurs inventions ont vu le jour en un laps de temps réduit comme le téléphone ou la radio, permettant aux informations de circuler plus rapidement et plus largement au sein de la population. Comme le montre l'ouvrage de CALAS et FONTAINE, les inventions sont le fruit d'intuitions et d'expériences, qui ont pu être développées également grâce à l'appui d'hommes d'affaires qui ont pressenti les retombées commerciales que pouvaient apporter la possibilité de diffuser le son. En effet, la musique peut alors être écoutée en dehors de tout contexte, pour un usage privé, ce qui introduit un changement dans les façons d'appréhender cet art, et de le consommer. L'industrie permet d'améliorer les inventions et d'augmenter les possibilités de diffusion. Mais elle intervient aussi dans le choix du développement de certaines technologies. Ainsi, un autre support utilisant le magnétisme est apparu à la même époque que le phonographe, mais n'a pas été choisi pour être commercialisé, attendant plusieurs décennies pour être réellement utilisé.

L'enregistrement magnétique est apparu dès 1888 lorsque Oberlin SMITH en donne la première description. Il s'inspire des travaux des précédents inventeurs en associant ceux d'EDISON sur le phonographe et ceux de Bell sur le transducteur téléphonique. Plus tard, Valdemar POULSEN construit la première machine utilisant l'enregistrement magnétique qu'il appelle « télégraphon », d'après son brevet de 1898. Il utilise un cylindre ressemblant à celui du phonographe, mais remplace la cire par un fil d'acier. Le son y est enregistré lorsque le fil passe devant un électroaimant relié à un microphone. Il construit sur ce principe le premier répondeur téléphonique capable d'enregistrer trois minutes de son. CALAS et FONTAINE précisent que l'enregistreur à fil est développé ensuite pour des applications militaires en 1940, mais comme les supports se présentent comme des moulinets de canne à pêche, plusieurs d'entre eux n'ont pas pu être identifiés comme étant des enregistrements et ont été jetés. Le procédé d'enregistrement évolue en passant du fil d'acier sur cylindre à la bobine de ruban, grâce aux travaux de l'allemand Curt STILLE en 1928. Il est possible alors de fixer sur ce nouveau support une durée de 30 minutes. Plusieurs perfectionnements sont apportés pendant les années qui suivent, le « magnétophon » apparaît en 1935 grâce à la firme allemande AEG, et fait son entrée dans les radios dès 1938.

C'est après la Seconde Guerre mondiale que les supports d'enregistrements (sur disques ou sur bandes magnétiques) commencent à circuler et à se démocratiser. La première moitié du XX<sup>e</sup> siècle a connu plusieurs avancées dans ce domaine, mais les machines coûtaient cher et pouvaient être encombrantes et lourdes. Elles étaient donc surtout utilisées par quelques nantis ou par des collectivités. Un brevet est déposé par Peter GOLDMARK en 1947, qui améliore l'utilisation du disque en inventant le procédé du disque microsillon. Celui-ci est en effet plus léger, moins fragile et permet de produire un enregistrement de plus longue durée (30 minutes). Ce nouveau support connaîtra une certaine longévité et un engouement important de la part du public jusqu'à l'arrivée du disque compact dans les années 80. Du côté de la bande magnétique, son usage est surtout réservé aux studios

d'enregistrement et aux enquêtes scientifiques. Mais les améliorations apportées à partir de 1935 permettent d'utiliser des appareils plus maniables. Ils sont en effet plus légers (10 kg) et sont libérés du câble d'alimentation car ils peuvent fonctionner avec des piles. Les chercheurs s'en servant sur le terrain peuvent donc circuler plus librement et sans avoir recours aux groupes électrogènes encombrants. De plus, la société BASF commercialise la première bande magnétique, généralisant ainsi son usage.

Pendant une trentaine d'années, les supports d'enregistrements connaissent peu d'évolution marquante, et sont parfois standardisés en fonction des accords industriels. Les appareils sont perfectionnés au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme le décrit l'ouvrage de CALAS et FONTAINE. En 1979 apparaissent au Japon les premiers walkmans, qui font évoluer les pratiques individuelles d'écoute. Dans les années 70, plusieurs chercheurs tentent de mettre au point un procédé d'enregistrement sur vidéodisque. C'est le disque audio à lecture laser qui est développé et qui est mis au point en 1978 par la société Philips. Le premier disque est commercialisé en 1982 et marque le début du déclin du disque microsillon, qui cohabitera tout de même une dizaine d'années avec le disque compact. C'est le début de ce que l'on peut appeler l'ère du numérique, qui apporte des changements considérables tant dans les procédés d'enregistrements, que dans les pratiques d'écoute et d'archivage. Les premiers supports de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle permettaient d'enregistrer quelques minutes de musique, influençant d'ailleurs le format des chansons (les premiers disques 78 tours avaient la possibilité de contenir quatre minutes par face), tandis que les améliorations des 50 années suivantes permirent d'augmenter la capacité des supports jusqu'à obtenir 30 minutes. Mais la révolution du numérique fait sauter tous les records en poussant les capacités de durée vers l'infini. Les nouveaux outils multimédia permettent à chacun de transporter une véritable discothèque dans sa poche.

Ces outils apportent de multiples avantages, et marquent encore une étape importante dans les comportements face à la consommation de musique. Ceci a été rendu possible par l'arrivée d'internet et des différents formats de fichiers audio. Le MP3, un format compressé, permet de réduire considérablement la taille de son contenu et d'échanger celui-ci sur internet entre divers utilisateurs, par un procédé appelé « peer to peer » (réseaux décentralisés de partage de fichiers). Cette pratique d'échange entre utilisateurs individuels a sonné la fin du disque compact. L'ouvrage de Ludovic TOURNÈS<sup>46</sup> explique qu'à partir de 2001, l'industrie du disque a chuté considérablement, parallèlement au développement d'internet et à l'augmentation du nombre d'abonnés. Il remarque d'ailleurs combien l'industrie du disque et de la musique est dépendante des innovations technologiques, et qu'en à peine cinq ans, de 2002 à 2007, plusieurs sociétés florissantes ont dû déposer le bilan. Les solutions de reconversion de certaines grandes entreprises telles que Sony ou Universal ont consisté à s'adapter aux nouvelles demandes et à donner la possibilité de vendre de la musique sur internet par le biais du téléchargement, le support CD commençant à devenir obsolète. La conclusion de TOURNÈS montre les innovations apportées par la possibilité d'enregistrer le son et la musique sur un support : auparavant, la musique se jouait dans des contextes et des lieux précis, comportant des musiciens et un public, qu'il s'agisse de fêtes villageoises ou de concerts. Apportées par l'invention du phonographe, les caractéristiques modernes sont une

---

<sup>46</sup> TOURNÈS Ludovic, 2008, *Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée : XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Éd. Autrement

« sonorisation continue » et une « individualisation du rapport à la musique »<sup>47</sup>. Chacun peut écouter la musique de son choix à son rythme, dans n'importe quelle situation. Cependant, si certains supports d'enregistrement ont disparu au fur et à mesure des nouvelles inventions, il faut remarquer que tous les supports ne sont pas équivalents dans leur qualités sonores, dans leur mode d'utilisation, ou de conservation, nous reviendrons en détail sur certains points dans le troisième chapitre.

### *b) La préservation des archives sonores*

Dès l'apparition des premiers enregistrements, la volonté de pérenniser ces nouveaux supports s'est manifestée. Les chercheurs, linguistes et ethnologues principalement, reconnaissent l'importance de ce type de document pour leurs travaux et de la nécessité d'en assurer la sauvegarde. Diverses institutions s'attachent à créer des fonds spécialisés dans le domaine du sonore. La première à le faire en 1899 est l'Académie des sciences de Vienne avec ses « phonogramm-Archiv ». Berlin suit de près en 1902 en constituant une riche collection qui fut cependant détruite pendant la Seconde Guerre mondiale. En France, cette démarche inspire le linguiste Ferdinand BRUNOT qui, souhaitant étudier la langue parlée par rapport à la langue écrite, crée en 1911 les « Archives de la parole » au sein de l'Université de Paris. Il effectue alors plusieurs enregistrements d'exercices de phonétique, ainsi que des missions de terrain dans l'optique de réaliser un atlas linguistique de la France, projet qui ne verra finalement pas le jour. Les premiers travaux sont donc motivés par une recherche scientifique, mais ils ne tardent pas à s'orienter également vers des mesures de sauvegarde des langues régionales. En 1928, les « Archives de la parole » sont intégrées au nouveau « Musée de la parole et du geste », né d'une convention entre la ville de Paris et l'université. L'article d'Agnès CALLU et Hervé LEMOINE donne une citation qui résume la mission de ce musée. Il « a pour but de recueillir et de conserver en matière inaltérable la parole des hommes célèbres, la diction et le chant des grands artistes, les chants et les mélodies populaires, les langues, les dialectes et patois, spécialement celles et ceux qui s'éteignent ou s'altèrent »<sup>48</sup>. Ces mesures de sauvegardes sont poursuivies par Hubert PERNOT (qui dirige le musée à partir de 1924) lorsqu'il effectue entre 1928 et 1930 des missions de collecte dans trois pays d'Europe de l'Est (Roumanie, Tchécoslovaquie, Grèce) à la demande de leurs gouvernements. Les enregistrements sonores peuvent participer à la construction d'une Nation en tant qu'éléments d'un patrimoine. C'est le cas pour ces pays qui connaissent une période difficile de reconstruction. PERNOT enregistre d'ailleurs autant des expressions du folklore que les discours d'hommes politiques, mêlant ainsi plusieurs aspects de ces sociétés. Les activités du musée se développent avec l'arrivée de Roger DEVIGNE en 1932 qui propose deux types de projets : des « Anthologies sonores » qui collectent les voix de personnalités célèbres (textes de poètes lus par eux-mêmes, récits d'aviateurs, ou encore des plaidoiries judiciaires), et un atlas de « géographie sonore » qui regroupe les différentes langues de France.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 146

<sup>48</sup> CALLU Agnès et LEMOINE Hervé, 2005, *Le dépôt légal, les institutions partenaires*, Patrimoine sonore et audiovisuel français, vol.2, Paris : Belin, p. 8



Non éloignée des études sur les langues, la recherche scientifique s'intéresse à la musique populaire au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'ethnomusicologie commence alors à s'ériger en discipline, et trouve son origine dans l'école allemande de musicologie développée notamment par Carl STUMPF, Erich VON HORNBOSTEL, Otto ABRAHAM. Ce sont ces derniers qui élaboreront une méthode de classification des instruments de musique du monde, encore utilisée de nos jours. Appelée au début « musicologie comparée », science du « folklore musical », puis « ethno-musicologie », son orthographe actuelle est apparue dans les années cinquante afin de légitimer une discipline qui soit plus qu'une juxtaposition de l'ethnologie et de la musicologie. L'enregistrement sonore a énormément contribué à son développement, la possibilité de conserver sur des supports stables l'objet de ses recherches apportant un outil essentiel. Comme nous le disions plus haut, la musique se déroule dans le temps et n'est perceptible que le temps de son énonciation. Son étude était donc complexe car il n'était pas possible de réécouter des extraits pour en approfondir l'analyse. La transcription sur partition pouvait contourner quelque peu le problème en fixant certains éléments. Mais le passage de l'oral à l'écrit pose problème dans le cas de la musique (pour les langues également), car la transcription ne permet pas de rendre compte des inflexions de la voix ou de l'instrument, de l'émotivité de l'exécutant, et de tout ce qui fait de cet art une pratique vivante. L'enregistrement contribue à rendre compte de cette réalité en fournissant une sorte d'« instantané sonore » d'une situation qui, bien que procédant également par fixation sur un support, permet d'en garder le caractère vivant. Les chercheurs peuvent donc écouter plusieurs fois l'enregistrement, qui devient alors un document d'analyse. C'est pour cette raison qu'à l'époque où la discipline se développe, plusieurs fonds d'archives sonores sont créés pour conserver ce nouveau type de document.

Le premier enregistrement que l'on peut associer à la discipline est attribué à Jesse Walter FEWKES qui étudia en 1889 les chants des indiens Zuni, qui occupaient autrefois le Nouveau-Mexique et l'Arizona. Peu de temps après, en Europe, Belà VIKAR en effectue également en 1894, qu'il présente à l'Exposition universelle de 1900. Si le XIX<sup>e</sup> siècle permet au grand public et aux intellectuels de découvrir les musiques populaires de France et d'Europe, c'est au XX<sup>e</sup> qu'ils rencontrent les langues et musiques du reste du monde. Les Expositions universelles de 1889 et 1900 présentent en effet les productions culturelles de différents pays, y compris leurs musiques. Les plus anciens enregistrements conservés en France par la BNF sont d'ailleurs produits à cette occasion en 1900 par le Dr AZOULAY qui, s'intéressant à la linguistique, recueille des échantillons de langue des représentants des divers pays présents. L'un des premiers collecteurs de musique présenté comme l'un des précurseurs de la discipline est le compositeur hongrois Béla BARTÓK, qui s'intéresse aux mélodies et chants populaires de son pays à partir de 1905. Il travaille aussi avec le Roumain Constantin BRĂILOIU, qui laissera également son nom dans l'histoire de l'ethnomusicologie du fait de ses nombreux travaux. Ce dernier fonde notamment les Archives de folklore à Bucarest en 1928 et effectue de nombreuses collectes dans son pays. La Seconde Guerre mondiale le forçant à émigrer, il s'installe en Suisse où il fonde les « Archives internationales de musique populaires » (AIMP) à Genève en 1944.

Les fonds d'archives sonores sont souvent associés à des institutions de recherche scientifique comme nous l'avons vu pour la linguistique et le Musée de la parole et du geste. La musique trouve également sa place dans les musées (qui comptent dans leur mission un aspect de recherche), principalement ceux spécialisés dans l'ethnographie. Georges Henri RIVIÈRE, alors assistant de Paul RIVET au Musée d'ethnographie du Trocadéro (MET), recrute en 1929 André SCHAEFFNER pour créer un département de musicologie comparée. Ce département

comprendra une phonothèque en 1932 pour conserver les collectes de missions des chercheurs. En 1937, le MET disparaît pour répartir ses collections dans deux nouveaux musées, le « Musée de l'Homme » (MH) dirigé par RIVET et le « Musée national des arts et traditions populaires » (MNATP) dirigé par RIVIÈRE. Chaque musée comprendra sa phonothèque, celle du MH sera gérée par SCHAEFFNER, et celle du MNATP par Claudie MARCEL-DUBOIS.

Le début du XX<sup>e</sup> siècle connaît donc de grands bouleversements dans le domaine des expressions orales. D'une part, les pratiques d'écoute et de production musicales évoluent du fait de l'apparition du phonographe. La musique peut être écoutée en dehors de son contexte et en l'absence de musiciens ; des studios d'enregistrement apparaissent, créant de nouveaux métiers. L'industrie commence à s'intéresser aux technologies permettant de diffuser le son à grande échelle, et des sociétés de production de cylindres ou de disques sont créées. D'autre part, la recherche scientifique dispose d'un outil approprié pour étudier les phénomènes oraux, qu'il s'agisse de langues ou de musiques, et peut produire de nouveaux documents qu'il est nécessaire alors de conserver. Le nombre de documents sonores augmente considérablement, et l'idée d'une conservation systématique s'impose rapidement. Une loi est instaurée le 19 mai 1925 sur le dépôt légal et concerne les documents que l'on pourrait appeler aujourd'hui « audiovisuels ». Cette loi prévoit le dépôt en double exemplaire des œuvres photographiques, cinématographiques et phonographiques. Elle reste pourtant quelque temps sans application, jusqu'à ce qu'une institution spécialisée soit créée en 1938 : la Phonothèque nationale qui est installée au Musée de la parole et du geste, rue des Bernardins à Paris. Cette dernière se voit assigner une double mission : conserver d'une part les productions phonographiques éditées, d'autre part les enregistrements scientifiques inédits. C'est Roger DEVIGNE, sous-directeur du Musée de la parole et du geste depuis 1932 (tandis que Pierre FOUCHÉ est directeur à la fois de l'Institut de phonétique et du Musée de la parole et du geste) qui dirige alors la Phonothèque nationale lors de sa création. Après son départ en retraite en 1953, Roger DÉCOLLOGNE lui succède ; c'est sous cette nouvelle direction que le musée disparaît en 1963 et que ses collections sont transférées dans la nouvelle institution, passant de la tutelle ministérielle de l'éducation nationale à celle de la culture. Enfin, la phonothèque devient en 1976 le Département de la phonothèque nationale et de l'audiovisuel au sein de la Bibliothèque nationale. Marie-France CALAS en prend la direction.

Rappelons qu'après la Seconde Guerre mondiale, les productions sonores se développent grâce à l'apparition du microsillon (utilisé par le grand public) et de la généralisation de l'usage de la bande magnétique (utilisée dans les studios d'enregistrement et pour les travaux scientifiques de terrain). CALAS et FONTAINE expliquent que les problèmes de pérennisation de ces documents commencent alors à se poser de manière plus forte<sup>49</sup>. Alors que leur nombre augmente, les connaissances en matière de conservation et de documentation restent faibles. Ils pensent en effet que, malgré la création d'une institution spécialisée, le document sonore reste le parent pauvre du domaine de l'archivage, par opposition au patrimoine écrit, artistique ou monumental. Les raisons avancées montrent qu'il existe sans doute une sorte de mépris à leur égard, du fait de la nouveauté et de la méconnaissance de ces supports. Nous pouvons ajouter qu'il s'agit peut-être d'une transposition des distinctions opposant au XIX<sup>e</sup> siècle l'histoire et l'étude du folklore. DESCAMPS rappelle l'écart qui semblait exister à cette époque jusque dans l'entre-deux-guerres : « Tout se passe comme si

---

<sup>49</sup> CALAS et FONTAINE, *Op. Cit.*, p. 39

s'installait progressivement une répartition des tâches implicites : aux sociétés savantes l'histoire locale, le folklore et "l'histoire immobile" ; aux historiens universitaires l'histoire nationale, les sources "nobles" , c'est-à-dire écrites, l'événement et le changement. »<sup>50</sup>. Cette remarque nous semble s'adapter au domaine des archives sonores qui, contenant des éléments de patrimoine oral, mérite moins d'attention que le patrimoine écrit. Cet état de fait a toutefois évolué depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle et l'on peut observer depuis les années 2000 une véritable prise de conscience des problèmes liés à l'archivage de ce type de support, mais nous y reviendrons dans le troisième chapitre.

C'est grâce aux réseaux de phonothèques et aux institutions que la réflexion sur la conservation des supports audio a pu se développer. Roger DÉCOLLOGNE (directeur de la Phonothèque nationale) créé en 1963 une « Fédération internationale des phonothèques » (FIP). Elle deviendra en 1969 l'« Association internationale des archives sonores » (IASA) qui est rattachée à l'UNESCO en ayant un statut d'ONG. De l'autre côté de l'Atlantique, une association du même type est créée en 1959 aux États-Unis, l'« Association for recorded sound collections » (ARSC). Par des discussions entre des phonothèques régionales, institutionnelles, au niveau international, les pratiques, méthodes et normes se mettent en place dans le domaine des archives sonores. L'ouvrage de Robert BOUTHILLIER et Daniel LODDO, *Les archives sonores en France*<sup>51</sup> retrace l'évolution des phonothèques et de leurs réflexions à ce sujet. Il montre que c'est grâce à la création d'institutions nationales telles que « les archives de la paroles » ou « la phonothèque nationale » que le document « oral » a pu être légitimé en tant que source de recherche scientifique.

Peu de structures existaient alors en dehors de celles-ci pour accueillir les travaux sonores de chercheurs, entraînant une centralisation de la documentation. Les auteurs expliquent les raisons qui ont motivé la création de phonothèques régionales à partir de la fin des années 60. Premièrement, cette centralisation des données de type oral en rendait l'accès difficile pour la plupart des régions françaises. Deuxièmement, des démarches de valorisation des cultures locales commençaient à émerger, face à un sentiment d'urgence de sauvegarde des pratiques en voie de disparition. C'est donc par la pratique de terrain et l'utilisation du matériel de captation sonore qu'un grand nombre de phonothèque (souvent de type associatif) se sont créés dans les années 70. Disposant de peu de moyens, elle ont toutefois réussi à constituer des collections et à initier une réflexion sur leur conservation. En confrontant et en mettant en commun leurs pratiques, ces phonothèques sont parvenues à créer un vaste réseau national et international, et à façonner des outils et méthodes adaptés. Deux réseaux ont pris ainsi de l'importance jusqu'à aujourd'hui, l'« Association française d'archives sonores » (AFAS), et la « Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles » (FAMDT), fondées respectivement en 1979 et en 1985, qui travaillent à harmoniser les pratiques de l'ensemble de la chaîne de production de documents sonores, de la collecte à la conservation, puis à la restitution. De plus, elles regroupent les différents types de structures de type institutionnel, associatif ou universitaire, ce qui favorise les innovations. Chaque phonothèque détient en effet des fonds particuliers et cherche à trouver des solutions adaptées. Cependant, que les fonds aient été constitués dans une démarche ethnographique ou de collectage de culture régionale, leur diffusion peut intéresser tout type de public. C'est pourquoi il est fructueux de faire converger les méthodes et de favoriser les échanges théoriques. Une convention a d'ailleurs été signée entre la BNF et la FAMDT qui permet d'identifier certaines

---

<sup>50</sup> DESCAMPS, *Op. Cit.*, p. 61

<sup>51</sup> BOUTHILLIER Robert, LODDO Daniel, 2000, *Les archives sonores en France*, Saint-Jouin-de-Milly : éd. Modal

associations comme « pôles associés ». Ceux-ci peuvent ainsi bénéficier de l'appui institutionnel de la BNF et en retour, peuvent par exemple partager leurs documents afin d'élargir leur champ de diffusion.

### *c) Les archives d'ethnologues*

Depuis les années 1990, l'ethnologie et l'ethnomusicologie connaissent un intérêt nouveau pour les archives constituées par leurs disciplines. Un projet mettant en question le terrain et son archivage a vu le jour dans les années 2000 au sein du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC) de la Maison René-Ginouvès de Nanterre. En collaboration avec la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme (MMSH) d'Aix-en-Provence et la Maison internationale des sciences de l'homme-Alsace (MISHA) de Strasbourg, l'équipe a mis sur pied plusieurs axes de recherche de 2004 à 2007 afin de constituer un « Observatoire de l'archivage des données de terrain des ethnologues ». Les différents projets à expérimenter et les premiers questionnements sont présentés dans un article mis en ligne en 2006 sur le site « terrain et archive »<sup>52</sup>, et permet d'appréhender ce sujet. Les auteurs s'interrogent en effet sur l'intérêt nouveau que portent les anthropologues et ethnologues pour les archives de leur discipline, dont les objets habituels concernent plutôt des sociétés vivantes. Plusieurs raisons sont invoquées et traduisent notamment les volontés d'examen critique que des sciences nées il y a un peu plus d'un siècle veulent mettre en pratique. Tout d'abord, il faut préciser que nous parlons ici d'archives créées à partir des documents d'ethnologues et qu'elles peuvent se trouver sur plusieurs supports (manuscrits, photographies, cartes...) et que nous distinguerons le cas des archives sonores plus loin. Ces documents sont créés dans la pratique d'une recherche de terrain et servent principalement à fournir des données répondant aux hypothèses de travail. C'est grâce à ces documents que les chercheurs peuvent ensuite poursuivre des analyses et des raisonnements aboutissant à la publication de résultats. Le XX<sup>e</sup> siècle a connu ainsi de nombreux travaux de chercheurs, et ce n'est que depuis une époque récente que les documents qu'ils ont constitués (qui peuvent être considérés comme des matériaux bruts) se dévoilent. Le dépôt de ces archives effectué par les héritiers de chercheurs, et l'augmentation du nombre de fonds conservés par les centres de recherches et diverses institutions portent à s'interroger sur leur conservation et leurs utilisations actuelles et à venir.

L'ethnologie commence à avoir assez de distance temporelle avec la période de sa constitution par les pères fondateurs et de ses développements théoriques et peut alors revenir sur l'écriture de son histoire. Il est possible en effet d'analyser l'évolution des méthodes de travail sur le terrain ainsi que celle des sujets d'étude, et ainsi de comprendre comment la discipline est devenue ce qu'elle est aujourd'hui. Cette volonté de retour sur soi et d'historicité peut refléter une recherche de légitimité dans une période qui connaît des changements dans les pratiques de travail sur le terrain. La mondialisation favorise les mouvements de populations et les échanges d'informations dans un temps très rapide. Ceci introduit des bouleversements dans la plupart des sociétés et modifie leurs pratiques sociales, économiques et politiques. Les sociétés non industrialisées semblaient auparavant relever

---

<sup>52</sup> BARTHELEMY Tiphaine, MOLINIÉ Antoinette, MOUTON Marie-Dominique, 2006, « Le terrain et son archivage : Contrat d'objectif 2004 », *Terrain et archive*

exclusivement du domaine des ethnologues et anthropologues. Mais elles aussi évoluent au rythme de l'économie de marché de niveau mondial, et échappent désormais aux études de type monographique qui pouvaient se pratiquer au début de la discipline. L'effritement des sujets d'étude habituels pousse les ethnologues à en chercher de nouveaux, et l'interrogation sur les archives peut en faire partie.

Dans les sociétés étudiées traditionnellement par les ethnologues, les savoirs oraux font partie des seuls moyens d'avoir accès à leur passé (en dehors des objets, des sources écrites issues de peuples voisins, de l'archéologie...). Pour le chercheur, la méthode permettant de comprendre l'organisation de ces sociétés est donc de recueillir ces savoirs et de tenter de les décrypter en vivant auprès des populations pendant une période suffisamment longue. La clef de la compréhension est le temps, car c'est par lui que les structures peuvent se révéler. La difficulté pour celui qui tente de comprendre l'histoire de ces sociétés est de retrouver les éléments du passé en les prenant en compte par rapport à leur ré-actualisation dans le contexte du présent. Malgré la subjectivité liée à l'activité du chercheur, nous pouvons supposer que certaines des données collectées sont fiables. La confrontation de différentes versions d'un mythe, d'un récit historique, d'une généalogie peuvent mettre à jour certains faits récurrents qui peuvent alors être validés comme étant des sources historiques.

Lorsque l'on retrouve certaines de ces sources dans les archives d'un ethnologue, elles deviennent alors doublement utiles pour l'histoire. D'une part, elles peuvent nous faire parcourir plusieurs périodes de l'histoire du point de vue de l'analyse scientifique. La première concerne l'époque de collecte : elles révèlent les questionnements et méthodes de travail du chercheur, et il est possible de suivre le chemin qu'il a parcouru depuis l'élaboration de son hypothèse jusqu'à la vérification par l'analyse des données collectées. En outre, le contexte dans lequel il étudie l'organisation de la société peut transparaître au travers de ses carnets de terrain, ses réflexions, ses publications. La deuxième concerne une époque précédant le moment de la recherche, car c'est aussi sur ses résurgences que l'ethnologue s'interroge au moment de l'enquête. Les généalogies, mythes et récits collectés renseignent sur le passé plus ou moins lointain de la société. La dernière concerne la période de redécouverte des documents constitués par un chercheur qui apporte la possibilité d'approfondir l'étude des données. Il est possible en effet de retourner sur le terrain dont sont issues les données archivées et de procéder à une étude comparative avec les données actuelles. Ceci apporte de la profondeur historique à l'analyse des faits actuels, et fournit également un point de départ pour une nouvelle recherche.

D'une part, l'ouverture des archives qui ont permis à un chercheur de publier ses analyses à une époque donnée, donne la possibilité à tout un chacun de porter un jugement sur les données à partir desquelles elles ont été élaborées. Les erreurs éventuelles peuvent être mises à jour, ou à l'inverse, les résultats peuvent être corroborés par une seconde analyse qui a l'avantage du recul historique. D'autre part, les documents collectés par les chercheurs deviennent des archives sur lesquelles peuvent se fonder l'histoire d'un pays ou d'une communauté. Dans la situation des pays colonisés, les archives des ethnologues sont bien souvent les seules sources historiques dont ils peuvent bénéficier en dehors des récits d'explorateurs et de missionnaires. Même s'il s'agit d'éléments d'histoire récente datant d'un siècle au plus, la possibilité d'avoir des données bien documentées sur certaines pratiques culturelles ou sur des événements marquants rend ce type d'archives très précieuses. Il est donc primordial d'en assurer la conservation et la diffusion afin de laisser la possibilité aux pays intéressés d'avoir accès à des éléments de leur mémoire.

L'un des articles du dossier de la revue *Gradhiva* parue en 2001 sur le thème « Archives et anthropologie » pose la question de la validité des notes de terrain<sup>53</sup>. Le problème qui se pose est celui de la transcription à l'écrit d'un savoir qui se transmet par l'oralité. Nous en avons déjà parlé, mais il semble utile d'y revenir pour distinguer l'ethnomusicologie de l'ethnologie dans leur rapport à leurs documents de travail et dans leur prise de conscience de l'importance de la question des archives. Tandis que les ethnologues s'intéressent à leurs archives depuis peu pour les raisons que nous venons d'évoquer, les ethnomusicologues s'en sont souciés dès les premières recherches. Ceci est dû à la spécificité de leurs archives, constituées de supports particuliers et nouveaux, à l'inverse des carnets de notes qui sont sans doute utilisés depuis l'invention du papier. De plus, dans le cas de la musique, l'enregistrement permet à la fois de fournir un outil méthodologique et de participer à la constitution d'un patrimoine. Le document écrit peut le devenir également mais il s'agit là d'une transcription opérée par le chercheur à partir des faits qu'il a pu observer. En revanche, le document sonore semble plus proche des faits observés (et dans ce cas entendus) car ils reproduisent l'information puisée de la bouche même de l'interlocuteur ou du musicien. Il s'agit donc à plus forte raison d'un témoignage, qui occupe en ce sens une place forte dans la constitution d'une mémoire collective ou d'un patrimoine.

Au sein d'une société dont la culture est fondée sur la tradition orale, la musique est une manifestation particulièrement présente. Il s'agit d'un art vivant, pouvant réunir l'ensemble de la société, et qui est souvent associé à des actes de la vie quotidienne et spirituelle. La disparition de répertoires peut donc être révélatrice d'une évolution de la société et mérite que l'on y porte attention. De plus, la musique peut susciter des émotions et devenir le support de sentiments identitaires. La disparition de certaines de ses manifestations peut s'accompagner d'intérêts nostalgiques et entraîner des mesures de conservation. Les ethnomusicologues ont tout de suite compris l'intérêt des outils de captation sonore et ont entrepris des campagnes de collecte afin de contribuer à la préservation de la mémoire des peuples qu'ils rencontraient. Parmi ces collecteurs, il est important de citer Constantin BRĂILOIU, l'un des fondateurs de la discipline, car il représente les deux missions qu'elle a pu se donner. Il a ainsi écrit des textes majeurs<sup>54</sup> dans le domaine de l'analyse musicale, mais il a également beaucoup travaillé à la préservation des musiques populaires en fondant notamment les AIMP. Laurent AUBERT présente les objectifs de BRĂILOIU tels qu'il les énonce lui-même dans une circulaire en 1949 :

- « Sauver les documents musicaux précieux.
- Mettre dans la circulation scientifique internationale les matériaux nécessaires à une étude comparative étendue.
- Faciliter les contacts de pays à pays par le moyen de la musique populaire. »<sup>55</sup>

Il a ainsi contribué à valoriser ces musiques en faisant d'elles un sujet d'étude légitime. Il souhaitait faire abandonner les préjugés qui les opposaient aux musiques savantes, considérées alors comme supérieures. Les objectifs qu'il se propose de réaliser à l'époque sont toujours ceux de la discipline à l'heure actuelle.

---

<sup>53</sup> MOUTON Marie-Dominique, 2001, « Archiver la mémoire des ethnologues », *Gradhiva*, n°30/31

<sup>54</sup> Plusieurs d'entre eux ont été réunis par Gilbert ROUGET dans l'ouvrage *Problèmes d'ethnomusicologie*, paru en 1973.

<sup>55</sup> AUBERT Laurent, 2009, *Mémoire vive : hommages à Constantin Brailoiu*, Gollion : Infolio / Genève : Musée d'ethnographie, Ouvrage collectif dirigé par Laurent AUBERT., collection Tabou 6, p. 91

#### *d) Le collecteur et ses missions*

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, les expressions de tradition orale font l'objet de collectes dans le but de les étudier, de les comprendre, de les sauvegarder et de les transmettre. À la fin du même siècle, les procédés d'enregistrement sonore sont inventés et permettent de fournir un outil de collecte adapté à leur mode de transmission. Toutes les sociétés connaissent des évolutions qui apportent parfois des transformations majeures de ses structures. Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, les sociétés de tradition orale ont connu ainsi l'intrusion rapide de pratiques qui ont modifié leur mode de transmission habituel. Depuis plusieurs décennies, ces sociétés se sont adaptées à de nouvelles formes d'organisation souvent issues des modèles occidentaux. Ainsi, l'enseignement par l'école s'est imposé avec l'écriture, de nouveaux médias sont intervenus et l'urbanisation des territoires a engendré souvent un éloignement entre les différentes générations. Tous ces éléments sont brièvement évoqués afin de montrer combien l'archive sonore est importante aujourd'hui. Les modes de transmission autrefois oraux ne sont plus totalement assurés à notre époque, pour ces raisons notamment. Mais les nouvelles pratiques liées à l'écriture et aux médias ne sont pas forcément encore bien intégrées dans les processus de transmission. De nombreuses expressions issues de la tradition risquent alors de ne plus être transmises et de disparaître. Or, ces sociétés en voie d'évolution rapide ont besoin de référents identificateurs pour construire leur avenir. Il est donc important de tenter de garder des traces des différentes expressions culturelles et de les mettre à disposition de ces sociétés. C'est pourquoi, lorsque des archives de ce type existent, il est primordial d'en assurer la conservation, et aussi le moment venu le retour au pays dans lequel elles ont été enregistrées, ce qui suppose des conditions d'hébergement local adaptées.

Nous avons évoqué surtout le cas des archives lorsqu'elles sont retrouvées plusieurs années ou décennies après l'époque de leur création. Mais de nombreuses collectes sont encore effectuées de nos jours, dans les régions de France comme ailleurs, et il est important de parler des missions du collecteur. Florence DESCAMPS a écrit un article sur ce thème et identifie plusieurs caractéristiques liées aux notions de « collecte » et « collectage »<sup>56</sup>. Plutôt formée par les méthodes de l'histoire, elle part de l'observation que ces termes ne sont pas couramment utilisés dans le langage de cette discipline, et qu'ils trouvent une correspondance avec ceux d'« archives orales » ou d'« histoire orale ». Ceci nous permet de montrer combien le cadre de pensée induit par l'écriture influence l'observation de ce type de données. Bien que la qualité « orale » ne soit pas à réfuter, le fait de parler d'histoire orale montre bien la dichotomie opérée avec l'histoire écrite. Or, il nous semble que, quelle que soit l'origine des données, écrites ou orales, elles peuvent de manière équivalente contribuer à la construction de l'histoire, à condition de les analyser de manière critique. Le terme de collecte n'est donc pas habituel dans le vocabulaire des historiens, mais plus courant dans celui de l'ethnologie. Il provient en effet des études de folklore qui se faisaient au XIX<sup>e</sup> siècle, et dont nous avons parlé précédemment. DESCAMPS observe qu'il semble faire référence à « la préexistence d'une mémoire déjà constituée, solidifiée, antérieure, d'une mémoire-objet, constituée d'œuvres, d'ethno-textes, de "trésors" préexistants mais cachés ou oubliés, qu'il faudrait retrouver et exhumer... »<sup>57</sup>. Cela rejoint l'idée de tradition telle qu'on pouvait la concevoir au début du XX<sup>e</sup> siècle et plus tard, c'est-à-dire en tant que pratiques inconscientes reproduites à

---

<sup>56</sup> DESCAMPS Florence, 2006, « Et si on ajoutait l'image au son ? Quelques éléments de réflexion sur les entretiens filmés dans le cadre d'un projet d'archives orales », *AFAS*, n° 29

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 2

l'identique à chaque génération. La collecte serait alors effectuée pour fixer ces pratiques, par écrit ou captation sonore, et les ériger en œuvres représentatives d'une culture. Même si cela n'est pas totalement faux, elles sont également représentatives d'une époque, et les manières de pratiquer le collectage ont évolué.

Bien que la question de l'authenticité des expressions orales soit toujours parmi les préoccupations actuelles, elle pouvait influencer les premiers collecteurs, qui choisissaient les données à recueillir par ce critère. Aujourd'hui, les méthodes paraissent plus rigoureuses, et manifestent une volonté d'objectivité. DESCAMPS met en avant la spécificité créatrice de la collecte qui implique une relation entre deux interlocuteurs. La création intervient d'abord dans la préparation de l'entretien par l'enquêteur, qui peut orienter ses questions en fonction de ses intérêts. Ensuite, par la remémoration de ses souvenirs, le « témoin » reconstruit le passé pour le formuler dans un récit. Il apparaît que le processus de transmission d'une pratique culturelle nécessite plusieurs éléments : un témoin, un contenu, la volonté de transmettre et un auditoire. Dans le cas d'une pratique orale, tout ceci peut s'effectuer de manière inconsciente. Pour les archives écrites, nous pouvons retrouver ce processus réparti sur au moins deux périodes, au moment de l'écriture et celui de la lecture. Mais parfois, la volonté de transmission apparaît seulement entre les deux phases, par l'initiative des archivistes qui, en assurant la conservation, servent d'intermédiaires entre les auteurs de « récits » et les lecteurs. Dans le contexte d'une « collecte », la transmission est ce qui semble fondamental et en initie la mise en œuvre. En effet, c'est elle qui peut faire défaut lorsque l'organisation de la société évolue et qu'il faut remplacer. Dans cette situation, c'est le collecteur qui sert d'intermédiaire et participe alors au processus d'écriture de l'histoire.

DESCAMPS identifie trois étapes de la collecte, le collecteur devenant tour à tour producteur, enquêteur et archiviste. Le moment de la production se passe en amont et consiste à préparer l'entretien. L'auteur met l'accent sur les aspects juridiques qui visent à établir des contrats pour fixer les droits de diffusion et d'accès à l'archive future. Ces questions sont en effet importantes car elles étaient peu traitées au siècle dernier et les archives que l'on retrouve aujourd'hui peuvent être difficilement exploitables pour cette raison. Il est donc nécessaire de les prendre en compte au cours d'une enquête, pour préparer le traitement des futures archives en cours de création. Le moment de l'enquête est celui de la relation entre un témoin et un collecteur. Une relation de confiance doit s'établir entre eux, le second devant aider le premier à s'exprimer sans l'influencer.

« Dans ce rôle, le collecteur-enquêteur endosse en quelque sorte un habit plus grand que lui : l'histoire, le Patrimoine, la Trace, la Mémoire, la construction d'un Monument aux vivants ou aux morts... C'est également un exercice singulier pour le témoin, exercice auquel il peut d'ailleurs assigner des fins variées : témoigner pour l'histoire, témoigner pour la connaissance, témoigner pour laisser une trace de soi, témoigner pour obtenir une reconnaissance ou pour lutter contre l'oubli, témoigner pour faire comprendre ou pour expliquer, témoigner pour se justifier... Dans tous les cas, le témoin parle de lui, de sa compréhension du monde, de son parcours, de son identité, mais aussi des autres ».<sup>58</sup>

Le document qui est alors créé représente de multiples influences qui sont à prendre en compte lors de son étude ultérieure et de sa valorisation.

Tout ceci peut se faire grâce à la troisième étape qui intervient avec l'archivage. Il s'agit du rôle le plus connu selon l'auteur car c'est le plus ancien et le plus développé au niveau institutionnel. Mais dans le cas des témoignages oraux, il nous semble qu'il s'agit de

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 7



l'aspect le plus délaissé. Pour pouvoir être rangé et utilisé, tout document doit être correctement identifié. Mais lorsque l'enquêteur et l'archiviste sont des personnes différentes, cela peut poser quelques problèmes. Dans le cas d'archives anciennes, et à plus forte raison lorsqu'il s'agit de documents de travail d'ethnologues, les informations peuvent manquer pour procéder à l'identification. C'est pourquoi il est important de prêter une grande attention à cette étape lors de la mise en œuvre d'une collecte car, bien qu'en fin de parcours, elle représente une clef pour l'avenir. l'article identifie quatre missions de l'archiviste, la première étant bien sûr la pérennisation des documents. Avec les progrès techniques apportés par la numérisation, de nouvelles questions apparaissent dans ce domaine que nous développerons dans le troisième chapitre. La deuxième mission est la communication des documents, c'est-à-dire une mise à disposition pour le public. Cela demande que les fonds soient bien documentés afin de faciliter les recherches. La troisième mission est celui de la patrimonialisation, dans le sens où l'archiviste devient le dépositaire d'une mémoire, qui peut compléter celle de la communauté lorsque celle-ci est défaillante. Enfin, la quatrième mission est celle de la valorisation des corpus oraux. DESCAMPS observe en effet que dans un grand nombre de cas, les fonds sont utilisés à des fins scientifiques, mais qu'il serait bénéfique d'en faire profiter le reste de la population. Les méthodes restent à être inventées, mais plusieurs structures associatives cherchent déjà à innover dans ce sens en organisant des animations culturelles locales ou des diffusions sur internet.

# Chapitre II

## Le fonds créé par Herbert PEPPER

### 1) Contexte historique

#### *a) L'AEF et le Gabon*

Le Gabon est un pays du Golfe de Guinée à cheval sur l'équateur, entre 2°30' nord et 3°55' sud de latitude et 9° à 14°30' de longitude est. Le Gabon s'ouvre à l'ouest sur l'océan Atlantique, tandis que le reste du territoire est entouré au nord par la Guinée Équatoriale et le Cameroun, au sud et à l'est par la République du Congo<sup>59</sup>. Les 800 km de littoral présentent peu de reliefs et sont couverts majoritairement de sable, tandis que l'intérieur du pays comporte de nombreux plateaux. Son climat est de type équatorial, très humide et chaud, se caractérisant par d'importantes précipitations. On y distingue quatre saisons : une grande saison des pluies de mi-février à mi-juin, une grande saison sèche de mi-juin à mi-septembre, une petite saison des pluies de mi-septembre à mi-décembre, et une petite saison sèche de mi-décembre à mi-février. L'Ogooué est le fleuve principal du pays qui, avec ses multiples affluents, draine plus de 70% du territoire. La majeure partie (90%) de la surface du bassin hydrographique de l'Ogooué se trouve au Gabon, les 10% restants coulent au Cameroun et au Congo. Sa superficie totale est de 267.667 km<sup>2</sup> dont 85% sont couverts par la forêt, plus ou moins dense. Le domaine non forestier, qui constitue les 15% restants, est essentiellement couvert de savanes, de mangroves, de marécages ouverts...

Une des caractéristiques du Gabon est son faible taux de peuplement. Le premier recensement de population<sup>60</sup> datant de 1960 donnait le chiffre de 444.264 habitants, tandis que les chiffres actuels, bien qu'ayant augmenté jusqu'à plus de 1,2 millions de personnes, sont toujours aussi bas par rapport au reste de l'Afrique (sa densité est une des plus faibles

<sup>59</sup> Appelé de 1969 à 1991 République populaire du Congo, mais aussi Congo-Brazzaville, du nom de sa capitale, pour la distinguer du pays voisin, la République démocratique du Congo ou Congo-Kinshasa

<sup>60</sup> Poutier Roland, 1989, Le Gabon : tome 1 : Espace-histoire-société, Paris : L'Harmattan, p. 20

d'Afrique avec un chiffre de 4,6 h/km<sup>2</sup>). Plusieurs ouvrages s'accordent à dire que le Gabon compte plus de quarante ethnies, de culture bantoue pour la plupart, qui se sont installées au cours de migrations plus ou moins récentes. Les groupes les plus nombreux sont venus du nord, notamment les peuples de langue myene, établis sur la façade atlantique. Les peuples de langue kota représentèrent aussi un fort courant migratoire qui les mena jusqu'au nord-est du Gabon, dans la région actuelle de l'Ogooué-ivindo. Il semble qu'une des dernières migrations concerne l'arrivée des Fang au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ils vivent aujourd'hui principalement dans la région du nord, le Woleu-Ntem. Les groupes les plus importants en nombre se trouvent aussi dans les pays frontaliers, notamment les Fang, les Bapounou, les Banzabi, ou les Bateke.

C'est en 1471 que les Portugais découvrent l'île de São Tomé dans le golfe de Guinée à partir de laquelle les explorations des côtes africaines commencent. Quelques échanges commerciaux s'instaurent avec les habitants du continent, et plusieurs peuples occidentaux, Français, Anglais et Hollandais, se joignent aux Portugais en créant quelques comptoirs. Ils s'installent sur les îles qui jalonnent la côte afin de participer notamment au commerce négrier qui s'intensifie au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Du fait de leur présence, les échanges commerciaux prennent de l'importance à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Différents pays (l'Espagne, l'Angleterre et la France principalement) tentent de tirer profit de cette nouvelle région, mais c'est la France qui l'emporte en parvenant à signer un traité le 9 février 1839 avec un chef mpongwé, RAPONTCHOMBO, dit « le roi Denis ». Cela lui permet d'implanter en 1843 un comptoir fortifié, au fort d'Aumale, et de contrôler ainsi les différentes activités commerciales.

Cette date ouvre le début de la période coloniale française au Gabon, établissant de nombreux contacts commerciaux entre les deux pays. L'officier de marine Louis Édouard BOUËT-WILLAUMEZ, qui a conclu les traités avec les chefs du Gabon, entreprend alors l'exploration de l'intérieur des terres. Un autre explorateur a laissé une trace importante pour l'histoire du Gabon, en étant le premier Occidental à pénétrer dans le pays des Fang. Paul BELLONI DU CHAILLU voulait en effet parcourir le pays, où tout était à découvrir, dans l'espoir de capturer un gorille et de trouver le fleuve Congo derrière les Monts de Cristal. Après avoir vécu au Gabon à partir de 1848 avec son père commerçant, il entreprend en 1856 ses explorations. Bien qu'il ne fût pas totalement pris au sérieux par les scientifiques, ses descriptions semblent fidèles à la réalité de l'époque et représentent donc une source d'informations très précieuse. Ses publications ont suscité beaucoup d'intérêt parmi ses contemporains, parmi lesquels se trouve Victor DE COMPIÈGNE. Celui-ci souhaitait partir à la recherche des sources de l'Ogooué, évoqué dans les récits de DU CHAILLU. Il organise une expédition en 1872 en compagnie d'Alfred MARCHE, naturaliste et explorateur, avec qui il parcourt 400 km du fleuve. Ils rapportent également quelques pièces accompagnées de descriptions à visée scientifique. Pierre SAVORGNAN DE BRAZZA s'inspire ensuite du travail de Victor DE COMPIÈGNE, grâce aux carnets que celui-ci lui transmet personnellement. Il souhaite aussi trouver la source de l'Ogooué, persuadé qu'il est le prolongement du fleuve Congo. Son expédition démontre le contraire, mais une deuxième mission lui permet de rejoindre le fleuve Congo 1880 et de faire signer un traité au roi MAKOKO. La France peut s'établir sur son territoire à Nkuna, qui deviendra ensuite Brazzaville. C'est en quittant cette région que BRAZZA trouve l'objet de ses premières recherches, les sources de l'Ogooué.

L'évangélisation du Gabon commence timidement avec l'arrivée des Européens au XV<sup>e</sup> siècle, par l'installation de quelques missions sur les côtes, mais c'est à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que le christianisme s'implante réellement, avec l'arrivée de

missionnaires protestants américains. Les Français sont aussi présents mais demeurent près des côtes. Le père BESSIEUX arrive au Gabon en 1844, étant l'un des seuls survivants parmi les dix prêtres envoyés au Liberia peu de temps auparavant. Disposant de peu de missionnaires, les Français demeurent à Libreville, tandis que l'influence anglo-américaine grandit à l'intérieur des terres. Quelques tensions naissent entre Français et Américains sur ce sujet et incitent ces derniers à laisser la place aux missionnaires français, qui prennent la relève avec l'arrivée de Mgrs TEISSERES et ALLÉGRET en 1891. Contrairement à l'administration coloniale qui vise à l'assimilation des populations, les missionnaires chrétiens tentent d'apporter la religion en s'adaptant aux mœurs locales. Plusieurs religieux se sont donc fait ethnographes en étudiant les langues et coutumes de leurs administrés, Mgr BESSIEUX publie par exemple dès 1847 des essais de grammaire Mpongwé, tandis que Mgr MARTROU étudie le peuple Fang et sa langue entre 1914 et 1925. De plus, ils apportent l'enseignement en installant des écoles, et participent à l'éducation des jeunes en favorisant l'apprentissage dans les langues locales. Plusieurs religieux ont ainsi laissé quelques écrits sur les différents peuples du Gabon, leurs observations étant parfois influencées par leur vision chrétienne, mais fournissent néanmoins des informations sur les coutumes pratiquées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Citons encore Fernand GRÉBERT (1886-1956), qui étudie la population Fang et dessine de nombreux croquis de la vie villageoise, au moment où les habitants connaissent de grands changements dus au commerce européen du bois et des plantations. Il écrit un article sur la musique des Fang, qui permet d'avoir un aperçu des connaissances de cette époque, et surtout de l'existence de certains instruments. André RAPONDA-WALKER (1871-1968) fut le premier Gabonais à être ordonné prêtre, et participa grandement à la connaissance des cultures du Gabon. En parcourant le pays, il récolte des informations à propos de diverses langues et pratiques, publiant des ouvrages sur les traditions et l'histoire du Gabon. Il collabore notamment avec l'ethnonaturaliste Roger SILLANS en 1961 pour publier un ouvrage sur les plantes du Gabon. La liste n'est pas exhaustive, mais il est important de citer encore Henri TRILLES, qui lui aussi se fit ethnographe en s'intéressant particulièrement aux Pygmées et aux Fang, et a publié plusieurs ouvrages de contes et proverbes.

Elikia M'BOKOLO a récemment publié un ouvrage qui traite de l'histoire du Gabon<sup>61</sup> et montre comment ce pays a évolué depuis la période coloniale pour devenir un acteur majeur de la diplomatie dans les relations africaines et internationales. Le Gabon représente tout d'abord le point de départ de la pénétration française en Afrique équatoriale, étant le premier territoire occupé par la France dans cette région. Pendant cette période colonisatrice, les territoires de l'intérieur sont peu à peu découverts, BRAZZA ayant grandement participé à leur exploration. Mais comme le rappelle M'BOKOLO, au lieu de contribuer à l'agrandissement du Gabon par l'ajout de nouveaux territoires, comme cela a pu se faire dans d'autres territoires colonisés, l'expansion s'est faite au bénéfice du Congo français qui est devenu progressivement le centre des décisions. Cette proximité avec le Congo français et les ajustements territoriaux des gouvernements coloniaux qui ont eu lieu pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont engendré au Gabon un fort sentiment d'instabilité concernant la définition de ses frontières et de son rôle politique dans la zone équatoriale. M'BOKOLO décrit certains événements majeurs de l'histoire du Gabon qui ont contribué à créer une « peur de disparaître » selon son expression, et que nous résumons ici. Dès les années 1860-1870, les administrateurs français et anglais avaient initié un projet d'échange de territoires entre le Gabon et la Gambie, l'exemple montrant au Gabon le peu d'attention que la France avait en

---

<sup>61</sup> M'BOKOLO Elikia, 2009, *Médiations africaines. Omar Bongo et les défis diplomatiques d'un continent*, Paris : l'archipel

réalité à son égard. Lorsque le Gabon et le Congo sont réunis en 1891 dans l'ensemble « Congo français », le chef-lieu de Libreville est remplacé par Brazzaville, reléguant le Gabon à une position subalterne. En 1904, le Gabon récupère son nom, mais en 1910, une volonté de fédération engendra la création de l'AEF (Afrique Équatoriale Française), regroupant les pays de la zone équatoriale sous l'emprise de la France. Il s'agit du Gabon, du Moyen-Congo (aujourd'hui République du Congo), l'Oubangui-Chari (République Centrafricaine) et le Tchad. Lorsque la conférence de Berlin eut lieu pour clarifier la répartition territoriale des colonies entre les différentes puissances européennes, la France dut se séparer d'une partie du Gabon pour s'entendre avec l'Allemagne et calmer certaines tensions. Ce territoire fut récupéré en 1916 au moment de la Première Guerre mondiale mais l'épisode marqua suffisamment le Gabon pour perpétuer cette peur de disparaître.

Ces événements ont en quelque sorte renforcé le besoin pour le Gabon de se créer une identité particulière, en réponse aux différents risques de démantèlement du territoire. Un autre aspect favorisa l'émergence d'une volonté politique d'unité du territoire gabonais, lors de la diffusion du courant de panafricanisme, qui se propagea à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, mais n'atteignit l'Afrique centrale que dans les années 1950. M'BOKOLO met l'accent sur ce courant qui tentait de stimuler les solidarités africaines en résistance aux occupants coloniaux. Dans cette optique, Barthélemy BOGANDA forma le projet d'une Afrique centrale réunie pour contrer le risque d'une balkanisation, que des projets initiés par les administrateurs français laissaient présager. Cependant, le Gabon refusa car le projet nécessitait de supprimer les territoires de l'AEF en créant des départements, au détriment des ensembles déjà constitués en pays. Ces divers événements nous montrent comment le Gabon, malgré les prérogatives françaises, a su se constituer une identité propre jusqu'à l'accession à l'indépendance en tant qu'État souverain le 17 août 1960.

« Ancré dans l'histoire, ce sentiment de précarité a fortifié la conscience nationale gabonaise dans un double réflexe de préservation du territoire national et, aussi, de contribution active à la consolidation politique des États de son environnement immédiat et lointain. »<sup>62</sup>.

Cette description rapide de la constitution du Gabon rappelle que les frontières sont héritées du passé colonial. Il est souvent fait référence que, dans le contexte des colonies, les frontières ont été imposées de manière arbitraire sur des territoires ou vivaient des ensembles plus ou moins structurés en groupes ou en royaumes. Le problème de cet héritage ne concerne pas simplement le tracé géographique de ces frontières, mais pose la question de leur statut, et donc de leur légitimité. Comme le précise Michel FOUCHER :

« A la différence des frontières européennes, qui ont été délimitées d'emblée comme frontières d'État, celles de l'Afrique ne furent d'abord que des limites, administratives ou inter-impériales, d'entités dépendantes, à l'exception de celles de l'Éthiopie et du Liberia. Si des indépendances ont provoqué un changement de fonction de ces limites, devenant des enveloppes d'entités étatiques autonomes, elles ne se sont pas accompagnées de modifications dans leurs tracés, dans leur inscription dans l'espace ».<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>63</sup> FOUCHER Michel, 1991 *Fronts et frontières : un tour du monde géopolitique*, (1<sup>e</sup> édition 1988), Paris : Fayard, p. 193

La construction des Nations européennes a mis de nombreux siècles à s'élaborer, avant d'aboutir aux États actuels. Leurs frontières ont été définies par différentes négociations entre les États, en fonction des volontés politiques et économiques s'appuyant en partie sur un contenu historique et culturel. En revanche, le cas de l'Afrique relève d'un processus différent et plus rapide. Les frontières ont été imposées de l'extérieur selon des critères stratégiques choisis par les différentes puissances coloniales. Au moment des indépendances, le contenu de ces frontières fut reconnu comme État souverain ayant alors une place et un rôle à jouer dans l'histoire des Nations. Mais la légitimité de ces Nations est alors instable car elles sont jeunes et semblent peu définies. Les frontières nouvelles ont en effet apporté des changements dans la définition des groupes de population vivants dans ces régions. Certains groupes ethniques importants furent par exemple séparés par des frontières, on peut citer le cas des Fang, que l'on retrouve au sud du Cameroun, au nord du Gabon et en Guinée équatoriale. Un autre aspect de ces frontières est qu'elles peuvent intégrer par contre plusieurs groupes antagonistes dans un même territoire. Certains conflits sont issus par exemples de la confrontation entre un groupe négrier et un groupe fournisseur d'esclaves, obligés de cohabiter dans un même ensemble politique.

Au demeurant, Roland POURTIER apporte un point de vue intéressant sur le problème des frontières coloniales qui, bien qu'imposées de manière arbitraire, n'en sont pas moins efficaces, la preuve étant qu'elles ont été relativement stables depuis l'accession des États à l'indépendance. Plus que les frontières, c'est l'aménagement du territoire et l'efficacité des représentations qui créent la Nation. L'aménagement du territoire agit comme un outil de construction de l'État, par la création de villes, les regroupements de villages, la construction de voies de communication (routes, chemin de fer). POURTIER rappelle que le chemin de fer gabonais construit entre 1974 et 1987 fut présenté comme ciment de l'unité nationale. Dans le processus de définition d'une Nation, le langage joue un rôle symbolique important. POURTIER décrit très bien comment l'acte de nommer investit de puissance l'espace et « le dote de l'épaisseur d'un projet social »<sup>64</sup>. C'est le discours sur l'État qui engendre la Nation. La définition par le langage d'un espace délimité donne un cadre de référence, et permet aux personnes qui y vivent de s'identifier à cet espace. L'élaboration des États africains s'est faite par copie des systèmes européens. Ceux-ci ont été apportés durant la colonisation, engendrant de nombreux changements dans la représentation que se faisaient les africains de leur espace de vie. Une administration territoriale s'établit, avec pour le Gabon la création de provinces et de subdivisions en districts. L'étendue et l'épaisseur de la forêt rendit difficile l'identification du territoire, d'autant que la population était mouvante. N'ayant d'autres supports, ce fut le réseau hydrographique qui fournit les noms aux divisions administratives. R. POURTIER précise que sur 37 de ces divisions, 35 sont des hydronymes, présentant un perfectionnement du système colonial. Plus que les frontières, c'est la capacité de l'État à créer de l'unité qui rend l'existence de la Nation possible.

« Car l'État-Nation naît de la réconciliation entre territoire et mémoire. Cette réconciliation est loin d'être achevée, les séquelles de l'aliénation coloniale n'étant pas pleinement résorbées. Elle est cependant en marche, les convulsions qui l'accompagnent authentifiant d'une certaine façon l'accouchement d'une histoire réappropriée. »<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> POURTIER Roland, 1983, « Nommer l'espace, l'émergence de l'état territorial en Afrique noire », *L'espace géographique*, n°4, p. 295

<sup>65</sup> POURTIER Roland, 2002, « Espace et nation en Afrique centrale La dimension oubliée », *Regards sur l'Afrique Historiens & Géographes*, n° 381, p. 168

Comme le font habituellement les ouvrages qui traitent de l'histoire du Gabon, nous avons débuté le récit au moment de la découverte des côtes africaines par les Européens au cours du XV<sup>e</sup> siècle. Cet état de fait met à jour deux évidences, à savoir que cette histoire est fondée sur les informations recueillies par les Européens arrivant sur le continent africain, et que celles-ci ont été consignées par écrit pour parvenir à notre époque. Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, les sources qui ont permis de construire l'histoire française étaient en grande partie générées par les institutions qui administraient et organisaient le territoire et la vie de ses habitants. Or, la majorité des territoires d'Afrique noire était occupée par de petites sociétés, excepté quelques grands royaumes, qui dépendaient peu d'institutions englobantes à la manière de la France. Les faits marquants dans l'histoire d'un peuple pouvaient se passer d'une transcription écrite, puisque la transmission orale permettait de les relayer entre les différentes générations. Avant l'arrivée des Européens, le Gabon en tant qu'État n'existait pas et les populations qui vivaient sur ce territoire étaient différentes de celles d'aujourd'hui, de nombreuses migrations ayant eu lieu entre temps. L'élaboration de l'histoire du Gabon est donc complexe, car elle est intimement liée aux relations avec l'empire colonial français. Avec l'accession à l'indépendance, les anciennes colonies sont à la recherche de leur histoire et de liens avec le passé justifiant leur existence en tant que Nation. Les représentations participent au renforcement de l'identité nationale et peuvent alors être alimentées par les références à la période pré-coloniale.

Chaque État a besoin de se constituer une histoire pour justifier son existence. Or, l'histoire est souvent basée sur des documents d'archives qui sont transmis sur des longues périodes par la mise à l'écrit des faits constitutifs de cette histoire. Les pays d'Afrique noire ne disposent pas ou peu d'archives de la sorte et sont dépendants des écrits laissés par les colonisateurs. L'histoire du Gabon est donc liée à la façon de voir des Européens et à ses rapports avec la France. Les écrits des explorateurs, missionnaires et ethnographes apportent cependant un éclairage important sur les coutumes existant dans les différentes régions car ils ajoutent des données différentes de celles laissées dans les documents administratifs. Tout comme la France l'a connu après la Révolution, les historiens peuvent cependant se tourner vers l'histoire populaire transmise de manière orale. Ce n'est pas un hasard si Léon MBA demande en 1960 à l'ORSTOM d'étudier les traditions de son pays pour participer à la connaissance de l'histoire des différents peuples qui l'occupent. La conclusion de POURTIER illustre bien ce besoin d'histoire que connaissent ces nouveaux États issus de la colonisation :

« Est-il nécessaire de relater des faits anciens (coloniaux, voire pré-coloniaux) pour réfléchir sur l'avenir de l'Etat-Nation ? J'en suis convaincu : l'identité collective, dès qu'elle dépasse le seuil de la proximité lignagère et du groupe d'interconnaissance ne peut se construire qu'en référence à la durée et à l'étendue qui la rendent possible parce qu'elles en définissent les repères et en fixent les bornes. »<sup>66</sup>

Léon MBA fut élu président de la République indépendante, puis à sa mort en 1967, fut remplacé par le vice-président Albert Bernard BONGO. Ce dernier a gouverné le pays jusqu'à sa mort sous le nom d'Omar BONGO ONDIMBA, ayant été réélu trois fois (1993-1999-2005) depuis la mise en place d'élections en 1993. Après sa mort intervenue en juin 2009, c'est son fils Ali BONGO ONDIMBA qui a été élu pour prendre sa succession en décembre 2009. Aujourd'hui, l'État gabonais présente une image d'unité de son territoire en insistant par

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 163

exemple sur le fait que les différentes populations qui le peuplent ont toujours cohabité et partagent les mêmes traditions et la même histoire. Bien qu'elles aient effectivement cohabité, les contacts furent peu nombreux jusqu'à l'arrivée européenne, d'autant que c'est aussi la période où de nombreux groupes migrèrent vers cette partie de l'Afrique. Dans le même temps, c'est une image multiculturelle que le Gabon offre au monde, en revendiquant une grande richesse culturelle née ces différentes populations.

## *b) L'ORSTOM*

Les scientifiques ont souvent participé à l'étude des territoires coloniaux, établissant les inventaires des ressources animales, végétales ou minérales. Ceux-ci permettaient ainsi de mieux connaître et de favoriser l'exploitation économique des territoires. Mais il s'agissait la plupart du temps d'activités menées de façon isolée, malgré l'existence de quelques sociétés savantes, telles que les sociétés de géographie. Ce n'est qu'après la Première Guerre mondiale, à laquelle les colonies participèrent, que l'intérêt pour la valorisation de ces territoires d'outre-mer s'intensifia. Un premier plan fut proposé par Albert SARRAUT, alors ministre des colonies, en 1921 pour la création d'un « conseil supérieur de la recherche scientifique coloniale ». Bien qu'il fût abandonné par manque de financement, ce plan marquait l'intérêt du gouvernement de développer les colonies, notamment par le commerce avec la métropole. Lors de l'Exposition coloniale de 1931, un congrès des recherches scientifiques coloniales a lieu, qui propose de créer un office spécialisé dans ce domaine. L'idée faisant son chemin, c'est en 1937 qu'est instauré un Conseil de la France d'outre-mer (CFOM) au sein du Conseil supérieur de recherche scientifique (CSRS), placé cependant sous l'autorité du Secrétaire d'État à la Marine et aux Colonies. Le CFOM est maintenu en 1939 lorsque le CSRS devient le CNRS, mais disparaît en 1941 sous le régime de Vichy. L'ORSC, « Office de la recherche scientifique coloniale » prend la suite du CFOM par un arrêté du 19 novembre 1942, et est renforcé en 1943. Après la libération, il est confirmé le 4 novembre 1944 par une ordonnance du général DE GAULLE, lui donnant les missions suivantes :

« Constituer un corps de chercheurs, créer une formation scientifique de haut niveau spécialisée dans le monde tropical, mettre en place un réseau de centres de recherche dans l'outre-mer français. »<sup>67</sup>

La recherche française est présente de manière importante dans les régions tropicales depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais n'a donné lieu qu'à des programmes de recherche très spécialisés. C'est cet isolement entre disciplines qui suscita la création de l'ORSC qui a, selon Marie-Lise SABRIÉ,

« procédé d'une volonté de fédérer les activités scientifiques conduites jusqu'alors dans les colonies au sein d'une organisation générale et d'offrir à la recherche coloniale française un plan d'ensemble dans lesquels toutes les disciplines scientifiques seraient intégrées »<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> [www.ird.fr](http://www.ird.fr)

<sup>68</sup> SABRIÉ, Marie-Lise, 1996, « Histoire des principes de programmation scientifique à l'ORSTOM (1944-1994) », in Waast Roland (ed.), Barrère M. (ed.). *Les Sciences hors d'Occident au 20ème Siècle : Colloque, 1994/09, 2/7*, Paris : ORSTOM 1996, p. 224



Il s'agissait de constituer une formation scientifique spécialisée dans le monde tropical et de mettre en place un réseau de centres de recherche dans l'outre-mer français. De nombreuses disciplines scientifiques contribuèrent à élaborer des programmes de recherche visant à décrire ces territoires coloniaux, alors peu explorés scientifiquement. Des programmes d'inventaires furent lancés pendant les deux premières décennies de l'office, auxquels étaient associés des recherches plus appliquées. Ceux-ci avaient pour objectif d'accroître les productions des territoires coloniaux (au niveau agricole, énergétique, minier...) ; le savoir accumulé lors des inventaires et autres programmes permettait ainsi de mettre en valeur les ressources coloniales. Dans la période qui suit la création de l'office, deux appellations se succèdent rapidement, tout d'abord « ORSOM » (Office de la recherche scientifique d'outre-mer) en 1949, puis « ORSTOM » (Office de la recherche scientifique et technique outre-mer) en 1953, l'office gagnant le qualificatif « technique ». Comme le raconte PERROIS<sup>69</sup>, cette impulsion générée par la création de centres de recherche dans les territoires tropicaux permit aux différentes disciplines de se rencontrer et de développer la pluridisciplinarité.

Au moment des indépendances des colonies africaines dans les années soixante, un décret du 9 août 1960 assigne une nouvelle vocation à l'ORSTOM : « Entreprendre des recherches fondamentales en vue du développement des pays tropicaux, prémisse de la politique de coopération scientifique et technique avec les pays du Tiers Monde. » L'ORSTOM est alors sous la tutelle conjointe du ministère de l'Éducation nationale et du secrétariat d'État aux Relations avec les États de la communauté. Comme le précise SABRIÉ,

« La décolonisation ne modifia pas en profondeur les activités des chercheurs de l'ORSTOM qui continuèrent à travailler sur le terrain et poursuivirent leurs recherches exploratoires ou appliquées dans le cadre d'accords passés avec les nouveaux États. Cependant, s'il n'y a pas eu immédiatement de profonds changements dans la nature des programmes, on a pu observer une réorientation de leur finalité : aux objectifs de conquête scientifique et de mise en valeur des colonies, et à la mission civilisatrice qui les sous-tendaient, se substitua une nouvelle vocation, celle d'entreprendre des recherches en vue du développement de ces nouveaux États que l'on appelait désormais "Tiers Monde" ou "pays en voie de développement" »<sup>70</sup>.

La même année furent institués des comités techniques dans chaque discipline, qui furent chargés de centraliser les programmes de recherche et de constituer des axes directeurs.

Dans la période qui suit les indépendances, l'Office consolide son organisation scientifique, renforce ses infrastructures en Afrique et dans les Dom tout en développant une coopération avec des pays d'Amérique du Sud et d'Asie du Sud-Est ainsi qu'avec des pays arabes. La remise en cause d'une politique d'assistanat scientifique entraîna une nouvelle évolution de l'organisation scientifique de l'ORSTOM. En 1984, une réforme plaça l'office sous la double tutelle du ministère de la Recherche et de celui de la Coopération, lui attribuant le statut d'établissement public à caractère scientifique et technologique (EPST), et lui donna pour mission de « promouvoir et de réaliser des recherches scientifiques et techniques susceptibles de contribuer de façon durable au progrès économique, social et culturel des pays en développement. ». Il changea de nom afin de correspondre à ses nouvelles missions, « Institut français de recherche scientifique pour le développement en coopération », tout en

---

<sup>69</sup> PERROIS Louis, 1994, « Sciences et société : 50 ans (et plus) de dialogue à l'ORSTOM », *Mondes et Cultures*, n°44 (2-3-4)

<sup>70</sup> SABRIÉ, *Op. Cit.*, p. 227

gardant le sigle d'ORSTOM. Les comités techniques créés en 1960 furent remplacés par des départements thématiques pluridisciplinaires, officialisant ainsi la coopération entre chercheurs qui existait déjà depuis quelques années. Durant les années 90,

« l'organisation et la programmation scientifique font l'objet d'évolutions destinées à bien mobiliser la communauté scientifique sur les grands enjeux du développement, en conformité avec les implantations territoriales de l'organisme et ses nombreux partenariats engagés, tant dans les Dom-Tom que dans les pays du Sud. ».

1998 voit se modifier le décret de 1984 ainsi que ses textes d'accompagnement, qui introduit la nouvelle appellation d'Institut de Recherche pour le Développement (IRD). Cette époque voit la mise en place d'un fonctionnement par unités thématiques et de cinq départements scientifiques : Milieux et environnement - Ressources vivantes - Société et santé - Expertise et valorisation - Soutien et formation des communautés scientifiques du Sud.

Enfin, depuis 2006 se développe une politique de partenariat avec les universités, françaises et dans les pays du sud, permettant de mener à bien les trois missions fondamentales qui existent sous diverses formes depuis la création de l'office : recherche, expertise et valorisation, formation. L'IRD (Institut de Recherche pour le Développement) est aujourd'hui un établissement public de recherche français, encadré par les ministères chargés de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, et du ministère des Affaires étrangères et européennes. A travers des programmes de recherche appliquée, cet institut se donne pour mission de contribuer au développement des pays du Sud. Ses travaux sont axés sur les relations entre l'homme et l'environnement, que ce soit au sein de milieux naturels, des écosystèmes, des sciences sociales ou de la santé. Ces programmes scientifiques sont menés en coopération avec les pays en développement dans le but de transmettre des connaissances et de favoriser leurs propres capacités de recherche. Ces partenariats impliquent l'implantation de centres et de missions IRD à travers le monde : en Afrique, en Asie, dans l'Océan indien, en Amérique latine et dans le Pacifique. L'IRD s'est forgé au cours des décennies une identité particulière, en s'adaptant selon les époques aux politiques scientifiques tout en s'intégrant aux politiques de relations étrangères.

### *c) L'ORSTOM au Gabon*

Dès sa création en 1943, l'ORSTOM installe une filiale locale à Brazzaville, l'IEC (Institut d'études centrafricaines), afin de s'implanter dans le territoire africain. Mais les recherches ne sont entreprises réellement qu'à partir de 1947, date d'arrivée de Jean-Louis TROCHAIN qui réorganise l'IEC. Plusieurs services sont constitués afin d'étudier de manière approfondie le terrain, hydrologie, océanographie, pédologie, biologie végétale, entomologie médicale et vétérinaire, et sciences humaines. L'objectif est de procéder à des inventaires détaillés des différentes ressources et de chercher des solutions concrètes pour les valoriser et en faire profiter le pays. Le service d'hydrologie permet par exemple d'envisager d'améliorer l'assainissement des villes ou de construire des usines hydroélectriques. Le service de biologie végétale permet d'étudier la végétation et d'améliorer la rentabilité des sols pour les cultures fourragères, projet qui s'inscrit comme prioritaire parmi les programmes de l'ORSTOM dès son origine. Mais c'est le service de sciences humaines qui nous intéresse

particulièrement car il accueille en 1948 Herbert PEPPER pour installer une section d'ethnologie musicale. Cependant, cette section reste le parent pauvre de l'IEC, puisque l'article de TROCHAIN présentant les activités de l'institut depuis sa création jusqu'en 1960 ne fait même pas mention de l'ethnologie musicale, pour des raisons inconnues. Il est pourtant attesté que PEPPER y a travaillé de 1948 à 1955, selon le document qui présente sa carrière et les quelques articles publiés entre 1949 et 1954 sous l'égide de l'IEC. Les sciences humaines mettent du temps à s'imposer comme disciplines scientifiques au même titre que les sciences appliquées qui participent au développement économique des territoires colonisés. Les différents rapports qui présentent les sciences humaines trouvent souvent nécessaire de justifier leur existence avant de décrire leurs travaux. L'implantation des différents centres ORSTOM permit aux différentes disciplines de se rencontrer et de stimuler la recherche. Ces résultats ouvrirent la voie aux sciences humaines et leur permirent de prouver leur utilité dans la compréhension des faits humains. Les documents expliquent notamment que les études sociologiques permettent de décrire les modalités d'application du développement économique dans les rapports humains. Parmi les missions de l'ORSTOM en Afrique centrale, il est intéressant de citer les travaux de Georges BALANDIER et Gilles SAUTTER, car elles ouvrent la voie à de nombreuses recherches ultérieures, et ont permis notamment à BALANDIER de développer les recherches sociologiques en Afrique.

Il faudra attendre 1960 et les indépendances pour que cette discipline que l'on appelle alors « ethnomusicologie » trouve sa place à l'ORSTOM. Une convention est passée entre l'ORSTOM et le gouvernement gabonais qui charge Herbert PEPPER d'y installer un laboratoire de sciences humaines (sociologie, ethnologie, ethnomusicologie). Ce laboratoire a pour ambition de recueillir et d'étudier les expressions traditionnelles du Gabon, ainsi que de créer un musée qui les mettrait en valeur<sup>71</sup>. Outre le service de sciences humaines, se sont créés également les services d'hydrologie et de pédologie. Dans la lignée des programmes d'inventaire de l'office, PEPPER entame alors une série de missions de collectes sur le territoire gabonais durant lesquelles il peut recueillir de nombreux enregistrements sonores, photos et objets, qui constituent le premier fonds patrimonial du Gabon. D'autres chercheurs en sciences humaines le rejoignent dans ce laboratoire et participent à la collecte et à l'étude de ce fonds. Le sociologue Laurent BIFFOT arrive la même année en 1960 pour étudier le salariat et le monde rural, ainsi que les peuples du Gabon afin d'établir une carte ethnique. Le gouverneur Hubert DESCHAMPS, alors directeur des sciences humaines à l'ORSTOM, entreprend de collecter tout ce qui relevait des traditions historiques orales en vue de contribuer à une ethnohistoire<sup>72</sup> du Gabon. Il effectue dans ce but une tournée de collecte en 1961, accompagné de PEPPER. Arrivé en 1964, Jacques BINET, également sociologue, mène des recherches sur le *bwiti* des Fang, ainsi que sur leurs danses. Peu après le début des collectes au Gabon, ce fut au tour de Pierre SALLÉE (1964) et de Louis PERROIS (1965) de rejoindre l'équipe. P. SALLÉE, ethnomusicologue, travailla en étroite collaboration avec H. PEPPER en participant aux collectes d'enregistrements et les poursuivit après son départ en 1966. Il s'intéressa particulièrement à la musique du *bwiti* des Mitsogho, sujet de son film « Dissoumba »<sup>73</sup>. Quant à PERROIS, qui installa la section d'ethnologie en 1965, il travailla sur les rituels d'initiation, l'art plastique et la littérature orale. Il étudia particulièrement les

---

<sup>71</sup> Convention en annexe

<sup>72</sup> Expression de l'auteur

<sup>73</sup> SALLÉE Pierre, 1969, « Les arts musicaux », Libreville : ORSTOM, In Perrois Louis, Blankoff B. (collab.), Ekogamve E. (collab.), Sallée Pierre (collab.). *Gabon : culture et techniques : Musée des arts et traditions*

statuaires d'ancêtres des Fang en se basant sur l'analyse de la morphologie et l'étude ethno-historique des peuples du Nord-Gabon afin de déterminer des styles. Il ne faut pas oublier les travaux de Marcel SORET arrivé en 1964 pour travailler sur la géographie, dont la section ne fut installée qu'en 1970, et André JACQUOT pour la linguistique, dont les travaux portèrent essentiellement sur les langues myéné et tsogho. A Libreville, les directeurs du centre ORSTOM furent successivement :

« -Herbert PEPPER, directeur de recherche, ethnomusicologue (1960-1966)

-Dominique MARTIN, directeur de recherche, pédologue (1966-1971)

-Louis PERROIS, maître de recherche, ethnologue (1971-1974) »<sup>74</sup>

La section d'ethnomusicologie est donc organisée en 1960 par Herbert PEPPER, qui détermine plusieurs objectifs. Le premier est la collecte des traditions orales, qui ne se cantonne pas aux manifestations « esthétiques », à savoir la musique, la danse, et la littérature. Il souhaite aussi recueillir les autres expressions de la vie sociale, religieuse selon un principe de « collecte globale » que nous présenterons plus loin. La deuxième mission consiste à conserver les éléments recueillis, en choisissant un classement permettant de conserver leur cohésion. Enfin, le troisième objectif consiste à valoriser ces éléments par leur diffusion, que ce soit par le biais de publications ou d'expositions. L'objectif principal de PEPPER était de sauvegarder les expressions culturelles gabonaises, alors en voie de changement. Ces expressions étant principalement orales, le problème de leur transcription se posa. Les matériels photographiques et d'enregistrement sonore s'avèrent alors être des outils précieux pour garder une trace matérielle de ces traditions orales. Il élaborait un protocole d'enquête, que nous présenterons plus loin, afin de définir les critères de description de l'objet de l'enregistrement. Les quelque mille bandes qui existent encore aujourd'hui sont le fruit de ce travail. Grâce à ce travail méthodique de renseignements minutieux, le contenu des bandes peut être aisément identifiable. L'objectif des collectes était aussi de participer à l'inventaire des différents éléments constitutifs du territoire, comme cela se faisait pour les autres disciplines. Les données recueillies durant les enquêtes de terrain venaient contribuer aux recherches scientifiques conduites par l'ORSTOM. Dans un document de travail de 1959, DESCHAMPS précise le rôle des recherches en sciences humaines :

« La nécessité des recherches en sciences humaines appliquées apparaît d'autant plus pressante en effet dans ces pays qu'ils sont en voie de transformation rapide et que leurs sociétés et leurs coutumes perdent de jour en jour leur forme traditionnelle et leur puissance. La restructuration de l'Afrique et l'étude des solutions aux nombreux problèmes que pose cette période de passage apparaissent comme la tâche essentielle de ces chercheurs »<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> ORSTOM, 1974, *Activités de l'O.R.S.T.O.M. en République gabonaise, 1949-1974*, Paris : ORSTOM

<sup>75</sup> DESCHAMPS Hubert, MARIETTI P. (collab.), BINET A. (collab.), PEPPER Herbert (collab.), 1959, *Les sciences humaines et l'Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-Mer*, Paris : ORSTOM, Document de travail A0-23, p. 1

#### d) Herbert PEPPER, présentation de son parcours

Herbert PEPPER (1912-2001)<sup>76</sup> était un ethnomusicologue français qui a passé la majeure partie de sa carrière au sein de l'ORSTOM. Il a d'abord commencé son parcours en tant que musicien, après avoir suivi des cours au Conservatoire national de Paris. Il gagne des prix de solfège (1932) et de violon (1935), et devient professeur en 1938 à l'École nationale de musique de Brest, sa ville natale, après avoir effectué son service militaire. Cependant, sa carrière de professeur est brève car il est mobilisé en septembre 1939 et part pour l'Angleterre dès 1940 pour rejoindre les services de la France libre. Sur place, il suit des cours de linguistique « négro-africaine » à l'École des langues orientales et africaines de Londres. Ayant eu connaissance de ses compétences musicales, le général DE GAULLE envoie alors PEPPER en Afrique et le charge d'étudier la musique des populations vivant dans les colonies françaises. C'est ainsi qu'il arrive en 1941 en AEF, où il est « chargé de mission » par le gouverneur général Félix ÉBOUÉ, qu'il est important de présenter brièvement. Ce dernier, originaire de Guyane, porte une grande attention aux traditions et tente de les maintenir, tout en favorisant les politiques de modernisation, à travers d'une part le développement des productions agricoles et d'autre part de l'organisation des voies de communication. Après ses affectations d'administrateur dans plusieurs colonies françaises, ÉBOUÉ devient gouverneur du Tchad le 4 janvier 1939, ce territoire faisant partie des premiers d'Afrique à rallier les forces de la France libre après l'appel du général DE GAULLE en 1940. C'est pourquoi il est condamné à mort par le gouvernement de Vichy, mais DE GAULLE le nomme en novembre de la même année gouverneur général de l'AEF. L'AEF joue un rôle important pendant cette guerre puisqu'elle a permis de constituer une base arrière aux forces de la France libre et de relancer le combat. PEPPER a ainsi participé à sa manière au mouvement de libération de la France en se ralliant d'abord à DE GAULLE, puis en travaillant pour ÉBOUÉ ; il a reçu en 1944 la médaille coloniale « Afrique française libre ».

Revenons en 1941, année où PEPPER rencontra ÉBOUÉ qui resta son conseiller et ami jusqu'à sa mort en 1944. ÉBOUÉ, le Guyanais, pensait trouver les origines de sa famille en Oubangui et avait effectué quelques recherches auprès des populations Banda. Ceux-ci utilisaient des tambours de bois, appelés *linda*, pour communiquer par des messages sonores, qui semblaient correspondre au langage parlé. ÉBOUÉ avait écrit un ouvrage sur les langues de l'Oubangui et l'avait confié à PEPPER comme base de travail à ses enquêtes sur le langage tambouriné. Ce mode de communication pouvait en effet être utile en temps de guerre pour transmettre des messages sur de longues distances. PEPPER s'appuya donc sur l'ouvrage et parvint à transcrire d'oreille (Il n'avait pas encore d'appareil enregistreur) l'équivalent musical des 1500 mots de l'ouvrage. Il s'aperçut alors, comme l'avait supposé ÉBOUÉ, qu'il ne s'agissait pas d'un système de code, tel que le morse, mais que les formules mélodico-rythmiques étaient une transcription du langage parlé. En reproduisant les différentes hauteurs correspondant aux tons de la langue, les banda pouvaient reproduire des phrases compréhensibles. Cette découverte transforma la vision de PEPPER pour les musiques africaines, qui à partir de cette époque, devaient devenir le centre de ses attentions et réflexions.

---

<sup>76</sup> Les informations relatives à son parcours et à ses travaux de recherche sont tirées de la circulaire n°2.0699 de l'ORSTOM établie en 1964, et de l'article « derniers messages de l'Oralien », du n°5 de la revue de Culture Négro-africaine Ethiopiques, 1976

Satisfait de ces résultats, ÉBOUÉ envoya l'ethnomusicologue effectuer le même type de recherches sur le langage musical d'autres populations d'AEF. C'est ainsi que PEPPER travailla sur le langage sifflé (à l'aide du sifflet *tébère*) des Lélé au Tchad. Il put tenter la même expérience de transcription d'un langage parlé, bénéficiant d'un ouvrage sur le vocabulaire lélé, publié par Pierre Lamy, administrateur de la région de Kélo. Il travailla ainsi auprès de plusieurs populations d'AEF, (Tchad, Nigeria et Gabon), et du Cameroun jusqu'en 1944. C'est ainsi qu'il fit ses premiers pas en tant qu'ethnomusicologue, élaborant pas à pas ses méthodes d'enquêtes et ses réflexions sur la musique. Il faut préciser qu'il n'avait pas encore d'appareil enregistreur, et que la tâche de transcription s'en trouvait plus complexe. De ce fait, le résultat de ses travaux était essentiellement écrit, car il n'avait encore pu collecter de trace sonore. Il se préoccupa dès le début de la sauvegarde des expressions sonores, tant pour pouvoir procéder à leur analyse scientifique que pour en garder une trace durable.

Peu après la création de l'IEC par l'ORSTOM, PEPPER y est détaché en 1948 afin de poursuivre ses études sur les musiques africaines. Il y monte une section d'ethnologie musicale et effectue plusieurs missions au Moyen-Congo et au Gabon durant lesquelles il effectue ses premiers enregistrements. Ses premières missions en Oubangui-Chari l'avaient familiarisé avec les méthodes d'enquêtes ethnographiques et de transcription musicale, et le magnétophone (apparu peu de temps auparavant dans le domaine public) s'est inséré tout naturellement dans ces méthodes, en devenant rapidement un outil indispensable : la possibilité de fixer la musique sur un support permettait en effet de réécouter les éléments afin de les transcrire et de les étudier de manière plus approfondie, sans interférer avec le déroulement de la performance musicale. Ces années de collectes de terrain lui permirent de se rendre compte que pour connaître et comprendre un fait musical, il était nécessaire de prendre en compte les différents facteurs environnants et de procéder à une « collecte globale ». Il parvient à recueillir ainsi un millier d'enregistrements auprès des populations du Congo et du Gabon, dont il sélectionna une partie pour réaliser son *Anthologie de la vie africaine*<sup>77</sup>. Il n'a pas été possible de retrouver ces enregistrements à l'heure actuelle, des recherches plus poussées permettront peut-être de découvrir si elles ont pu être transférées après le départ des Français de l'IEC.

A la fin de l'année 1955, il quitte l'Afrique pour quelques années afin de mettre à jour ses notes de travail. Il donne des conférences aux États-Unis et en profite pour effectuer des enregistrements de musiques noires profanes et religieuses à la Nouvelle Orléans et à Harlem, qu'il édite sur microsillon. Il est ensuite détaché à l'ORSTOM de Paris, où il effectue différents travaux : il compose l'hymne du Sénégal et de la République Centrafricaine, publie des articles, donne des cours... Il démarre une thèse sur *la signification du langage musical négro-africain*, qui n'est pas terminée pour des raisons inconnues. Il reçoit des prix pour ses deux disques *Noël et St-Sylvestre à Harlem*, et *Anthologie de la vie africaine*. Il a alors acquis une certaine expérience dans le domaine de l'ethnomusicologie, par les enquêtes ethnographiques, les transcriptions et les enregistrements sonores. Il s'aperçoit de l'importance d'adopter un plan rigoureux dans ce domaine, afin de collecter et de conserver les expressions orales. Il rédige alors sa méthode de collecte<sup>78</sup>, et travaille sur un « projet de création dans les pays d'outre-mer de centres de documentations culturelles et sociales ».

---

<sup>77</sup> *Anthologie de la vie africaine*. Moyen-Congo-Gabon, 1958 (1 brochure 103 p., illustrée et commentant 4 disques microsillons 33 tours Ducretet-Thomson) Paris

<sup>78</sup> *Manuel du collecteur-archiviste d'expressions de culture orale négro-africaine (recueillies selon une méthode audio-visuelle)*, 1960, Libreville, 115 p.

En 1960, PEPPER se rend au Gabon, après que ce pays nouvellement indépendant a répondu à cette proposition de création de centre de recherches et qu'une convention rédigée à cet effet a été signée entre l'ORSTOM et le gouvernement du Gabon. Sa mission consistait à appliquer sa méthode aux traditions musicales de ce pays, en prenant appui sur son récent ouvrage. Un « centre ORSTOM » fut donc créé à Libreville, au sein duquel PEPPER installa le laboratoire de sciences humaines (sociologie, ethnologie, ethnomusicologie). Il entama alors une série de missions de collectes sur le territoire gabonais durant lesquelles il put recueillir de nombreux enregistrements sonores (l'article de 1974 fait état de 600 bandes), photos et objets, qui constituèrent le premier fonds patrimonial du Gabon. Afin d'aider le Gabon à conserver ces nombreuses collections qui s'accumulaient en raison des apports des différents chercheurs, PEPPER créa alors un premier « Musée des Arts et Traditions » de Libreville (Gabon), inauguré en 1963 par le président Léon MBA en personne. En réalité, les objets étaient initialement stockés dans le logement même de M. et Mme PEPPER, mais le projet de musée n'ayant obtenu aucun financement de la part du gouvernement, c'est la villa qui fut transformée en musée, le musicologue allant loger ailleurs sur le centre ORSTOM nouvellement construit. Il dut cependant être déplacé par la suite (1966) dans un lieu plus approprié (une ancienne dépendance de la Marine sise près de la Présidence) et fut à nouveau inauguré, cette fois par le nouveau président Albert Bernard BONGO en 1967. PEPPER a également participé au cours de cette période au projet du musée Barthélémy Boganda en RCA (inauguré en 1966).

La section d'ethnomusicologie connaît dès son installation une forte activité, et en 1964 Pierre SALLÉE intègre l'équipe ; c'est lui qui va poursuivre les collectes initiées par PEPPER dans ce domaine, au Gabon. Les missions organisées dans les différentes régions du Gabon permettaient de collecter de nombreux documents sonores, photographiques et matériels, le laboratoire permettait de les analyser de manière fine, et le musée présentait alors un discours cohérent sur des thèmes précis, afin de restituer une partie du savoir au public. Cependant, PEPPER eut l'instinct que ces conditions ne suffisaient pas pour conserver de manière pérenne ce savoir accumulé au fil des années. En 1966, PEPPER conçut le « Centre d'études des traditions orales » (CETO), qui fut officialisé en 1968, aux services scientifiques centraux de Bondy. Une des tâches principales de ce Centre fut de recevoir les originaux enregistrés outre-mer et d'en renvoyer une copie au lieu d'origine, ceci afin d'assurer une double sécurité pour leur sauvegarde. La section audiovisuelle de l'IRD de Bondy est issue de ce laboratoire d'anthropologie sociale et culturelle et conserve encore le résultats de ces enquêtes de terrain. Aujourd'hui, nous pouvons observer la justesse de jugement de ce chercheur qui permit ainsi à ces précieuses archives de traverser plusieurs décennies. En effet, les copies conservées au Gabon ont en partie disparu (la moitié reste présente) du fait des pertes et diverses détériorations ; quand aux enregistrements effectués avant 1954 lorsque PEPPER était à l'IEC de Brazzaville, ils sont introuvables actuellement, n'ayant pas bénéficié des mêmes conditions de conservation.

Les travaux de PEPPER élaborés au Gabon et au sein du CETO intéressèrent le Sénégal qui demanda en 1967 le concours de l'ORSTOM afin d'organiser la collecte et l'archivage de ses expressions culturelles. PEPPER partit alors à Dakar, où il créa et dirigea les « Archives Culturelles du Sénégal » à l'Institut Fondamental d'Afrique noire (IFAN) de 1967 jusqu'à sa retraite en 1972. Le résultat de ses collectes se trouvent également au service audiovisuel de l'IRD, mais n'ont pas encore fait l'objet de traitement informatique.

## 2) Travaux et collectes de PEPPER

### *a) Le MNATG et le CETO*

Dès son arrivée au Gabon en 1960, PEPPER entreprend plusieurs missions sur l'ensemble du territoire, qui lui permettent de collecter différents types d'objets, en premier lieu des instruments de musique, mais aussi des objets usuels ainsi que quelques objets d'art. Il réalise également beaucoup de photographies, effectue des enregistrements sur bandes magnétiques et procède à des travaux d'analyse et de transcription. Les objets et documents s'accumulant au fil des missions, il fut bientôt nécessaire d'aménager un lieu en vue de leur conservation. La volonté de restituer le résultat de ces enquêtes aux populations gabonaises étant aussi présente, PEPPER envisage la création d'un musée à Libreville. Cependant, le budget nécessaire pour construire un bâtiment adapté ayant été jugé trop important, le projet est refusé par le gouvernement gabonais. PEPPER se contente alors des « moyens du bord » pour faire avancer le projet et aménage son ancien logement, une villa du quartier « Montagne sainte », pour y installer le premier musée du Gabon, le « Musée des Arts et Traditions », qui est inauguré le 4 octobre 1963 par le président Léon MBA. Les chercheurs Pierre SALLÉE et Louis PERROIS arrivent respectivement en 1964 et 1965, et participent aux collectes en rapportant également des objets qui enrichissent considérablement les collections. Ce musée est rapidement saturé et le déplacement du musée dans un lieu plus approprié s'avère nécessaire. Le gouvernement affecte alors un grand bâtiment de l'ère coloniale située sur l'avenue du général-de-Gaulle, en bord de mer, que l'ORSTOM entreprend de remettre en état et d'aménager par des travaux importants. Le musée peut alors être inauguré une deuxième fois de manière officielle le 27 novembre 1967 par le nouveau président Albert Bernard BONGO.

Le musée, de quelques 400 m<sup>2</sup>, comprend alors plusieurs salles d'exposition, une salle de réserve, et accueille également un laboratoire pour les chercheurs en sciences humaines, qui peuvent étudier les documents et objets conservés par le musée. Enfin, une section « Archives culturelles du Gabon » est créée afin de conserver les enregistrements sonores, et permet d'effectuer tous les travaux de transcription, d'analyse et de duplication. Une fois organisé, le musée peut présenter des expositions, le principe étant de conserver la globalité des expressions culturelles. Pour cela, les chercheurs associent les objets aux photos les représentant en situation, accompagnés d'un texte explicatif et d'une bande sonore. En 1970, PERROIS<sup>79</sup> écrit que le musée est divisé en quatre sections différentes : Préhistoire et histoire, Artisanat traditionnel, Vie traditionnelle et arts musicaux, Art plastique, qui se décomposent de la façon suivante :

---

<sup>79</sup> PERROIS LOUIS, 1970, « Le Musée des Arts et Traditions de Libreville, Gabon », *Museum*, n°3, vol. XXIII, *passim*



## SECTION I. PRÉHISTOIRE ET HISTOIRE

Les salles 1 et 2 sont consacrées à la présentation des différentes périodes historiques connues au Gabon, malgré le peu de données existantes. La préhistoire y est présentée comme l'évolution des inventions humaines et de leurs outils, dont la période néolithique apporte une révolution avec l'apparition de l'élevage, de l'agriculture et de diverses techniques. La partie représentative de l'histoire plus récente semble plus concise, PERROIS précise que les données sont peu connues en dehors de la période coloniale, mais que d'autres informations supplémentaires peuvent s'ajouter grâce à l'étude des traditions orales.

## SECTION II. ARTISANAT TRADITIONNEL

La salle 3 présente les diverses activités liées à l'économie traditionnelle, pêche, chasse, travail du bois et du fer, ainsi que les outils et instruments employés où quelques objets usuels, tels les paniers et bijoux.

## SECTION III. VIE TRADITIONNELLE ET ARTS MUSICAUX

Les deux salles consacrées aux musiques du Gabon tentent de décrire cet art en fonction des différentes étapes de la vie, de la naissance jusqu'à la mort. La salle 4 commence par les styles musicaux associés à la naissance, l'enfance et l'adolescence, à travers les chants, les jeux et rites de passages. Cette salle s'appuie principalement sur une description organologique pour présenter les différents instruments, les tambours, les arcs et pluriarcs, les harpes et cithares, les instruments à air, les instruments de rythme, les lamellophones, et les xylophones.

La salle 5 est consacrée aux danses, qui occupent en effet une place importante dans les sociétés villageoises. La réalisation des panneaux est cette fois orientée de façon géographique et thématique. Les premiers décrivent les différentes danses de masques connues au Gabon, au nord, au sud et dans le Moyen-Ogooué. Les suivants présentent une vision d'ensemble de certains thèmes importants, les danses et chants de la vie quotidienne, les récits de la tradition orale comprenant des récits et des généalogies, les cérémonies et instruments associées à la vieillesse, la mort et au culte des ancêtres.

Enfin, la dernière partie de la section musicale est dédiée à la présentation du culte du *bwiti* des Tsogho. Dans cet espace un temple a été reconstitué avec toutes ses parties constitutives collectées *in situ* : reliquaire, statuettes, harpe à 8 cordes, poutrelle frappée, tambour vertical, paniers à herbes, poteau central, poutre centrale sculptée, autel à planches décorées, etc.. Ce temple, toujours présent au musée d'aujourd'hui en bord de mer dans le bâtiment Elf-Gabon, permet de se rendre compte du travail de qualité effectué à cette époque par les chercheurs et techniciens.

## SECTION IV. ART PLASTIQUE

La salle 6 regroupe essentiellement des masques et statues funéraires, et permet de préciser les différents styles existant au Gabon, en fonction des aires géographiques. Il est notamment question des statues Fang, déjà connues des Européens, mais aussi des figures de reliquaire kota, moins étudiées en Europe, et dont l'exposition permet d'apporter de nouvelles perspectives pour la compréhension de ces styles.

En 1969, le musée est en pleine expansion, et de nombreux objets font partie des collections, du fait des collectes de PEPPER, SALLÉE et PERROIS. PERROIS donne le chiffre de 617 objets exposés, auxquels il faut ajouter les 400 conservés dans les réserves pour manque de place dans les salles d'expositions, ainsi que les 800 heures d'enregistrements environ effectués sur les expressions orales, et qui sont conservées dans la section « archives culturelles ». Le musée est géré majoritairement par les sections d'ethnomusicologie et d'ethnologie, ce qui explique l'orientation artistique des expositions. Le musée commence à attirer le public, PERROIS parle de 8.000 visiteurs (dont beaucoup de scolaires) à la fin de la première année d'ouverture. Dès sa création, le musée ne se définit pas seulement comme un lieu d'exposition, mais aussi un lieu de création des dynamiques de production des savoirs, par une étroite collaboration avec le laboratoire de recherche et le « Centre d'archives culturelles ». Grâce à l'existence de ces relations scientifiques, plusieurs missions sont définies et mises en œuvre (y compris en liaison avec le CNRS) : la collecte d'objets et d'enregistrements, leur conservation, et leur présentation au public.

Les objectifs premiers du musée sont en effet de recueillir les traces matérielles des cultures du Gabon, afin de mieux les comprendre et de les faire connaître. Pour cela, il faut procéder à des enquêtes de terrain approfondies, en demeurant longtemps auprès des populations afin d'être renseigné sur les différentes pratiques en lien avec les objets, ainsi que sur les récits ou musiques. En décrivant son travail en tant qu'ethnologue et muséographe, PERROIS insiste sur le fait que pour comprendre le sens attribué à un masque par exemple, il faut assister aux danses qui l'utilisent, car l'objet est au centre d'une « forme totale ». Il est en effet conscient de la nécessité de prendre en compte les conditions dans lesquelles sont créés et utilisés les sujets de ses études, pour parvenir à une approche pertinente et comprendre les cultures dont sont issus les objets. Nous pouvons apercevoir ici l'influence des travaux d'André LEROI-GOURHAN (qui fut le directeur de thèse de PERROIS) mais aussi de l'ethnologie de cette époque (Marcel MAUSS, Marcel GRIAULE et l'école du Musée de l'Homme) dans l'appréhension du caractère « total » des manifestations humaines.

Dans le cas des traditions orales, l'enregistrement est un outil très utile pour recueillir de nombreux exemples, qu'il est possible d'analyser par la suite. PERROIS cite l'exemple des chercheurs comme le père TRILLES (années 1900) qui ne disposaient évidemment pas de cette technologie et devaient simplifier les récits afin de pouvoir les prendre en dictée. Cette méthode ancienne permettait de recueillir quelques exemples (contes, mythes, proverbes), mais pas de procéder à des analyses poussées. L'enregistrement sur bandes permet en effet de garder la trace des éléments immatériels, ce qui induit une méthode de travail différente de celle concernant les objets, qui eux sont matériels. Les chercheurs travaillant au Gabon avaient deux buts en parcourant le terrain, collecter des objets (de la vie quotidienne traditionnelle et aussi de la pratique rituelle) et effectuer des enregistrements, afin d'avoir des exemples de chaque « style » à analyser plus longuement en laboratoire, et ainsi participer à la sauvegarde de la mémoire des différentes cultures, en collectant des témoignages à présenter et valoriser au musée. Cependant, les méthodes de collectes étant différentes, les effets le sont aussi : si l'enregistrement ou la photographie (voire la prise d'images cinématographiques) permet de fixer sur un support neutre une expression orale qui existe sans cette intervention et qui n'en souffrira pas par la suite, la collecte d'objets enlève matériellement un élément de patrimoine aux populations détentrices (qui pourront alors le remplacer ou parfois pas). L'ethnologue se pose alors des questions éthiques, que PERROIS ne manque pas de noter :

« Le collecteur se pose aussi un problème de conscience : il a scrupule à acquérir un masque ou une statue rituelle, souvent unique témoignage d'une habileté sculpturale aujourd'hui disparue et support d'un rite encore vivant, quand il sait qu'il est ainsi lui-même un agent actif de la disparition de la culture qu'il est chargé de sauvegarder. Les pièces authentiques sont si rares désormais, surtout au Gabon, qu'il faut les protéger dès leur découverte. Quelle consternation quand on retrouve trop tard les vestiges d'une statue ou d'un masque jetés derrière une case par les Africains eux-mêmes du fait de l'abandon de quelque rituel ou de la mort du seul danseur capable d'animer l'objet sacré ! »<sup>80</sup>

La deuxième mission du musée est bien évidemment la conservation des éléments collectés sur le terrain. Cependant, plusieurs facteurs entravent cette volonté et ne permettent pas de réunir des conditions optimales. Tout d'abord, le climat de la zone équatoriale réunit les contraintes de chaleur et d'humidité qui rendent la conservation à long terme très difficile. Le musée de Libreville se débrouille toutefois avec peu de moyens pour préserver les objets. A cet égard, la direction du musée fit le choix de ne pas gaspiller le petit budget dans une climatisation, qui risquerait d'assécher et de fissurer les objets du fait du choc thermique. Ensuite, il faut préserver les objets d'autres détériorations qui risquent de se produire, que ce soit par l'action des insectes xylophages, ou de l'oxydation sur les métaux. Enfin, un autre problème relève plus des conditions culturelles, qui est le manque d'intérêt que les Gabonais portent aux questions de sauvegarde du patrimoine. De ce fait, le personnel qualifié manque en dehors des Français, et la majorité des Gabonais employés au musée sont interprètes ou traducteurs, mais rarement formés aux techniques de conservation et de muséographie, en dehors d'un stagiaire. Le musée fonctionne donc principalement, à ce moment-là, par la seule volonté des membres de l'ORSTOM qui mettent en place une structure équilibrée composée de différents services, et mettant en œuvre des méthodes adaptées aux différentes missions. En 1973, l'ethnologue Michel JOUIN<sup>81</sup> décrit l'ensemble du processus de catalogage des objets et autres documents, qui passent par cinq étapes :

- « Collecte et marquage provisoire des supports
- Enregistrement et numérotation
- Traitement en laboratoire
- Fiches analytiques
- Rangement »

Le musée dispose alors les quatre services techniques suivants :

- « Bibliothèque et documentation iconographique
- Service muséographique comprenant un bureau d'études et une section Restauration / Exposition
- Service Filmographique avec Laboratoire/documentation
- Service Phonographique avec Laboratoire/documentation ».

---

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> JOUIN Michel, 1973, *La gestion des collections du Musée des arts et traditions de Libreville*, Gabon, Libreville : ORSTOM

Enfin, les collectes, identifications et analyses effectuées, les objets et autres documents peuvent être exposés de manière pédagogique dans les salles du musée, afin de faire profiter le public du résultat des recherches. Le principe de base étant, comme nous l'avons dit plus haut, de présenter les objets en situation, c'est-à-dire avec des photos de terrain, une partie explicative renseignant leur rôle, et un enregistrement sonore, représentant une illustration plus vivante du contexte d'utilisation. Comme le dit PERROIS :

« D'une certaine façon, la méthodologie adoptée par le MATG et ses chercheurs, anticipait sur ce qu'on appelle aujourd'hui les "hyper documents", que l'informatique et la compression numérique des informations permettent d'établir. »<sup>82</sup>.

Les différentes sections décrites plus haut représentent l'exposition permanente du musée, qui permet de rendre compte de l'étendue des recherches effectuées par les chercheurs en sciences humaines. Des expositions temporaires sont réalisées pendant la période allant de 1967 à 1975, afin de préciser certains sujets en les abordant de manière thématique. PERROIS distingue les expositions de type monographique, centrées sur un groupe ou une région (*Art et artisanat tsogho*, dont le catalogue est édité en 1975, et qui est réalisée à partir des travaux de O. Gollnhofer et R. SILLANS, A. RAPONDA-WALKER, P. SALLÉE et L. PERROIS), des expositions thématiques centrées sur un type d'expression (*Masques du Gabon*, *La musique en Afrique équatoriale*, etc.).

L'un des projets originaux du musée a été de faire circuler certaines expositions à l'intérieur du pays (ce qui techniquement était une gageure compte tenu des infrastructures routières du moment), afin d'élargir le public et d'avoir un retour sur le terrain du travail d'analyse effectué. Le principal souci était de restituer le savoir à la population, attention qui fut bien perçue, et de présenter la manière dont les chercheurs avaient compris leurs traditions. PERROIS écrit que cette méthode permettait aussi de rectifier certaines informations en se confrontant au public de l'intérieur des terres, et de susciter de nouvelles recherches. Le dernier type d'exposition était plus synthétique et destiné à un public étranger, moins connaisseur des traditions du Gabon. PERROIS cite l'exposition *Gabun, Gestern und Heute* réalisée en 1973 au Roemer-Pelizaeus Museum de la ville d'Hildesheim en Allemagne de l'Ouest, et qui permet de confronter les objets du musée aux collections d'Allemagne, notamment le fonds TESSMAN<sup>83</sup>, du musée de Lübeck.

Le musée créé par PEPPER se trouve donc être à cette époque un centre en pleine activité, qui réussit à combiner les recherches et collectes de terrain, les analyses en laboratoire, la conservation des objets et enregistrements, et la présentation du concentré de ces recherches, dans un but de diffusion vers le public. Le centre d'archives culturelles fournit tous les documents à exposer, iconographie, objets, enregistrements, dont les collections sont régulièrement augmentés par les ajouts des chercheurs. Le musée permet de plus de stimuler les échanges d'informations entre chercheurs et informateurs. Il permet en effet de justifier le travail du chercheur aux yeux des Gabonais, qui peuvent vérifier la bonne utilisation des objets qu'ils ont confiés. Le public étant connaisseur des cultures exposées, le chercheur se doit aussi d'être rigoureux dans ses présentations. Les observations faites par le public

---

<sup>82</sup> PERROIS, Louis, 1997, *Patrimoines du sud, collections du nord : trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine (Gabon, Cameroun)*, Paris : ORSTOM

<sup>83</sup> Ethnologue allemand, Günter TESSMAN travailla chez les Fang entre 1904 et 1909, et publia un ouvrage intitulé *Die Pangwe* en 1913, dont on trouve des extraits traduits dans P. LABURTHE-TOLRA et C. FALGAYRETTE-LEVEAU, (dir.), *Fang*, Paris, 1991

peuvent aussi préciser certaines informations et inciter le chercheur à retourner sur le terrain pour vérifier certaines connaissances. Le musée permet enfin et surtout de participer à la sauvegarde de cultures en voie de changement et d'en exposer quelques témoignages pour les générations futures. La collaboration entre un lieu d'exposition et un lieu de recherche et de conservation permet de stimuler la recherche de connaissances scientifiques, comme le montre la production écrite des chercheurs travaillant à cette époque. De plus, dans la lignée de l'ORSTOM, le centre d'archives culturelles regroupe des chercheurs de différentes disciplines qui peuvent confronter leurs connaissances et s'enrichir mutuellement : il centralise également les différentes données issues des collectes de terrain, et laisse la possibilité au chercheur arrivant au Gabon d'accéder à l'état des connaissances avant de procéder à ses propres enquêtes.

Afin de disposer d'un moyen plus adéquat pour sécuriser les enregistrements, PEPPER exprime son désir de créer un centre de documentation chargé de recueillir et de conserver les archives. Il créa donc en métropole un service central chargé de coordonner les étapes de collecte et de conservation des expressions culturelles. Le CETO (Centre d'ethnomusicologie et des traditions orales) fut conçu en 1968 aux services scientifiques centraux de Bondy. Bernard SURUGUE, arrivé dans les années 1970, modifia la signification du sigle afin qu'il corresponde mieux aux activités du service. En effet, l'ethnomusicologie est une des disciplines qui étudie les traditions orales et il peut paraître redondant de les juxtaposer. Le CETO devint donc le « centre d'études des traditions orales », défini ainsi par Bernard SURUGUE dans les cahiers de sciences humaines<sup>84</sup> :

« Le Centre d'Études des Traditions Orales (CETO) des Services Scientifiques Centraux de l'ORSTOM est un laboratoire rattaché au Comité Technique d'Anthropologie (Ethnologie, Histoire, Archéologie, Musicologie, Linguistique). Son rôle consiste à étudier les cultures qui relèvent de la Tradition Orale. Il a été fondé en 1968, à l'initiative de H. PEPPER, musicologue de l'ORSTOM, dont les premières recherches dans le domaine de la Tradition Orale remontent à 1948 en Afrique Centrale. Le CETO a pour vocation le recueil, l'archivage, la conservation et l'exploitation scientifique des documents, quel qu'en soit le support (bandes magnétiques audiophoniques, vidéoscopiques, films, photographies, manuscrits, etc..) de la Tradition Orale. Les objectifs sont donc :

- d'archiver la documentation sous toutes ses formes dans les meilleures conditions possibles de conservation.
- d'offrir au chercheur les moyens techniques nécessaires et suffisants pour la mise en valeur et l'exploitation scientifique de ses documents.
- de porter à la connaissance des publics scientifiques et du grand public, le cas échéant, les travaux des chercheurs. »

Une des tâches principales du CETO fut de recevoir les originaux enregistrés outre-mer et d'en renvoyer une copie au lieu d'origine, ceci afin d'assurer une sécurité pour leur sauvegarde. La section audiovisuelle de l'IRD est issue de ce laboratoire d'anthropologie sociale et culturelle qui fut conçu, depuis son origine, pour développer, préserver, rendre accessible et valoriser le patrimoine scientifique, audiophonique et audiovisuel. Toutes les bandes sonores enregistrées par différents chercheurs y sont conservées et archivées depuis

---

<sup>84</sup> SURUGUE Bernard, 1976, « Le centre d'étude des traditions orales », *Cahiers de l'ORSTOM*, p. 219

l'époque du CETO ; celles de PEPPER constituant une grande partie du fonds audiophonique. Parmi celui-ci, il existe environ un millier de bandes analogiques qui concernent uniquement le Gabon sur une période d'une douzaine d'années.

Les connaissances sur les expressions culturelles gabonaises s'intensifient et se précisent entre les années 1960 à 1975, du fait des activités du musée et de l'ORSTOM. Entre les collectes démarrées par PEPPER et le développement du musée du fait de SALLÉE et de PERROIS, cette période montre une grande effervescence dans le domaine de la recherche scientifique qui marque le Gabon, et permet aujourd'hui d'avoir des bases de travail pour poursuivre les recherches. Cependant, il faut reconnaître une certaine ambiguïté dans cette situation qui combine les volontés de développement et la sauvegarde des traditions issues du mode de vie villageois : au moment des indépendances, le Gabon est un jeune pays, dont la Nation est à construire, et qui cherche dans cette optique des appuis historiques. La volonté de Léon MBA de collecter et étudier les traditions de son pays n'est pas anodine et apparaît à cette époque pour cette raison. Les sources historiques étant rares en dehors des écrits traitant de l'époque coloniale, il faut se tourner vers la tradition orale, autre source d'histoire, pour construire les savoirs de la Nation. Mais la colonisation ayant marqué fortement le territoire par ses transformations technologiques, le peuple gabonais se détourne des traditions et quitte les villages pour participer au développement du pays et travailler dans les villes. Le musée et les ethnologues ont alors un rôle important à jouer pour stimuler l'intérêt pour ces traditions de la part des Gabonais eux-mêmes.

« Le public africain peut alors s'initier à la culture des différentes ethnies du pays et prendre conscience de la valeur profonde de ses propres coutumes. [...] C'est un principe absolument essentiel dans les pays en voie de développement : la diversité des coutumes et des langues doit être surmontée par la reconnaissance d'une culture profonde commune ou de cultures différentes mais analogues quant à leur valeur propre. Celles-ci ne peuvent être mises à jour que par le moyen de l'éducation populaire, le Musée est alors un instrument très précieux, au même titre que la presse ou le cinéma. L'ethnologue a là un rôle important quoique souvent ignoré du public, et ses recherches fondamentales apparemment gratuites conduisent à long terme à des résultats tout à fait positifs sur le plan de la culture nationale et universelle. »<sup>85</sup>.

L'intention des membres de l'ORSTOM était bonne et a permis effectivement de sauvegarder quelques éléments culturels qui restent encore aujourd'hui à la disposition du peuple gabonais. Les dégâts de la colonisation ont conduit les Africains à délaisser leurs cultures au profit des nouveautés occidentales. De plus, les politiques de développement favorisent cet état des choses en intensifiant l'urbanisation et la désertification des villages, la mise en place du salariat, etc. Il est sans doute difficile du point de vue des Gabonais de comprendre pourquoi il faudrait sauvegarder des éléments de traditions, quand les conditions sociales et politiques les poussent à les abandonner. Les traditions ne disparaissent d'ailleurs pas totalement, elles sont plutôt en voie de changement, mais le musée eut bien du mal par la suite à poursuivre ses missions initiales.

---

<sup>85</sup> PERROIS LOUIS, 1971, « Le rôle des musées et des centres d'archives culturelles dans l'étude des problèmes esthétiques en Afrique Noire », Paris : ORSTOM, *Cahiers ORSTOM, Série Sciences Humaines*, vol. VIII, p. 6

Le 21 juillet 1975, le MATG est officiellement transmis aux autorités nationales gabonaises pour devenir le « Musée National des Arts et Traditions ». De nombreux travaux ont lieu à cette époque à Libreville, et le musée est contraint de déménager une nouvelle fois, son emplacement ayant été retenu pour construire la mosquée Hassan II. Le 23 avril 1977, une convention est alors signée avec la société Elf-Gabon, qui met à disposition un bâtiment situé au bord de mer pour accueillir le musée. Les locaux étant étroits, une partie des services techniques (centre de documentation, laboratoire son, laboratoire de restauration) est transférée dans un bâtiment annexe proche du marché de Mont-Bouet, appelé alors « musée annexe du Mont-Bouet ». Mais ce dernier déménagement est aussi le fait de raisons économiques et sociales et sera transféré au quartier Lalala, devenant le « musée annexe de Lalala ». Les services se réduisent et seul le centre de documentation est conservé. Le musée est alors constitué depuis cette époque d'un bâtiment principal situé en bord de mer, comprenant deux salles d'exposition, une salle de réserve et des bureaux administratifs, et un bâtiment annexe qui regroupe différents documents qui traitent de l'histoire et des cultures du Gabon.

À partir de la nationalisation en 1975, les chercheurs français quittent le musée, qui est alors délaissé par manque d'intérêt de la part du gouvernement gabonais. Le nouveau bâtiment est plus petit et restreint les possibilités d'expositions, le budget permet juste de faire tenir le musée debout, qui fait tout de même travailler du personnel et conserve encore les objets collectés durant la période précédente. Mais les activités scientifiques s'estompent faute de crédits ; il n'y a presque plus d'enquêtes de terrain qui permettaient d'effectuer les collectes et de fournir les matériaux bruts au musée. L'institution créée par les Français connaît alors une période de déclin. Pourtant, un peu plus tard, par la volonté d'un nouveau ministre de la culture, M. AMOUGHE MBA, le musée national renaît en 2005, et retrouve un peu de vigueur grâce aux initiatives du directeur du musée, M. Paul ABA'A NDONG, et aussi de Gwenaëlle DUBREUIL, muséologue française engagée par le ministère de la Culture pour effectuer des inventaires des collections. Le musée est alors mis en travaux, assaini (du fait de récurrentes inondations en saison des pluies) et repeint ; les objets sont dûment inventoriés (selon des méthodes modernes – informatisation) et une exposition voit le jour en juin 2005 sur « Les masques du Gabon », à partir des collections du musée.

Cependant, il faut aujourd'hui attendre de voir quelle sera l'évolution du musée national, qui est à chaque fois ballotté par les aléas politiques, bénéficiant de bien peu de dotations et connaissant aussi des périodes d'incidents : c'est ainsi que lors de ma visite en septembre 2008, le musée était encore une fois en travaux, après que les réserves eurent subi des inondations, afin de rénover certaines parties du bâtiment et la toiture abîmée. Le personnel faisait acte de présence sans savoir combien de temps dureraient les travaux entamés six mois auparavant. Des personnes de bonne volonté semblent vouloir faire vivre ce musée, les demandes récurrentes concernant les archives conservées à l'IRD le montrent, mais les projets sont peu suivis d'effets.

## *b) Présentation des lieux de conservation*

Herbert PEPPER ayant consacré une grande partie de ses recherches aux méthodes de collecte et d'archivage de documents de terrain, ses archives sont de ce fait assez bien ordonnées, en dehors de quelques documents personnels. Du fait de ses déplacements et du traitement des différents types d'archives, ils sont cependant conservés en plusieurs lieux. Trois d'entre eux ont été visités et peuvent faire l'objet d'une description détaillée : La section audiovisuelle de l'IRD à Bondy, le service des archives de l'IRD de Marseille, et le Musée national du Gabon à Libreville (MNATG). Il est possible de supposer que d'autres documents peuvent exister dans les centres de recherches africains issus de l'IEC (Brazzaville) et de l'IFAN (Dakar), datant des périodes où il y a travaillé. Les premiers enregistrements datant de la période 1948-55 ne se trouvent dans aucun des lieux visités et il serait intéressant de chercher s'ils existent toujours, peut-être à l'IRS, Institut de recherche scientifique du Congo, l'institut qui a succédé à l'IEC à Brazzaville.

Les enregistrements qu'il a réalisés à partir de 1954, puis de 1960 à 1966 lors de ses études sur le Gabon ont été conservés depuis leur création au CETO, puis dans de la section audiovisuelle de l'IRD qui lui a succédé. Les autres documents relatifs à ses divers travaux de recherches étaient restés en sa possession, ses descendants en ont fait don au siège de l'IRD en 2003. Le service des archives dispose donc d'un fonds très riche comprenant les différents travaux de PEPPER depuis son arrivée en Afrique en 1941 jusqu'à la fin de sa vie, puisqu'il continuait à écrire après sa retraite en 1972. Un aperçu des différents lieux de conservation permet de se rendre compte de la diversité des différents types de documents existants.

### **IRD de Bondy :**

Le département audiovisuel de l'IRD de Bondy est issu du CETO et a préservé depuis plus de 40 ans les documents que PEPPER envoyait pour sauvegarder les originaux des enregistrements de terrain et les documents qui y étaient associés. Les bandes analogiques constituent la majeure partie de ces documents et ont été conservés dans de bonnes conditions ; elles se trouvent en bon état et leur contenu est parfaitement lisible. Voici un bref descriptif des documents relatifs aux travaux de PEPPER :

- 4 catalogues détaillant les bandes sonores (2 pour le Gabon, et 2 pour le Sénégal)
- Un carton de photos diverses, non renseignées, qui semblent venir du Gabon et du Congo.
- Documents papiers : plusieurs dossiers sanglés comprenant des doubles des notices de bandes, et des notes bibliographiques recueillies par PEPPER
- Quelques dessins sur papier calque.

Les bandes sonores ont été réparties en plusieurs sections, qui correspondent à des ensembles qui semblent cohérents (du point de vue de l'apparence des boîtiers, de la numérotation, d'inscriptions particulières...). Nous avons choisi de procéder ainsi afin de distinguer les différents types de bandes qui peuvent provenir des enregistrements de PEPPER, de SALLÉE, ou de copies. Environ 1400 bandes sont conservées à la section audiovisuelle, et se décomposent en 8 sections :



- La section 1 (621 bandes) correspond aux bandes désignées dans le catalogue réalisé par PEPPER concernant les enregistrements du Gabon. Il faut préciser que 183 bandes supplémentaires, existant au catalogue, sont absentes.
- La section 2 (194 bandes) s'y apparente, mais il semble qu'il s'agisse de copies reconditionnées du fonds 1, du fait des boîtiers plus récents.
- La section 3 (290 bandes) provient du travail de Pierre SALLÉE. S'appuyant sur les mêmes méthodes de collecte et d'archivage, il est intéressant de les intégrer au fonds concernant l'ensemble des documents du Gabon, afin d'avoir une certaine continuité.
- La section 4 (44 bandes) s'apparente par la numérotation ou certaines annotations au travail de PEPPER, mais les bandes ne contiennent pas de notices ; il est cependant précisé sur la tranche « copie ATP », c'est-à-dire qu'il a dû y avoir des copies effectuées par le musée des arts et traditions populaire.
- La section 5 (32 bandes) comprend des bobines d'enquête, sans doute moins importantes du point de vue de PEPPER pour son projet d'archives culturelles, mais lui ayant servi de documents de travail.
- La section 6 (15 bandes) s'apparente également par sa numérotation au travail de PEPPER, mais les bandes ne contiennent pas de notices, et il faudra attendre leur numérisation pour plus de précisions.
- La section 7 (27 bandes) comprend des enregistrements d'émissions de radio, leur numérisation en précisera le contenu.
- La section 8 (environ 160 bandes) enfin, n'a pas été inventorié, mais il s'agit des enregistrements du Sénégal, sans doute ceux désignés dans le catalogue papier correspondant.

## **IRD de Marseille :**

Il s'agit des archives personnelles de PEPPER, dont les héritiers ont fait don à l'IRD en août 2003, afin d'en assurer la conservation. Les deux autres lieux visités (Bondy et Libreville) conservent des documents qui représentent le résultat du travail de collecte et qu'il appelait les « Archives culturelles du Gabon », en vue de participer à la sauvegarde du patrimoine culturel du Gabon. En revanche, les archives conservées à Marseille concernent tous les documents ayant trait à son travail scientifique, et permettent de comprendre les différentes étapes de l'élaboration de sa méthode. Elles sont donc très intéressantes du point de vue de l'explicitation des documents sonores, de la méthode de travail de PEPPER, et apportent un témoignage de l'évolution d'un chercheur ayant connu différentes périodes marquantes de l'histoire : la Seconde Guerre mondiale, la présence coloniale française en Afrique et l'indépendance des pays africains. En résumant les données contenues dans les inventaires effectués au service des archives de l'IRD de Marseille, nous pouvons distinguer plusieurs types de documents :

### *Documents papier :*

- Documents à caractère biographique (titres honorifiques, correspondance...)
- Documents à caractère administratif (rapports d'activités de l'IEC, de l'ORSTOM de Libreville, du CETO de Bondy et du laboratoire d'archives culturelles du Sénégal)
- Notes de travail et d'analyse

- Carnets de tournée (Congo et Gabon)
- Cours dispensés par PEPPER, conférences (de lui ou autre)
- Bibliothèque personnelle regroupant de nombreux ouvrages et revues anciennes.
- Textes écrits par PEPPER, (Manuel du collecteur archivistique notamment), différents articles, et projet d'un ouvrage autobiographique (Derniers messages de l'Oralien)

*Documents papier sur support spécifique :*

- Partitions (hymne du Sénégal, compositions de PEPPER à partir de ses enregistrements)
- Articles de presse, concernant ou non les travaux de PEPPER
- Un carnet de croquis
- Dessins sur papier calque

*Documents audiovisuels (son, film, photos) :*

- Anthologie de la vie africaine (coffret de 4 disques vinyle, pochette et livret d'accompagnement)
- Entre 80 et 100 bandes magnétiques sonores
- Bobines (2-3) du film « Harmonie Noire »
- Photographies (tirages, diapositives et négatifs)

*Objets :*

- Quelques instruments de musique
- Objets rituels
- Bracelets de métal
- Animaux empaillés

Nous n'avons pas pu approfondir l'étude de ces documents, mais ceux qui ont pu être consultés permettent de suivre parfaitement les différentes étapes du travail de PEPPER. Pour la période concernant le Congo, nous pouvons trouver par exemple les transcriptions musicales et linguistiques d'un langage tambouriné (sans doute celui des Linda, effectué en 1943). Les documents administratifs nous renseignent sur les activités des différents centres de recherches, les chercheurs qui ont participé aux recherches, les différents projets mis en place. On peut aussi suivre l'agrandissement des bâtiments lié à l'élargissement des recherches, l'installation des laboratoires, le matériel utilisé...

Par contre, nous pensions retrouver les bandes analogiques manquantes à Bondy (les 183 du catalogue de Bondy), mais il n'en fut rien. Les bandes analogiques présentes à Marseille comportent peu d'informations et il est difficile d'en décrire le contenu avant écoute et numérisation. Elles contiennent principalement les enregistrements d'émissions

radiophoniques élaborées par PEPPER, qui pourront être comparées avec celles de Bondy, pour chercher si elles se complètent. D'autres bandes semblent provenir des travaux mineurs de PEPPER (Harlem en 1955 et Brésil en 1962).

La bibliothèque personnelle de PEPPER fait aussi partie des archives de Marseille et a une grande importance, de par son volume et sa valeur scientifique et historique. Elle est rangée pour le moment dans 16 cartons, et regroupe différents ouvrages, revues et tirés à part, dont certains rares, et dont la majorité traite de sujets liés aux recherches de PEPPER (ethnomusicologie, tradition orale en Afrique, différents aspects de la vie au Gabon...).

Enfin, parmi les documents qui ont retenu notre intérêt, nous pouvons citer plusieurs dossiers sanglés qui contiennent les derniers écrits de PEPPER, qui travaillait sur un ouvrage autobiographique (*Derniers messages de l'Oralien*) traitant de son expérience d'étude des traditions orales en Afrique. Même s'il n'a pas été publié, cet ouvrage demeure un élément important de ces archives car il retrace la carrière scientifique de PEPPER, de façon littéraire, et fournit un fil rouge permettant d'ordonner les autres documents présents.

## **Le musée national des arts et traditions du Gabon**

Comme nous l'avons décrit plus haut, le musée est aujourd'hui représenté dans deux lieux distincts, le premier en bord de mer comprenant les salles d'exposition et accueillant le public, et le deuxième dans un quartier peu éloigné, qui regroupe les documents de l'ancien centre de documentation et est accessible sur rendez-vous. Une brève présentation permet de distinguer ces deux endroits en fonction de leurs missions.

### *Au musée :*

- Deux salles d'exposition présentant des expositions temporaires (à partir des objets de la réserve).
- Une salle de réserve conservant les différents objets collectés par les chercheurs de l'ORSTOM (masques, reliquaires, instruments de musique, objets usuels tels que paniers, couteaux, bijoux...).
- Une copie des bandes conservées à l'IRD de Bondy. A l'origine, l'ensemble du fonds se trouvait dans les deux endroits, mais aujourd'hui, plus de la moitié des bandes a disparu, et celles qui restent ne sont pas forcément en bon état, les conditions de conservation n'étant pas optimales (humidité, chaleur).

### *Annexe du quartier « Lalala » :*

- Ouvrages anciens originaires du centre de documentation qui faisait partie du centre ORSTOM. Ils traitent de divers aspects du Gabon selon l'angle des disciplines.
- Documents d'analyse liés aux bandes analogiques. Il s'agit de transcriptions linguistiques avec leur traduction, des indications renseignant le contexte de l'enregistrement, et des photos l'illustrant. Ces documents n'ont pas été trouvés ailleurs et sont donc très précieux.

### *c) Contenu des bandes*

Les archives de l'IRD concernant le Gabon regroupent plusieurs types de documents : des travaux écrits, des photos, et des bandes magnétiques accompagnées de notices. Les travaux écrits contiennent les recherches bibliographiques de H. PEPPER au sujet du Gabon, les informations qu'il a recueillies auprès des populations, et quelques transcriptions de contes et chants. Les photos représentent principalement des musiciens avec leur instrument, des danseurs en costume, et les lieux de vie quotidienne. Ces documents ont été peu étudiés car leur nombre important nécessite d'élaborer un autre plan d'archivage et de numérisation propre à leur support et qui n'a pu être fait à l'heure actuelle. Enfin, le fonds qui nous intéresse ici dans le cadre du plan de numérisation est celui qui comporte le plus de documents. Il s'agit en effet d'environ un millier de bandes sonores analogiques, dont le contenu se décline sous diverses formes.

Le premier type de bandes contient des entretiens entre les chercheurs et les Gabonais et traitent de divers sujets comme la généalogie, le déroulement de certaines cérémonies, l'histoire des populations locales ou encore de questions musicales. Les entretiens contiennent toutes les informations exprimées par les personnes interrogées, qui concernent de nombreux domaines de la vie quotidienne. Ce type d'enregistrement permet de comprendre les méthodes d'enquête utilisées par les chercheurs, les types de questions employées et d'assister aux réactions des personnes. Une des méthodes consiste à poser les questions en français, compris par la plupart des Gabonais, et d'attendre la réponse dans la langue de l'informateur. De ce fait, les informations paraissent assez fiables car n'ont pas fait l'objet d'une traduction et d'une possible mauvaise interprétation par un intermédiaire. Les termes importants sont enregistrés avec la bonne prononciation, ce qui permet d'obtenir des traductions et analyses linguistiques viables. Nous supposons que ce type d'enquête permettait aux personnes interrogées de parler plus facilement ; l'utilisation du français aurait peut-être risqué de simplifier les réponses<sup>86</sup>. Il est possible d'assister à l'évolution du travail des chercheurs (PEPPER et SALLÉE), qui petit à petit, confrontent les informations. Au fil des questions, il semble qu'ils comprennent mieux les différentes expressions culturelles, ce qui leur permet de pousser plus loin leur recherche, et de recouper les données entre les différents informateurs, ou entre les villages voisins. Les entretiens portent essentiellement sur la musique et comportent une part d'organologie (nous en traiterons dans un chapitre suivant). Tout ce qui relève de la fabrication d'un instrument est bien décrit, notamment au sujet du choix des matériaux, des rapprochements symboliques avec d'autres objets, des étapes de fabrication... La taxinomie des différentes parties de l'instrument est bien détaillée et permet de connaître les termes vernaculaires et de se faire une idée du type d'instrument étudié. Il apparaît souvent par exemple, qu'il existe une symétrie séparant l'instrument en côtés mâle et femelle. De plus, les différents sons que peut produire l'instrument sont égrenés (les cordes une à une, les lames du xylophone, les différentes frappes d'un tambour...), permettant d'entendre son échelle et ses possibilités.

Le deuxième type d'enregistrement consiste en contes, chants, ou pièces musicales, exécutés pour l'enquête, à la demande des chercheurs. Les musiques sont jouées distinctement et permettent de procéder à des analyses musicales. Ce procédé, bien que ne renseignant pas sur les occasions d'exécution habituelles, permet cependant une bonne qualité d'écoute et

---

<sup>86</sup> Cependant, les traductions de ces bandes n'ayant pas été trouvées (ou effectuées par les chercheurs au moment de ces enquêtes), l'analyse de ces données nécessite à présent beaucoup de travail de décriptage.

d'analyse, grâce à des conditions d'enregistrement optimales. Parfois, l'entretien et l'exécution musicale sont mêlées, intégrant des informations supplémentaires. C'est le cas notamment des instruments utilisés pour diffuser un message, du type des tambours à fente ou certains arcs musicaux. Dans ce cas, le musicien joue le message sur l'instrument, tandis qu'une autre personne traduit dans sa langue simultanément. Le chercheur obtient de cette manière les deux versions du message, en langage parlé et langage musical. Ces enregistrements « à la demande » sont très enrichissants au niveau de la recherche car ils permettent d'avancer dans la compréhension d'un système inconnu, grâce à l'interaction entre le chercheur et la personne interrogée.

Enfin, le troisième type d'enregistrement contient ceux qui ont été produits en contexte, sans intervention des chercheurs. Il s'agit souvent de cérémonies regroupant plusieurs personnes et se déroulant sur une longue durée. Ces situations sont difficiles à analyser au niveau musical, car les bruits d'ambiance brouillent la netteté des exécutions musicales ou des prises de parole. Mais il est nécessaire de les prendre en compte car ils font partie de l'esthétique recherchée au niveau de la cérémonie. Ce type d'enregistrement renseigne donc surtout sur les conditions et le déroulement de certaines cérémonies. Parfois les chercheurs commentent ce qu'ils voient, ce qui permet de mieux saisir, lors de notre écoute, la situation à laquelle ils assistent.

#### Récapitulatif du contenu des bandes :

- Des entretiens (sur l'organisation familiale, les différentes cérémonies ou cultes, les croyances...) entre PEPPER ou SALLÉE et les informateurs (musiciens, chefs de villages, initiés à certaines pratiques...), qui sont souvent donnés dans les langues vernaculaires, les chercheurs préférant traduire à posteriori et garder ainsi la trace des paroles originales, sans doute plus fiable car exprimées dans les langues maternelles des locuteurs et non en français
- Des enquêtes sur les instruments de musique avec énumération des sons de l'instrument (cordes, lames ou lamelles...) et donc de son échelle. Des questions sont posées sur les parties constitutives de l'instrument, leur nom, leur signification, leur fabrication...
- Des pièces musicales provoquées ou en situation (lors de cérémonies particulières ou de divertissement), souvent un seul instrument accompagné ou non d'un chant, mais aussi des ensembles (tambours, chœur, xylophones...)
- Des contes, fables...
- Des récits historiques, généalogiques...
- Des proverbes, jeux, comptines...
- Des enregistrements divers, peu nombreux : séance au tribunal coutumier, biographies, explications de différentes techniques (travail du bois, du métal, fabrication d'un pagne...)

#### Répartition des bandes numérisées par région :

- 164 bandes dans l'estuaire (Ville de Libreville en quasi totalité)
- 21 bandes dans le haut-Ogooué (Districts de Franceville, Leconi, Moanda)
- 97 bandes dans le moyen-Ogooué (District de Lambaréné en quasi totalité)
- 31 bandes dans la ngounié (Districts de Fougamou, Mimongo)
- 27 bandes dans la nyanga (Districts de Mayumba, Tchibanga)
- 51 bandes dans l'Ogooué-ivindo (Districts de Makokou, Mékambo)
- 57 bandes dans l'Ogooué-lolo (Districts de Koulamoutou, Lastourville)
- 93 bandes dans l'Ogooué maritime (Districts de Omboué, Port-Gentil)
- 230 bandes dans woleu-ntem (Districts de Bitam, Médouneu, Minvoul, Mitzic, Oyem)

#### *d) Méthode de travail de Herbert PEPPER*

Le parcours de Herbert PEPPER est intéressant à observer, car il a traversé plusieurs périodes marquantes de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, en s'impliquant et en s'adaptant à chaque situation. Il a été mobilisé en 1939 puis à rallié les forces de la France libre à Londres en 1940. Il a côtoyé des personnages politiques importants, tels que DE GAULLE et Léon MBA, devenant ami avec certains, Félix ÉBOUÉ, Léopold SÉDAR SENGHOR, ou Barthélémy BOGANDA. A la demande de ces deux derniers, il compose d'ailleurs les hymnes nationaux de leurs pays au moment des indépendances en 1960. PEPPER écrit la musique de l'hymne du Sénégal, « Le lion rouge », les paroles étant de SENGHOR, et celle de l'hymne de la République Centrafricaine « La renaissance », les paroles étant de BOGANDA. Il a suivi l'évolution de l'ORSTOM depuis sa création, intégrant l'IEC de Brazzaville en 1948 et poursuivant ses activités à l'ORSTOM à partir de 1955, à Paris puis à Libreville, et a participé aux orientations nouvelles de l'Office consistant à les disciplines en vue de favoriser une approche scientifique plus complète. Il a connu l'Afrique sous la colonisation et a suivi le processus menant aux indépendances, dédiant alors son travail aux nouveaux États. Il a connu également l'essor de l'ethnomusicologie en faisant partie des premiers à utiliser les moyens d'enregistrement magnétique sur le terrain.

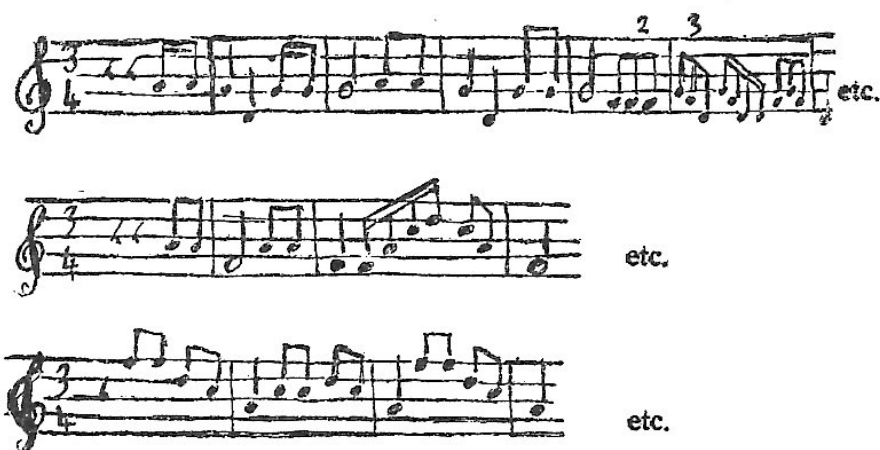
Même s'il ne fut pas un grand théoricien, il était convaincu de la nécessité de sauvegarder les traces des traditions orales en voie de changement : il a fait de la collecte de sauvegarde sa spécialité. Dans le cas d'autres chercheurs, leurs archives représentent les documents ayant servi de support à leurs recherches et ne sont pas toujours destinés à être réutilisés par la suite. A l'inverse, les travaux de PEPPER se sont orientés vers cette volonté de constituer un fonds par de nombreuses collectes et transcriptions, dans l'optique de laisser à disposition d'autres chercheurs les informations utiles à leurs analyses. Il s'agissait également de constituer des archives culturelles afin de participer à l'élaboration du patrimoine des nouveaux pays indépendants. Il a élaboré une méthodologie rigoureuse et le fonds qu'il a laissé est donc très riche et bien ordonné ; les documents sont bien indexés, ce qui facilite leur analyse. Herbert PEPPER est un homme à multiples facettes, qu'il est intéressant de décrire afin de comprendre son cheminement intellectuel, et à travers lui une certaine idéologie liée aux collectes et aux archives, que l'on peut retrouver dans d'autres situations.

#### **Musicien**

PEPPER est avant tout un musicien et compositeur, et c'est de cette formation initiale que naîtront ses recherches et réflexions ultérieures. Lorsqu'il arrive en Afrique, il est missionné pour étudier et comprendre certains faits musicaux de par sa qualité de spécialiste ayant des connaissances et des techniques spécifiques. Il fait notamment la connaissance du langage tambouriné des Banda-Linda, qui bouleverse sa conception de la musique. En effet, il se rend compte que les messages transmis par le biais des tambours correspondent à une transcription de la langue, en s'adaptant aux différents tons utilisés par celle-ci. La population des Banda utilise deux tambours de bois horizontaux, un petit et un grand appelés *linda*, permettant de produire quatre sons de hauteurs différentes (deux chacun) par frappement des fentes creusées dans le bois. En transcrivant d'abord les messages usuels utilisés entre les villages pour annoncer certains événements importants, il cherche à savoir s'il s'agit de

formules prédéfinies, appartenant à un code. Il fait ensuite l'expérience inverse, c'est-à-dire de faire traduire par le tambourinaire des mots du langage courant, et vérifie l'adéquation entre les tons de la langue et les hauteurs et rythmes joués par les tambours. En étudiant par la même méthode les instruments utilisés pour transmettre des messages auprès de plusieurs populations d'Afrique équatoriale<sup>87</sup>, il aboutit à la conclusion que les mélodies instrumentales où chantées sont intimement liées aux langues à tons de ces régions d'Afrique. Cependant, si certains instruments sont utilisés comme vecteurs de messages, PEPPER tend à y voir le rôle principal de la musique non occidentale, au risque d'en négliger parfois ses spécificités culturelles. Bien que la musique puisse effectivement apparaître comme un langage particulier, il ne semble pas qu'il s'agisse toujours de messages concrets, au sens où l'entend PEPPER, et c'est pourtant cette conception qui le guidera dans ses recherches ultérieures.

Dès son arrivée en Afrique, PEPPER est émerveillé devant la richesse des musiques qu'il rencontre, et qui le conduisent à remettre en cause certains de ses présupposés. À l'aide de transcriptions musicales, il décrit quelques extraits recueillis ainsi que les échelles de plusieurs instruments d'Afrique équatoriale. Ces musiques nouvelles le poussent d'ailleurs à composer quelques pièces pour piano et violon, étant lui-même violoniste, en s'inspirant de mélodies collectées. Il est intéressant de comparer les deux extraits suivants, le premier transcrit un chant de piroguiers : le rythme et l'appui sur une note récurrente correspondant à l'effort à donner à la pagaie (1<sup>er</sup> motif : ré, 2<sup>e</sup> motif : fa, 3<sup>e</sup> motif : la). Le deuxième extrait est une de ses compositions adaptée de ce chant et qu'il a harmonisée au piano. Le premier motif est identique dans les deux extraits, bien qu'ayant été transposé, les motifs suivants se retrouvent également et sont visibles en annexe dans la partition complète. Nous pouvons observer que le premier extrait recueilli sur le terrain est déjà transcrit par PEPPER en fonction de sa perception de la mesure, et qu'il peut s'insérer aisément dans la partition adaptée.



*Musique et pensée africaine, p. 152, chant de piroguiers recueilli en Oubangui*

<sup>87</sup> Le sifflet *tébère* des Lélé au Tchad, le tambour *nku* des Fang au Gabon, le tambour à aisselle *dundun* des Yoruba au Nigeria.



*Rythmes et chants de la brousse africaine, 1947, adaptations de PEPPER*

Cet exemple nous permet de penser que PEPPER demeure plus un musicien, touché par l'esthétique africaine, qu'un ethnomusicologue segmentant les pièces étudiées pour en décrire le système. Ses analyses visent plus à montrer les qualités musicales des pièces qu'il entend et sont fortement cadrées par le système occidental. Bien qu'issue d'une culture spécifique, la notation sur portées peut être utilisée en tant que standard permettant de fournir un outil de référence aux analyses, à condition d'en justifier les éléments. Dès les débuts de l'ethnomusicologie, le problème de la transcription s'est posé en cherchant à l'appliquer aux musiques non occidentales. PEPPER étant autodidacte dans ce domaine, il ne dispose pas encore des outils méthodologiques de cette discipline récente et justifie rarement ses choix de notation. Il inscrit par exemple une signature rythmique au début de la portée, sans en expliquer la cohérence vis-à-vis de la pièce qu'il transcrit. Dans un article<sup>88</sup>, l'un des extraits présentant un air joué par un arc en terre affiche ainsi deux éléments d'interprétation : d'une part, la phrase musicale semble être construite sur quatre pulsations, qu'il illustre par une liaison d'expression au dessus de la portée, d'autre part, il inscrit des mesures sectionnant l'extrait en mesures de deux temps qui ne semblent pas pertinentes.

Lent et lourd

Ke - ri - ka bal' bante - le. Ke - ri - ka Ngwanda Ngwan - da  
 Vraiment nous sommes enfants. Vraiment Ngwanda Ngwanda

Ke - ri - ka mu - lu - mi ka kwel. Ke - ri - ka we - le ku kwel.  
 Vraiment l'homme doit se marier. Vraiment l'homme ne doit pas rester garçon.

Il présente ainsi de nombreux extraits sans développer d'analyse approfondie, tout en voulant prouver le lien qui existe entre le jeu des instruments et les paroles qui y sont associées. Il en déduit ensuite qu'il n'a pas rencontré d'instruments qui ne soit traduisible en parole, sous-entendant qu'il s'agit chaque fois d'une transcription musicale liée aux tons de la langue. Selon PEPPER, certains instruments ont plus de liberté musicale que ceux destinés essentiellement à transmettre des messages et il présente une classification établie en fonction du niveau de langage des instruments et de leur compréhension :

<sup>88</sup> PEPPER Herbert, 1950, « Musique centre-africaine », In *Encyclopédie coloniale et maritime : Afrique Équatoriale Française*



- « Instruments compris par toute une tribu sans initiation spéciale : accords de deux à quatre sons invariables. Tambours, sifflets
- Instruments brochant sur la hauteur des sons de la langue (jeux sonores et linguistiques, comparables aux chants et accordés sur des gammes antiques), accords invariables balafons, ensembles de trompes, de sifflets en bambou, de cornes, flûtes traversières, etc.
- Instruments à accords variables suivant les rites (dont le rôle est complexe) et pouvant, ceci reste à étudier, interpréter un langage d'initiés : arc musical, *sanza*, *mvèt* du Gabon, ensembles de tambours à membranes, harpes... »<sup>89</sup>.

Cette proposition aurait pu servir de point de départ à une recherche approfondie, à vérifier auprès des populations concernées, mais il s'en tient à cette hypothèse qui lui tient de conclusion.

PEPPER a été fortement marqué par la découverte de l'existence d'autres systèmes musicaux, et il passera de nombreuses années à tenter de mieux les connaître. Cependant, ses articles présentent peu d'analyses approfondies, et il se borne à transcrire de nombreux chants pour en montrer la beauté. L'existence d'une musique complexe et variée, pratiquée par des populations dont il ne soupçonnait pas les qualités expressives, lui apparaît comme une révélation. Sa conception de la musique prend dès lors des accents rousseauistes car il pense être en présence d'une forme idéale et originelle de la musique, non pervertie par la civilisation matérielle occidentale. Ainsi, privilégiant cet idéalisme au détriment d'analyses plus rationnelles, il nous semble que PEPPER s'est paradoxalement bloqué l'accès à la recherche d'un sens universel de la musique.

### **Ethnographe autodidacte**

A travers la lecture de ses articles, il est possible de comprendre les changements que connaît PEPPER à la rencontre de la musique d'Afrique centrale et qui le conduisent à remettre en cause sa conception de la musique et de son étude. Il décrit ainsi cette situation :

« Hélas ! Je m'aperçus bien vite, rendu sur les lieux de mes premières enquêtes, que mes connaissances et mes moyens d'inscription ne me permettaient pas de comprendre réellement le sens profond des sons que j'entendais [...]. Ces "découvertes" successives n'allèrent pas sans troubler la conception que je m'étais faite jusqu'alors de considérer la musique pour la musique »<sup>90</sup>.

Il réalise que le système de notation occidentale ne suffit pas pour rendre compte de sa complexité, et qu'il ne peut pas étudier les structures musicales sans prendre en compte les actes les ayant motivés. Il explique cette difficulté par le fait que

« l'action musicale très sensuelle était toujours étroitement associée à d'autres actions, émanant de la vie elle-même (chant de piroguiers, de marche, de pétrissage des aliments, d'exorcisme, de danse)... »<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 157

<sup>90</sup> PEPPER Herbert, 1958, *Anthologie de la vie africaine*. Moyen-Congo-Gabon, introduction p. 5

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 6

Il réalise la nécessité d'appréhender la musique en fonction de son contexte et il décrit quelques éléments présentant la situation (chant de travail, à l'occasion d'un deuil...), mais analyse peu les structures sociales qui l'accompagnent. Il reste en effet centré sur sa conception idéaliste de la musique, et cherche en quoi celle qu'il rencontre en Afrique représente l'expression des « sentiments de l'âme africaine ».

Pour PEPPER, l'Afrique est un vaste terrain d'expérimentations et d'observations sur le son, que l'on peut trouver au plus proche de ses caractéristiques premières et naturelles. Il parle de l'homme africain comme vivant proche de la nature, s'exprimant par la musique et la danse sans contraintes, en fonction de ses envies, et qui s'inspire des « vibrations naturelles » pour s'exprimer. Plusieurs citations peuvent traduire cet état d'esprit à propos de la musique : « Ces voix et ces instruments qui semblent avoir conservé les premiers accents de l'homme »<sup>92</sup>, ou encore :

« Ainsi, parce qu'il ne lui a pas été offert d'autres représentations que celles émanant de la vie et qu'il vit en symbiose avec ce qui est autre chose que lui-même : la plante, la terre, l'animal, les phénomènes atmosphériques, cosmiques, réclame-t-il à cette situation son calendrier, ses règles de vie sociale, politique, religieuse... »<sup>93</sup>.

Il fait d'ailleurs la comparaison entre l'homme de la nature qui « fait corps avec la substance universelle » et l'homme occidental qui « s'en détache pour mener sa vie d'homme pour l'homme ». Une des idées qui revient souvent dans les articles de PEPPER est que l'homme occidental a perdu toute spontanéité en utilisant l'écriture, qui lui paraît être un intermédiaire et ne permettant pas aux sentiments de s'exprimer pleinement. A l'inverse, l'homme d'Afrique aurait un langage naturel, car inspiré de la nature, et dont l'un des vecteur serait la musique :

« En conclusion, les manifestations de l'homme illettré d'Afrique noire vivant en contact inviolé avec les forces de la nature et sans représentation plus ou moins conventionnelles de ses "langages", fournissent à l'étude des sciences humaines un minerai d'une pureté exceptionnelle »<sup>94</sup>.

Cette conception qu'il a de la musique africaine le pousse à réfléchir sur les catégories occidentales qui sectorisent les manifestations humaines en fonction de différentes disciplines (philosophie, musicologie, science naturelle ;...). Il veut se défaire de sa qualité de spécialiste dans un domaine et souhaite élargir son champ de recherche. Il comprend la nécessité de réaliser des enquêtes sociologiques et linguistiques, mais se trouve désarmé et avoue son manque de formations et de connaissances en la matière. Pour pallier à ces lacunes, PEPPER diversifie ses outils d'enquête et se tourne vers le magnétophone et la caméra. Ces appareils permettent en effet de fixer les informations recueillies sur des supports matériels. Cette méthode de recueil de données permet donc de garder une trace de l'information originale, telle qu'elle fut énoncée par l'informateur. PEPPER insiste sur le fait qu'ainsi, tout chercheur peut étudier le contenu des enregistrements en fonction de son domaine de recherche (linguistique, histoire...). De plus, cette analyse peut se faire plus facilement puisque les documents peuvent être réécoutés plusieurs fois, élément important vis-à-vis du parcours de

---

<sup>92</sup> PEPPER Herbert, 1949, « Les problèmes généraux de la musique populaire en Afrique noire », Brazzaville : IEC, *In La musique et la danse populaire*, Congrès International de la Musique et de la Danse Populaire, Venise, p. 2

<sup>93</sup> PEPPER Herbert, 1958, *Anthologie de la vie africaine*

<sup>94</sup> PEPPER Herbert, 1956b, « Les messages du tam-tam se répendent à travers l'Afrique », *Tout Savoir* (40)

PEPPER, qui a commencé ses enquêtes en transcrivant d'oreille les messages des tambours. PEPPER fut donc l'un des pionniers à utiliser ce système sur le terrain, ses premiers enregistrements connus datant de 1948 au Moyen-Congo<sup>95</sup>. Il réalisa également un film *Harmonies Noires* tourné au Moyen-Congo en mars-avril 1953 et diffusé probablement en 1955.

PEPPER réalise de nombreux enregistrements dans diverses régions d'Afrique centrale, afin de collecter les différentes expressions orales qu'il rencontre. Il peut ainsi les étudier en laboratoire, assisté de traducteurs, et constituer alors un fonds d'archives culturelles dans l'optique de préserver la mémoire de certaines pratiques en voie de disparition. Il s'intéresse également à la diffusion de ces archives, que ce soit au niveau du Gabon ou de la France. Il explique que les Africains possèdent des disciplines, techniques et manières de vivre, qui bien que différentes de celles des Occidentaux, vont à l'encontre de la perception du sauvage apportée par les journaux d'explorateurs<sup>96</sup>. Il semble répondre ici aux idées préconçues de certains Occidentaux de l'époque, qui considèrent ces cultures comme exotiques, c'est-à-dire synonyme de vie primitive, sauvage et donc sans grand intérêt. Sa volonté est donc de présenter aux Occidentaux la culture gabonaise à l'aide des moyens de communication modernes que sont le disque ou le cinéma. Il veut faire partager sa découverte d'autres cultures qui l'ont amené à remettre en question ses représentations et le mode de vie occidental. Il explique d'ailleurs que c'est grâce au magnétophone qu'il a pu s'ouvrir sur un monde différent du sien car il avait « trouvé un moyen d'inscription qui correspondait à la nature de ses langages [...] il fallait un système de reproduction intégrale de ses valeurs »<sup>97</sup>.

PEPPER a beaucoup appris de ses expériences africaines, qui l'ont mené à élaborer de nouvelles méthodes d'enquête adaptées. Les moyens techniques dont il dispose lui permettent de fixer sur différents supports les multiples aspects des manifestations auxquelles il assiste. Il effectue des croquis d'instruments, des photos des participants et des situations, des enregistrements sonores permettant d'écouter le jeu des instruments, et parfois du film. Ces différents outils lui permettent de constituer des ensembles de documents complémentaires, car représentatifs des différents moyens d'expressions utilisés par les Africains. Dans l'un de ses articles<sup>98</sup>, il distingue « l'homme de tradition orale négro-africain », de « l'enquêteur homme du livre » : le premier s'inspire des moyens que lui a donné la nature pour s'exprimer (voix, mains, prolongement des mouvements par ajouts de sonnailles...), tandis que le deuxième doit recueillir toutes ces signes de langages pour comprendre la forme, et acquérir la notion de « langage intégral ». Lorsqu'il effectue des collectes, l'enquêteur doit prendre en compte tous ces éléments à recueillir dans le même moment pour garder l'unité de la forme. PEPPER réalise qu'il est nécessaire de prendre en compte un contexte plus large que la musique seule, et il tente d'en saisir les différentes parties avec les moyens dont il dispose. Cette pratique de terrain l'a conduit à élaborer une méthode qu'il appelle « collecte globale », et qui vise justement à collecter les différents types d'expressions (musical, gestuelle, vestimentaire...) et à les conserver dans leur unité. Cette collecte globale lui est apparue nécessaire pour comprendre le mode d'expression orale auquel il était confronté. Cependant,

---

<sup>95</sup> Nous ne savons pas où se trouvent les bandes correspondant à cette période

<sup>96</sup> PEPPER Herbert, 1958, *Anthologie de la vie africaine*

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 7

<sup>98</sup> PEPPER Herbert, 1972, « Ethnomusicologie et tradition orale », *In Congrès International des Africanistes*, 2., 1967/12/11-20, Paris : Présence Africaine

s'il a pris en compte le fait d'élargir son intérêt au-delà de la musique, il ne semble pas avoir cherché à analyser les représentations ou les catégorisations pratiquées par les Africains. Il les réduit à une condition d'homme de la nature, incapable de distinguer ses pratiques :

« Sans livre, sans méthode écrite, cet homme [de tradition orale] n'a pu classer les éléments de son Expression générale en genres bien déterminés comme le fait l'homme du livre quand il pratique une science ou un art abstrait (la musique pour elle même). De ce fait sa vision des choses n'est pas sélective (comme celle du spécialiste cherchant toujours d'une matière à extraire l'élément intéressant sa discipline) mais globale, UNITAIRE, car il considérera en premier lieu cette matière, comme un tout, une forme indivisible comparable à celle de son propre corps. »<sup>99</sup>.

### **Collecteur-archiviste, muséographe**

Cette manière de voir les Africains en tant que représentants de l'enfance de l'humanité est clairement identifiable dans ses écrits, bien qu'évoluant au cours des années. PEPPER tente toutefois de se détacher de ses conceptions et d'identifier les spécificités de l'homme africain, dont les expressions sont majoritairement orales. Grâce à ses écrits ou ses enregistrements, nous pouvons observer les doutes auxquels PEPPER est confronté. Il semble tiraillé entre deux positions : la première est celle de l'artiste qui cherche à découvrir un sens universel de la musique et est touché par l'esprit créatif des Africains ; la seconde est celle du citoyen occidental qui se défait difficilement de ses présupposés, et voit les Africains comme des enfants dont il faut apprécier la spontanéité. C'est sans doute ce tiraillement qui lui a permis de se rendre compte de la nécessité de collecter et archiver les musiques qu'il rencontrait. Il pouvait les apprécier pour leurs qualités esthétiques, mais sans pouvoir ou vouloir, les disséquer pour les analyser. L'archivage lui a permis de concilier ses goûts et sa volonté de recherche scientifique en constituant un fonds patrimonial destiné tant aux Gabonais qu'aux chercheurs de différentes disciplines.

Le travail de PEPPER peut se définir selon trois périodes, chacune d'elle portant sur une idée et une méthode particulières :

La première commence en 1941 et se poursuit jusqu'en 1947, alors qu'il découvre le langage tambouriné des Banda-Linda. A cette époque, il réalise qu'une autre forme de musique est possible en dehors de la musique savante occidentale, telle qu'il l'a étudiée pendant sa jeunesse. Émerveillé, il se lance à la découverte des musiques africaines et parcourt ainsi plusieurs pays : Oubangui, Tchad, Gabon, Cameroun, Nigeria. Il utilise les outils qu'il a sa disposition, c'est-à-dire son savoir et ses méthodes de musicien, et transcrit d'oreille un ensemble de 1.800 mots du vocabulaire des Banda-Linda. Ces transcriptions ne purent être éditées contrairement à son souhait, et les seules traces qui restent de ce travail sont les notes d'archives conservées au siège de l'IRD. Dès ses premiers travaux, PEPPER observe les traditions orales et leurs évolutions, et est conscient de la nécessité d'en préserver la mémoire. Dans un article de 1950<sup>100</sup>, il explique que les éléments manquants pour

---

<sup>99</sup> Plan de travail destiné à favoriser la collecte, l'archivage et l'étude des expressions de culture orale négro-africaine

<sup>100</sup> PEPPER Herbert, 1950, « Musique centre-africaine », *In Encyclopédie coloniale et maritime : Afrique Équatoriale Française*

compléter les connaissances sur les bas-reliefs de l'Égypte ancienne sont les écrits musicaux qui permettent de donner un aspect de la musique d'un peuple. Il établit un parallèle avec l'Afrique centrale qui produit peu d'écrits, que ce soit au niveau de l'histoire comme de la musique. PEPPER se donne alors pour mission de combler ce qu'il voit comme une lacune et entreprend de collecter les musiques qu'il rencontre, par des transcriptions d'abord, puis par des enregistrements.

Lors de la deuxième période, il peut mettre en pratique cette volonté, en intégrant l'IEC de Brazzaville en 1948. Il bénéficie alors d'appareils d'enregistrement et entreprend ses premières tournées de collectes au Moyen-Congo et au Gabon. Il effectue alors environ un millier d'enregistrements, qui lui permettent de disposer de documents qu'il étudie en laboratoire, à la section d'ethnologie musicale qu'il a créée, et dont il transcrit les textes et les musiques. Il en édite quelques extraits dans les nombreux articles qu'il fournit à cette période, qui nous permettent aujourd'hui d'apprécier l'ampleur de son travail. A partir de 1956, il passe trois ans en métropole et voyage aux États-Unis pour donner quelques conférences ; il intègre l'ORSTOM de Paris en 1957. Il rédige quelques articles de synthèse et s'appuie sur son expérience pour élaborer un « projet de création dans les pays d'outre-mer de centres de documentation culturelle et sociale ».

La troisième période débute en 1960, date à laquelle PEPPER arrive à appliquer ses propositions au Gabon, à la demande de son gouvernement. En effet, tant par ses premières enquêtes musicales que par ses tournées d'enregistrements, il s'est rendu compte du besoin d'élaborer une méthode globale pour la collecte et l'archivage, afin de faciliter les analyses de tous les chercheurs intéressés, et de sauvegarder les expressions culturelles. C'est la période des indépendances qui suscite également le besoin de sauvegarder les traces des traditions de ces nouveaux pays. Il déplore les changements qu'il entend dans la musique africaine, par l'introduction de nouveaux instruments (accordéon, guitare) et l'utilisation d'un mode tonal, ce qui selon ses écrits enlève toute originalité. Il désire donc sauvegarder les musiques plus « authentiques », afin de permettre au Gabon de garder ses spécificités tout en entrant dans le monde moderne :

« A l'heure où, sous l'influence de la vie matérielle moderne, les expressions traditionnelles gabonaises se perdent, le problème de leur étude et de leur conservation se pose, comment le résoudre ? En l'abordant, un certain nombre de questions viennent à l'esprit : méritent-elles d'être recueillies ? N'ont-elles pas disparu ? Peuvent-elles être utiles au développement du pays ? A la question de savoir si elles ont de la valeur, un observateur expérimenté répondrait qu'elles ne sont, bien que non écrites, pauvres ni en matière, ni en diversité. »<sup>101</sup>

Le centre d'études qu'il crée à Libreville est financé par l'État gabonais dès l'origine. L'UNESCO y contribue également en 1961 - PEPPER ayant obtenu des subventions lors d'un séjour à Paris - qui considère ce genre de centre comme un centre pilote dont l'action est à encourager. En effet, PEPPER a déjà beaucoup d'expérience dans le domaine de la collecte, et il commence à faire la synthèse de ses connaissances. Il publie d'ailleurs en 1960 une méthode de collecte par enregistrement magnétique des expressions de tradition orale<sup>102</sup>. Il décrit les différentes étapes qu'un enquêteur doit suivre pour constituer des archives bien documentées. Il explique qu'il faut recueillir tous les éléments d'une expression culturelle, mais qu'il est

---

<sup>101</sup> PEPPER Herbert, 1968, *Note sur le projet de constituer une anthologie culturelle gabonaise*, non édité

<sup>102</sup> PEPPER Herbert, 1960, *Manuel du collecteur-archiviste d'expressions de culture orale négro-africaine (recueillies selon une méthode audio-visuelle)*, Libreville : ORSTOM

difficile sans connaissance préalable de définir les différents éléments constitutifs d'une expression, d'une ethnie... Le plan est écrit pour répondre à cette méconnaissance et propose une méthode rigoureuse pour collecter et archiver les données. Il applique cette méthode à ses recherches, expliquant que ses critères s'élaborent aussi au cours de celles-ci : un va-et-vient s'effectue entre les données et les critères, chacun affinant l'autre. Les notices accompagnant les bandes représentent d'ailleurs l'application de ces méthodes issues d'une volonté de rigueur scientifique. Leur étude en est donc plus aisée, ce qui montre la qualité du travail effectué tout au long de ces années de recherche.

## Chronologie

**1912** : Naissance de Herbert PEPPER à Brest

**1939** : Début de la Seconde Guerre mondiale, PEPPER est mobilisé en septembre et gagne l'Angleterre en 1940 où il suit des cours de linguistique

**1941** : Toujours mobilisé, PEPPER est envoyé par DE GAULLE en AEF où il est chargé de mission par le gouverneur général Félix ÉBOUÉ, pour étudier le langage tambouriné des Banda-Linda en Oubangui (devenu la République Centrafricaine).

**1943** : Création de l'ORSC, et implantation de l'institut associé, l'IEC, à Brazzaville

**1944** : A la Libération, PEPPER reçoit la Médaille Coloniale « Afrique française libre ».

**1948** : PEPPER est détaché auprès de l'IEC pour poursuivre ses études sur les musiques d'Afrique centrale. Il fonde une section d'ethnologie musicale et entreprend plusieurs tournées au Moyen-Congo et au Gabon, pendant lesquelles il collecte un millier d'enregistrements.

**1955** : PEPPER profite de ses congés pour donner des conférences dans les universités d'USA, et effectue quelques enregistrements de musiques noires profanes et religieuses à la Nouvelle Orléans et à Harlem dont il publie des extraits sur disque microsillon, qui recevra un prix en 1957.

**1957** : PEPPER est détaché à l'ORSTOM à Paris, et en profite pour rédiger certains de ses articles. Il entreprend une thèse sur « la signification du langage musical négro-africain », qu'il ne terminera pas.

**1958** : PEPPER publie son coffret de trois disques microsillon *Anthologie de la vie africaine*, qui recevra également un prix en 1959.

**1960** : Installation d'un centre ORSTOM au Gabon. PEPPER arrive le 1<sup>er</sup> mai et est chargé d'y organiser un laboratoire de sciences humaines (sociologie, ethnologie, ethnomusicologie) en vue de recueillir et d'étudier les expressions traditionnelles du Gabon.

**17 août 1960** : Indépendance du Gabon

**1961** : PEPPER est nommé chef de la mission ORSTOM du Gabon. Hubert DESCHAMPS effectue une tournée de collecte, accompagné de PEPPER, afin de rassembler les traditions historiques orales, qui conduit à un ouvrage de synthèse : *Traditions et archives du Gabon* (1962).

**1962** : PEPPER prend un congé de trois mois au Brésil et donne quelques conférences.

**1963** : PEPPER peut présenter les résultats des premières collectes dans sa villa transformée en petit musée du quartier Montagne sainte, inauguré le 4 octobre 1963 par Léon MBA.

**1964** : Arrivée de Pierre SALLÉE au Gabon

**1965** : Arrivée de Louis PERROIS au Gabon

**1966-67** : Installation du musée dans un lieu plus approprié en centre ville, inauguration le 27 novembre 1967 par Omar BONGO

**1968** : PEPPER quitte le Gabon et poursuit ses travaux au Sénégal, en installant un centre d'archives s'inspirant de celui de Libreville. Il effectue des tournées de collectes et rapporte environ 200 bandes.

**1968-1975** : Tournées d'enquêtes par l'équipe du MATG, qui s'est étoffée (plusieurs jeunes chercheurs, un technicien-restaurateur, une bibliothécaire).

**1975** : Le musée est nationalisé le 21 juillet, dirigé par l'ethnologue gabonais Jean Émile Mbot ; départ des chercheurs français de l'ORSTOM.

**1977** : Transfert du musée dans un aile du bâtiment Elf-Gabon du bord de mer, car une mosquée doit être construite sur le site de l'ancien MATG.

**1977-2005** : Période de silence pour le musée.

**2001** : Décès de Herbert PEPPER

**2005** : Période de renouveau pour le musée, avec des travaux de réhabilitation, et de nouvelles expositions

## Institutions



*Section d'ethnologie musicale au sein de l'IEC, vers 1957, à Brazzaville. Herbert PEPPER sert la main à un visiteur, sans doute Guy GEORGY, alors directeur des affaires économiques de l'AEF. Informations Louis PERROIS. Archives IRD*



*Centre ORSTOM de Libreville. Fonds PERROIS. 1965, <http://www.indigo.ird.fr/index.cgi>*



*Exposition ORSTOM au centre culturel français de Libreville. Pierre SALLÉE, ethno-musicologue et Jacques CHALUT, chimiste. Fonds PERROIS. 1972 <http://www.indigo.ird.fr/index.cgi>*



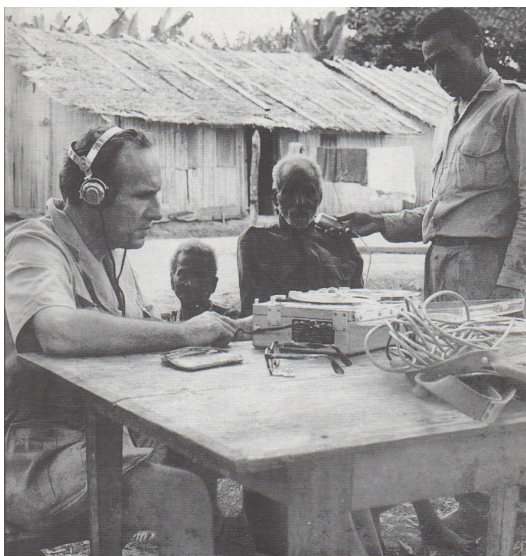
## Enquêtes de terrain



*Photo extraite de l'introduction à l'Anthologie de la vie africaine, Congo-Gabon, de Herbert PEPPER (1958)*



*Herbert PEPPER, en compagnie de pygmées. Congo, vers 1952. Archives IRD*



*Enregistrement d'un Chef de village galoa par l'équipe de H. PEPPER. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Enregistrement d'un xylophone par l'équipe de PEPPER, Archives IRD*

## Le musée des Arts et traditions de Libreville



*Musée d'ethnomusicologie lors de sa première installation au quartier « Montagne sainte ») en 1963.  
Inauguration par le président Léon MBA, au centre, ayant à sa droite son jeune directeur de cabinet, Albert Bernard BONGO (qui plus tard deviendra vice-président puis président, au décès de Léon MBA 1967 puis se fera appeler plus tard Omar BONGO ONDIMBA, décédé en juin 2009) et à sa gauche Herbert PEPPER. Informations Louis PERROIS. Archives IRD*



*Herbert PEPPER accueillant Léon MBA, premier président du Gabon, au musée ethnomusicologique inauguré en 1963 à Libreville <http://www.indigo.ird.fr/index.cgi>*

## Exposition

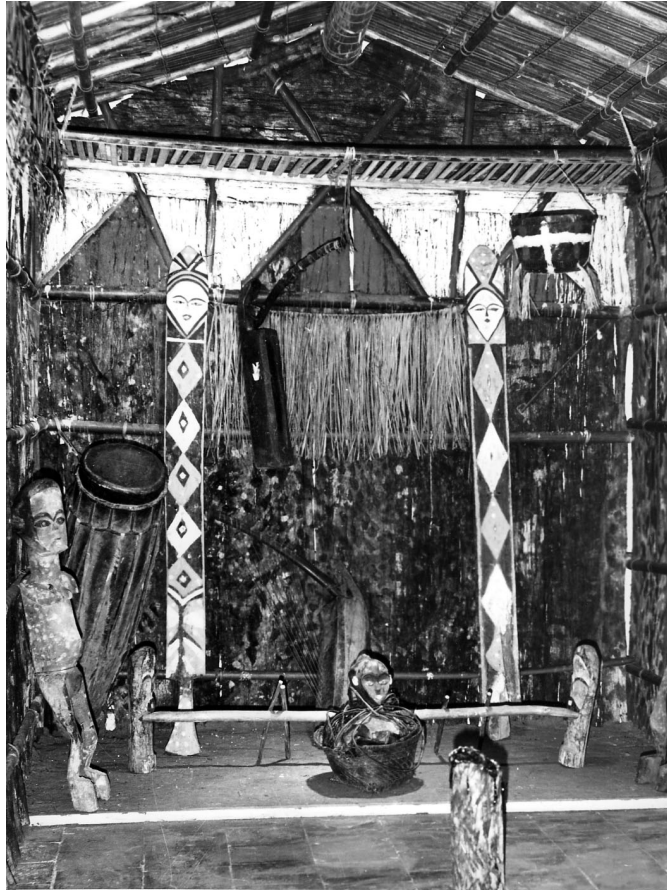


*Madame Eliane BARAT-PEPPER (musicienne et co-auteur avec son mari de la Messe des Piroguiers, Brazzaville, 1948) au musée d'ethnomusicologie en 1963, devant un grand masque ekekèkèkè des Fang que son mari avait collecté au Nord Gabon (Woleu-Ntem) en 1960. Informations Louis PERROIS. Archives IRD*

*Madame Jacqueline AURIOL (belle-fille du président Vincent AURIOL et éminente pilote d'essai sur la série des Mirages de M. DASSAULT), en voyage au Gabon vers 1963. Toutes les personnalités de passage allaient évidemment visiter le musée de Herbert PEPPER, une des rares curiosités de Libreville à l'époque. Informations Louis PERROIS. Archives IRD*



*Espace d'exposition dédié à la musique. Archives IRD*



*Reconstitution d'un temple de Bwiti au musée de Libreville. 1967. Archives IRD*

## **laboratoire**



*villa-musée d'Herbert PEPPER, du quartier « Montagne sainte » à Libreville, en 1963. Au premier plan à droite, le traducteur spécialisé de langue Fang, Elie EKOGA MVE (décédé dans les années 80). Informations Louis PERROIS. Archives IRD*



# Chapitre III

## Conservation et numérisation

Les archives audiovisuelles forment un cas particulier au sein des centres de conservation, car elles peuvent se trouver sur de multiples supports. Chacun d'entre eux étant composé de matériaux particuliers, leur conservation doit s'adapter à leurs spécificités, et il est difficile de prévoir quelle sera leur durée de vie. Les conservateurs doivent en effet faire face à la dégradation des supports qui s'accélère si des conditions adaptées ne sont pas mise en place. À ces risques de pertes d'archives s'ajoute le fait que le matériel de lecture devient obsolète au fur et à mesure que les fabricants ne proposent plus les outils adaptés sur le marché, entraînant le danger de ne plus pouvoir accéder aux contenus. Ces deux facteurs ont engendré depuis une décennie environ de grands projets de numérisation qui visent à renforcer les actions de conservation. En effet, l'informatique a apporté la possibilité de transférer les contenus sonores sur ordinateur et de leur offrir une seconde vie indépendante de leur contenant d'origine, voué à se détériorer.

Les procédures de numérisation font appel à des opérations techniques spécifiques qu'il convient de présenter ici afin de comprendre quels sont les enjeux de l'archivage informatique. L'objectif d'un tel transfert est de reproduire le document original en vue de la conservation de son contenu et également pour favoriser sa communication. Avant de pouvoir diffuser les documents au public, il convient de procéder à leur documentation qui doit se faire en parallèle de la numérisation. En effet, l'informatique centralisant toutes les informations, il faut adopter une méthode rigoureuse pour identifier les fichiers numérisés afin de pouvoir les retrouver par la suite. Nous verrons donc quelles sont les préconisations en matière de catalogage, qu'il faut adapter à ces nouveaux documents complexes. Ceux-ci génèrent plusieurs types de renseignements appelées métadonnées qui permettent d'établir une base de données riche et de suivre son évolution.

Enfin, à ces deux actions complémentaires que sont la numérisation et la documentation s'ajoute la question du stockage. Les fichiers numériques peuvent occuper beaucoup d'espace informatique, surtout dans le domaine de l'audiovisuel, et il est nécessaire de s'en préoccuper du fait de son statut d'archive. La numérisation seule ne sécurise pas les fichiers et certaines recommandations existent aussi dans ce domaine pour tenter de les

conserver de manière pérenne et de manière fiable. Enfin, nous pourrions aborder la notion d'interopérabilité qui est apparue récemment et qui devient l'un des buts de toute institution souhaitant diffuser ses archives. Il s'agit en effet de tendre vers des normes communes qui permettent d'échanger sur Internet les informations relatives aux archives numérisées. Chaque centre d'archive voit ainsi son champ de diffusion s'étendre à un plus large public et lui permet de remplir sa mission de mise à disposition.

## 1) Étapes de gestion des archives sonores

### *a) Aspects techniques*

#### **a.1 Le son et son inscription analogique**

Le son est une onde mécanique qui se déplace par vibration dans un milieu (air, eau, matière, etc.), et est perçu par l'oreille grâce à la vibration du tympan. L'onde sonore peut être caractérisée sur le plan physique selon trois propriétés principales :

- L'intensité, qui correspond à l'amplitude des vibrations. Elle se mesure en décibel (dB), soit un dixième de Bel, du nom de l'ingénieur Alexander Graham Bell.
- La hauteur, qui correspond au nombre de vibrations par seconde. Elle est appelée aussi fréquence et se mesure en hertz (Hz) : plus le nombre de vibrations est important, et plus le son est aigu et la fréquence élevée. Ainsi, l'oreille humaine est capable de percevoir les sons dont la fréquence est comprise entre 20 Hz et 20000 Hz (ou 20 kHz). Le « La » qui sert de référence aujourd'hui pour l'accord d'instruments de musique est appelé La 440 car sa hauteur correspond à un son vibrant 440 fois par seconde, soit à 440 Hz.
- Le timbre, qui correspond à la forme de l'onde. La plupart des sons sont composés de plusieurs ondes mélangées qui forment un spectre. C'est le timbre qui donne l'identité au son et permet de distinguer le son d'un violon de celui d'un saxophone, même lorsque l'intensité et la hauteur sont identiques.

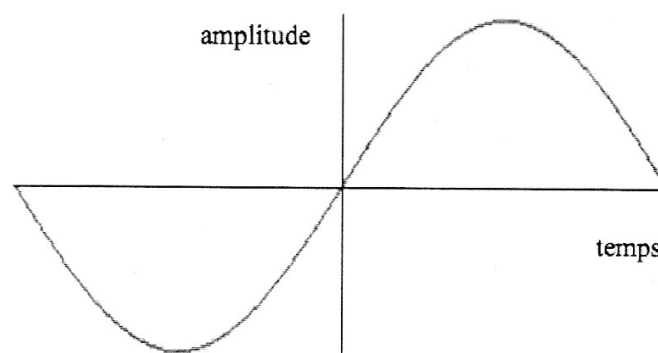


Figure 1 : Onde sonore<sup>103</sup>

<sup>103</sup> <http://fr.audiofanzine.com/techniques-du-son/editorial/dossiers/les-bases-de-l-acoustique-le-timbre-i.html>

L'enregistrement du son sur un support permet de conserver ces trois caractéristiques. Il s'agit de transformer l'énergie mécanique produite par la source du son en une énergie électrique inscriptible sur un support. Le microphone effectue cette opération, tandis que les hauts-parleurs font le processus inverse. En transformant l'énergie électrique en énergie mécanique, ils font vibrer une membrane qui restitue le son sous sa forme naturelle. Lorsque l'onde électrique produite est continue dans le temps, elle est qualifiée d'analogique. C'est-à-dire que son évolution dans le temps suit les mêmes variations que l'onde mécanique du son original. Par opposition, la forme numérique obtenue après conversion du signal de départ est qualifiée de discontinue. Elle est composée de valeurs appelées discrètes, car il s'agit d'une suite de valeur binaires (1 ou 0).

L'ouvrage de CALAS et FONTAINE<sup>104</sup> décrit les différents types d'enregistrement existants ou ayant existé par le passé. Le principe est commun : chaque fois, le son est transformé en onde électrique, puis transmis à un outil d'inscription qui en inscrit les variations sur un support. Le procédé inverse consiste à les relire (par le même outil ou non selon les appareils) afin de reproduire le signal électrique qui permettra de restituer l'onde sonore. Ce sont les procédés d'inscription qui diffèrent, et il est utile de les rappeler brièvement :

- Mécanique : il s'agit de graver des sillons sur un cylindre ou un disque, qui se forment en fonction des vibrations sonores.
- Phonographique : il est utilisé dans le cinéma sonore et s'adapte à son moyen de fixation. Les vibrations sont converties en faisceaux lumineux qui impressionnent un film photographique.
- Magnétique : une tête d'enregistrement oriente les particules magnétiques couvrant la bande en fonction des vibrations qu'elle reçoit.
- Optique : l'inscription des informations est obtenue par un faisceau laser qui creuse des microcuvettes, lesquelles correspondent aux chiffres 0 et 1 du codage numérique.

Chaque support est constitué de différents matériaux plus ou moins stables, et lorsqu'au fil du temps ils connaissent des dégradations, elles sont irrémédiables. Les métaux et plastiques réagissent en effet à l'environnement du fait de la chaleur, de l'humidité, de la présence de poussière, essentiellement. Le rôle des archivistes et conservateurs est donc de placer chaque type de support dans les conditions appropriées qui lui permettront de vivre le plus longtemps possible. Chaque support doit être pris en compte en fonction de la constitution de ses matériaux, des processus de sa fabrication, et de son évolution.

Les premiers supports du début du XX<sup>e</sup> siècle sont par exemple assez fragiles : les cylindres se cassent facilement, la couche de laque recouvrant les disques à gravure directe se craquellent jusqu'à se séparer du support métallique, les disques de laque (appelés aussi 78 tours) sont fabriqués avec divers composés et il est difficile d'en prévoir les degrés de dégradation. Les disques à microsillon sont par contre des supports assez stables, à condition d'utiliser des instruments de lecture récents qui n'endommagent pas les sillons.

---

<sup>104</sup> CALAS Marie-France (dir.), FONTAINE Jean-Marc, 1996, *La conservation des documents sonores*, Paris : CNRS



## a.2 La bande magnétique

Le support qui retiendra notre attention ici est la bande magnétique, qui constitue l'ensemble de la collection PEPPER. D'après la définition donnée par CALAS et FONTAINE, « la bande magnétique est constituée d'un film plastique solide et souple revêtu d'une couche très régulière comportant une dispersion de particules ferromagnétiques sensibles aux champs magnétiques émis par la tête d'enregistrement »<sup>105</sup>. Les auteurs décrivent les problèmes rencontrés pour la conservation des bandes magnétiques, en s'arrêtant aux deux principaux matériaux utilisés dans leur fabrication : le triacétate de cellulose et le polyester. Le premier se caractérise par ses propriétés de rupture, qui peuvent rendre la lecture difficile mais n'engendrent pas de déformations du contenu. D'autres types de bande ne se rompent pas, mais s'allongent, ce qui déforme le son et rend la restitution difficile. Alors qu'à ses débuts, la durée de vie d'une bande magnétique était estimée à 200 ans, les premiers exemples de dégradations sont apparus dans les années 70. Ces bandes sont notamment sensibles à l'humidité qui les fait rétrécir ou se dilater. Cela entraîne des problèmes de bobinage car les spires (une spire correspond à un tour de bande) sont alors trop relâchées ou trop serrées. Elles se dégradent également sous l'influence de la température qui enclenche des processus chimiques formant par exemple de l'acide acétique. Ce dernier est appelé syndrome du vinaigre du fait de l'odeur caractéristique qu'il dégage et il peut se rencontrer fréquemment. Les boîtes de rangement de ces bandes peuvent également accélérer les détériorations, le métal est par exemple à éviter. Le deuxième matériau constitutif des bandes, le polyester, est plus stable que le premier, mais les deux ont été produits conjointement jusqu'en 1970. Son avantage est qu'il ne contient pas de plastifiant, ce qui réduit les risques liés à sa dégradation. Plusieurs études ont estimé que dans de bonnes conditions de conservation, les bandes en polyester pourraient se conserver 500 ans.

La durée de vie d'une bande ne dépend pas seulement de la dorsale plastique, mais aussi du revêtement magnétique qui la recouvre, et en particulier du liant (qui sert à le fixer de façon homogène). Ce dernier se dégrade en effet plus rapidement que le plastique et il existe un risque de voir le revêtement se décoller sous l'influence de la chaleur et de l'humidité. Les conditions de conservation idéales seraient plutôt proches de 18° C et de 40% d'HR. Plus la température sera basse, mieux la bande se conservera. Dans l'absolu, une durée optimale de conservation serait obtenue avec une température de 0°, ce qui ne se pratique que dans quelques magasins de quelques institutions - pour des raisons de coût notamment. Il est difficile toutefois de trouver des mesures générales car chaque fabricant utilise une formule composée de plusieurs produits qui peuvent réagir différemment. En dehors des conditions climatiques qui influencent de façon majeure l'évolution d'une bande, d'autres facteurs sont à prendre en compte. Ainsi, le magnétisme de la bande risque d'être modifié, soit par l'action de son évolution chimique, par l'élévation de la température ou par la présence d'un autre champ magnétique. Le principe d'enregistrement est basé sur l'organisation des particules magnétiques qui se figent d'une certaine manière sur la bande en fonction des inflexions du signal électrique reçu. Certaines d'entre elles peuvent être instables, et en présence d'un champ magnétique extérieur, par exemple à proximité d'un haut-parleur du fait de ses électroaimants, elles peuvent migrer et déformer le son de manière irrémédiable.

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 68

Les dégradations du support se répercutent bien entendu sur le contenu, qui subit également des altérations. L'un des éléments touchés est l'intensité sonore, qui baisse lorsque la bande est soumise à une forte chaleur (plus de 40° C). Plus le son est aigu, plus il est sensible et voit son intensité baisser. Un phénomène apparaît du fait de l'instabilité de certaines particules magnétiques et de la contiguïté existant entre les spires du fait de leur enroulement. Il s'agit de « l'effet de copie » de spires à spires, qui apparaît lorsque des particules influencent des spires proches (précédentes et suivantes) et provoquent une résurgence du même son. Il se produit alors une sorte d'écho qui peut se mêler aux sons suivants et perturbe la bonne restitution du signal. Il peut se former dès l'enregistrement et s'intensifie avec le temps, de manière accrue lorsque la chaleur est importante et que la bande est fine. Pour une meilleure conservation, il est donc recommandé d'enrouler la bande en commençant par le début du programme, afin de favoriser le post-écho qui est moins perceptible et aussi parce que cet écho - qui est un effet de surface - s'atténue au cours du rembobinage en passant à grande vitesse sur les têtes électromagnétiques d'enregistrement et de lecture du magnétophone.

L'humidité influence le comportement de la bande : si son taux est trop élevé, la bande adhère à la tête de lecture, risque de laisser des dépôts et de défiler de manière saccadée. S'il est trop faible, cela peut générer de l'électricité statique et provoquer un enroulement difficile de la bande. La qualité de l'enroulement est également un aspect important, car il faut éviter les contractions et les allongements. Une bonne vitesse d'embobinage est définie à 3 m/s (pour donner un ordre d'idée, la lecture s'effectue à 19 ou 38 cm/s), et doit être régulière et sans arrêt afin de garder une tension constante.

Enfin, il faut protéger la bande de la poussière et essayer de filtrer l'air, notamment lors du défilement. Les grains de poussière peuvent gêner la lecture s'ils se placent entre elle et la tête de lecture, et ils risquent d'abîmer la bande en restant entre les spires. Il est d'ailleurs préférable de conditionner les bandes enroulées sur une bobine, plutôt que de les laisser sur noyau, où elles sont exposées à la poussière et de surcroît plus difficiles à manipuler.

### **a.3 Numérisation**

La conservation des bandes magnétiques est difficile à assurer à bien des égards : du fait de la composition de ses matériaux, qui se dégradent sous l'influence du climat, de son mode d'enregistrement, qui comporte un risque d'effacement – à la différence de la gravure sur cylindre ou disque –, de son magnétisme susceptible d'évoluer, etc. Cette conservation doit donc obéir à certaines règles. Mais la conservation d'un fonds doit se faire également dans l'objectif de sa consultation. Or, encore récemment le contenu des bandes analogiques était difficilement accessible. Leur manipulation est délicate et suppose un minimum de savoir-faire avec le matériel de lecture. Réagissant aux stimulations extérieures, telles que changement de température, contact avec les doigts, déroulement de la bande..., les consultations nombreuses sont également à éviter, ce qui peut aller à l'encontre des missions de diffusion au public. Enfin, l'utilisation de ce type de support n'est pas aisée pour les recherches : pour en connaître le contenu, il faut faire défiler la bande en temps réel, faire des va-et-vient de rembobinage avant de pouvoir s'arrêter sur certains passages, etc.

Les usages en cours jusqu'à l'arrivée du numérique consistaient donc à réaliser des copies de consultation pour permettre leur consultation, et des copies de sauvegarde pour prolonger la durée de vie du contenu en le copiant sur un support neuf. Cependant, ces copies ne gardent pas la qualité de l'original, car elles subissent des pertes de qualité. L'exemple illustrant cet état de fait est la photocopie : la première peut correspondre assez bien à l'original, mais la copie de copie montre tout de suite des défauts dans la restitution des données originales. Grâce aux nouvelles technologies informatiques, les documents de divers formats (manuscrits sur papiers anciens, photographies, films, documents audio...) peuvent être numérisés. Bien que la numérisation ne soit qu'une traduction du document original – ce qui implique forcément une certaine perte du fait du transfert entre deux techniques différentes – cette technologie apporte une certaine garantie quant à la sauvegarde de son contenu. Dans le cas des supports d'enregistrements sonores, elle permet de donner une seconde vie à leur contenu en créant un nouveau support numérique, qui apporte de multiples possibilités.

Plusieurs facteurs ont contribué à mettre en place des chantiers de numérisation dans le domaine du son depuis un peu plus d'une décennie. La BNF a notamment commencé dès 1996 la numérisation des enregistrements issus du Musée de la parole et du geste<sup>106</sup>. Le premier facteur concerne l'incertitude quant à la durée de vie des supports. Même si certains d'entre eux peuvent perdurer longtemps dans un bon environnement, les vinyles et les bandes magnétiques surtout, il est difficile de prévoir ce qu'ils deviendront au cours du XXI<sup>e</sup> siècle et au delà. Le deuxième facteur porte sur une spécificité des supports sonores qui nécessitent des intermédiaires pour avoir accès à leur contenu. À la différence des manuscrits ou des photographies qui sont directement observables, les archives sonores sont audibles par le biais de matériels de lecture. Or, ces derniers suivent l'évolution de l'industrie tout comme les supports et tendent à être remplacés par des nouveautés. Non seulement, ils ne sont plus fabriqués, mais il devient difficile de les réparer en cas de panne, ce qui les rend obsolètes. Il faut donc les conserver tout autant que les supports. Le transfert des contenus vers des fichiers numériques est donc recommandé afin qu'ils puissent rester accessibles. Un support bien conservé mais non lisible du fait de la disparition de l'instrument de restitution sonore serait comme perdu car inutilisable. Enfin, la difficulté de consultation des bandes peut être palliée en effectuant des copies numériques. Les originaux ne sont plus manipulés, et l'accès au contenu peut se faire plus aisément, y compris pour des passages précis du document.

Il est donc utile à présent de décrire le procédé de numérisation appliqué au domaine sonore, afin de comprendre ce que devient l'information acoustique. La numérisation consiste à traduire un signal électrique analogique, donc continu, en signal électrique numérique, donc discontinu car composé d'informations successives indépendantes les unes des autres. Deux opérations principales sont nécessaires pour effectuer le transfert du son : l'échantillonnage et la quantification.

L'**échantillonnage** consiste à sélectionner des valeurs à un intervalle de temps régulier et à les convertir en nombres. Le nombre des valeurs qui sont lues par seconde s'appelle la fréquence d'échantillonnage et se mesure en Hertz. Plus elle est élevée, et meilleure sera la qualité du fichier numérique à l'arrivée. Cependant, il faut trouver un juste milieu, car une

---

<sup>106</sup> CORDEREIX Pascal, 2006, « Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale, Entre science, propagande et commerce », *Vingtième siècle*, n°92, note p. 59

haute fréquence d'échantillonnage nécessite beaucoup d'espace sur disque dur et du bon matériel pour traiter les flux de données. À l'inverse, une faible fréquence d'échantillonnage donnera un fichier médiocre, d'autant qu'il risque d'oblitérer certaines données et ne pas correspondre tout à fait à la courbe du signal d'origine. Plusieurs travaux mathématiques ont indiqué que pour correspondre au signal, il est nécessaire de sélectionner deux valeurs par cycle, et donc de prendre une fréquence d'échantillonnage égale au double de la fréquence maximale du signal. L'oreille humaine perçoit les sons jusqu'à une fréquence de 20 kHz, et pour être numérisé, l'échantillon doit donc s'appuyer sur le double, soit 40 kHz. Plusieurs normes ont été ainsi définies d'après cette observation et en fonction des capacités des premiers outils numériques. C'est pourquoi la fréquence d'échantillonnage d'un CD est fixée à 44.1 kHz, tandis que celle des supports plus professionnels (DAT, son enregistré pour le film) correspond à 48 kHz afin de laisser plus de latitude dans la définition du contenu audio. Les normes d'archivage tendent à préconiser l'augmentation des fréquences d'échantillonnage à 96 kHz (voir à 192 kHz), même si la différence est imperceptible à l'oreille. La raison est que pour constituer un fichier de conservation, il est utile de garder le maximum d'informations possibles en vue d'une future restauration. En effet, il est possible d'améliorer le son numérisé par certains logiciels et outils informatiques : enlever ou atténuer les bruits de fonds, ou ceux liés à la dégradation de la bande. Cependant, la restauration est complexe et s'applique dans tous les cas après l'étape de la numérisation. Il est d'abord convenu d'effectuer ce qui est appelé une copie droite du support, sans ajouts ou oblitérations d'éléments afin de correspondre le plus exactement possible au document sonore de départ. Cette copie constituera l'archive à sauvegarder et à placer en sûreté. Elle pourra alors être copiée afin de faire des copies de restauration. Il est en effet déconseillé de sélectionner des éléments à ne pas copier au moment de la numérisation. La personne qui pratique le transfert de collection vers le numérique ne pourra pas forcément distinguer ce qu'il faut garder de ce qu'il est possible d'effacer. Les préconisations sont donc de tout garder et d'opérer une sélection en deuxième étape, à partir de copies. De plus, les technologies ne cessant de se perfectionner, il sera peut-être possible de disposer de meilleurs outils de restauration pour analyser les fichiers numériques. Il est donc primordial de procéder au transfert avec les meilleures définitions afin de disposer d'une archive numérique de la meilleure qualité possible.

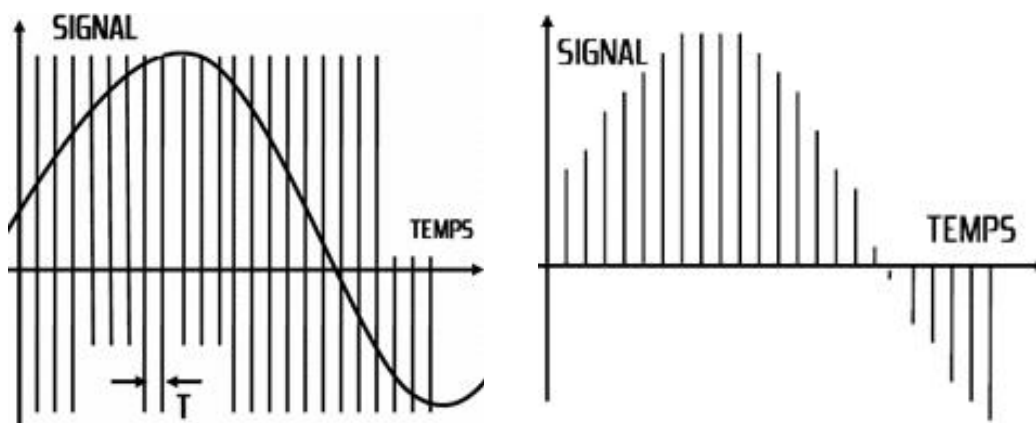


Figure 2 : Fréquence d'échantillonnage<sup>107</sup>

<sup>107</sup> <http://fr.audiofanzine.com/can-cna/editorial/dossiers/les-secrets-de-l-audionumerique.html>

La **quantification** participe également à la qualité du fichier numérique car elle donne une échelle de valeurs permettant de coder le signal en fonction de son amplitude. Plus l'échelle comporte des valeurs différentes, et mieux il est possible de définir le signal dans les détails. Un fichier numérique est codé par une séquence de nombres binaires dont l'unité d'information élémentaire est le bit, qui peut se chiffrer en 1 ou 0. Les bits sont organisés par groupes (le format courant est de les relier par 8, ce qui représente un octet) et traduisent une information particulière. Le nombre de bits disponibles pour coder un signal définit le nombre d'informations qu'il sera possible de transmettre. Les premiers systèmes étaient basés sur des encodages à 8 bit, qui est à comprendre comme  $2^8$ , soit 256 codes différents. Ensuite, il a été possible de passer en 16 bit ( $2^{16}$ ), soit 65536 codes, permettant ainsi d'augmenter la qualité du document numérique. Les CD sont ainsi quantifiés en 16 bit, ce qui suffit généralement à rendre compte des différentes informations. Cependant, pour les mêmes raisons que pour la fréquence d'échantillonnage, il est recommandé d'utiliser le niveau supérieur en 24 bit pour la numérisation ayant pour objectif de constituer une archive.

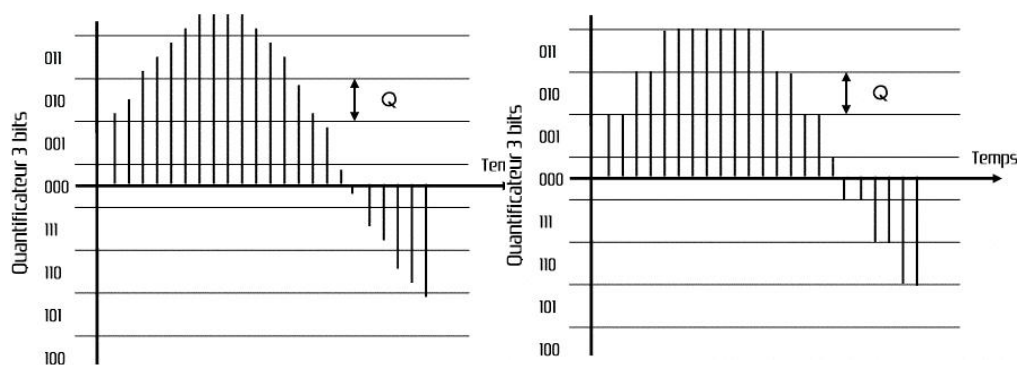


Figure 3 : Quantification<sup>108</sup>

#### a.4 Stockage

Dès sa création dans les années 80, le CD fut le support privilégié de l'information numérique. Il fut présenté comme un support indestructible permettant de conserver les données pour une durée presque illimitée. Ces considérations se basaient notamment sur le principe de lecture qui n'est pas destructeur, à la différence des cylindres ou vinyles par exemple qui sont usés à chaque lecture par le passage du saphir ou de l'aiguille dans les sillons. Il s'agit ici d'un faisceau laser qui suit une piste en forme de spirale sur laquelle ont été gravées des microcuvettes, qui correspondent selon leur présence ou absence au 1 et au 0 du codage numérique. Cependant, il est apparu quelques années plus tard que le CD subit également les dommages du temps et des manipulations et que ses données ne sont donc pas forcément plus en sécurité que sur les précédents supports. Ses composants chimiques peuvent se dégrader, les couches de protection peuvent s'opacifier et ne plus pouvoir laisser passer le laser. Les rayures empêchent également la lecture, surtout lorsqu'elles sont circulaires et se trouvent dans le sens de passage du laser. Il est parfois possible de les restaurer, mais ces altérations ont montré que les CD ne sont pas aussi fiables que ce que l'on avait escompté, et il qu'il faut également prendre des mesures particulières pour en assurer la pérennité.

<sup>108</sup> *Ibid.*

Il existe une différence entre les CD vierges gravés par le grand public qui ont durée de vie moyenne estimée à 10 ou 15 ans, tandis que les CD pressés du commerce peuvent dépasser théoriquement les 20 ans. Plusieurs études ont ainsi démarré pour tester les CD sur les différents aspects qui peuvent les affecter <sup>109</sup> :

- Les dégradations chimiques qui affectent certains composants
- Les dégradations mécaniques qui affectent l'intégrité du CD : voilement, agression de l'encre ou de l'adhésif de l'étiquette, les rayures, les poussières, etc.
- Les dégradations des propriétés optiques lorsque le laser ne peut plus passer ni restituer les informations
- Les dégradations des propriétés électriques : difficulté à restituer le signal, avec des pertes de temps lors de la lecture, des erreurs de lecture...

Plusieurs tests ont été réalisés par des laboratoires, notamment au sein de la BNF et du Laboratoire d'acoustique musicale (LAM) afin de soumettre les CD à des conditions extrêmes de température et d'humidité, et à des expériences de vieillissement accéléré, afin d'observer leurs réactions. Il semble qu'en fin de compte, les CD se conservent bien jusqu'à présent, en dehors de quelques exceptions dues à certaines marques utilisant des composants qui s'altèrent facilement. Mais il est toutefois difficile de garantir leur conservation sur une très longue durée, d'autant que de multiples paramètres entrent en ligne de compte : composés de fabrication, marque, appareil de lecture. Ainsi, les recommandations générales sont de conserver les CD dans un lieu climatisé dont la température avoisine les 20° C et l'humidité comprise entre 20 et 50 %<sup>110</sup>. Certaines précautions simples sont également essentielles : il ne faut pas coller d'étiquette dont l'adhésif risque d'attaquer le vernis, ni d'utiliser de marqueur en dehors de la zone centrale qui ne contient aucune information, qui risque de migrer vers les couches intérieures et d'entraver la lecture. Il faut également procéder à des vérifications régulières des possibilités de lecture.

Les CD pressés du commerce se conservent donc relativement bien, mais il est hasardeux d'utiliser ce type de support pour graver des documents d'archives. Il est en effet difficile de prévoir la durée de vie de ceux-ci. Certains CD gravés ne sont plus lisibles après 10 ans, ce qui va à l'encontre des volontés de sauvegarder le plus longtemps possible certaines informations. La preuve est faite que d'autres supports analogiques peuvent vivre plus de 60 ans et, lorsqu'ils ont bénéficié de bonnes conditions de conservation, permettent d'accéder à des données de bonne qualité. Le CD a l'avantage de pouvoir être copié sans perte et de faciliter l'accès aux données. Mais sa dégradation est difficile à évaluer car il existe des dispositifs de correction d'erreur intégrés dans le codage des CD qui ne permettent pas de suivre leur évolution. Ils compensent en effet les altérations du support en rendant la restitution sonore plus fluide et exempte de défaut. La lecture du contenu peut donc apparaître comme étant de bonne qualité, alors que le CD commence à s'altérer. Des appareils d'analyse peuvent identifier l'évolution du CD, mais il faut pouvoir bénéficier de ces outils si l'on veut connaître l'évolution de sa collection. Car lorsque le CD n'est plus lisible du fait d'un trop grand nombre d'erreurs de lecture qui ne peuvent plus être corrigées, c'est l'ensemble des données qui est inaccessible, alors que la majorité des informations peut être en bon état. Il

<sup>109</sup> On retrouvera de nombreux détails dans l'ouvrage de CALAS et FONTAINE, *Op. Cit.*, p. 140

<sup>110</sup> FONTAINE Jean-Marc, 1999, *Conservation des documents sonores et audiovisuels*, fiches pratiques réalisées par la BNF,

reste qu'il présente de multiples avantages, notamment son faible coût d'achat, et que les évolutions techniques permettront peut-être de mieux assurer la pérennité des supports, mais il faut rester prudent dans son utilisation.

En dehors des supports optiques qui ont des capacités limitées (800 Mo pour les CD et 4,7 Go pour les DVD), il existe des procédés qui offrent certains avantages. Chaque centre d'archive doit choisir ses solutions de stockage en fonction de ses besoins d'utilisation, de capacité et de son budget. Il faut savoir qu'aucune solution à ce jour ne permet de garantir une conservation réellement fiable sur le long terme du fait de la constante évolution de la technologie. Il est donc nécessaire de suivre les transitions de formats, de supports et de procédés afin de transférer les documents si nécessaires. Un autre moyen de conservation des données numériques est le stockage de masse, qui peut se faire sur disque dur. Il permet de pallier en partie les faiblesses du CD, mais il subit également des dégradations de ses composants. Ses avantages sont de pouvoir stocker un nombre considérable de données, de pouvoir les copier facilement sur CD, de pouvoir également les transférer ou les diffuser par Internet, etc. Mais ces avantages peuvent se retourner contre le disque dur, car comme dans le cas des CD, il peut exister des erreurs de lecture des codes binaires qui peuvent emprisonner les données sans plus pouvoir y accéder. Un disque dur est aussi fragile, il peut se casser, être volé, et c'est l'équivalent d'une bibliothèque ou d'une phonothèque qui peut disparaître en un instant. Combien de travaux ont ainsi disparu à cause de mauvaises manipulations ou d'un accident matériel. La confiance accordée au numérique du fait de ses capacités de traitement et de stockage peut faire oublier ces aspects. En effet, les données contenues ne correspondent plus aux volumes anciens qui pouvaient occuper des rangées innombrables d'étagères. Et c'est là, il nous semble, qu'il faut également porter notre attention, à savoir sur la transition des modes de gestion matérielle des collections. Il est fréquent par exemple, lorsque les moyens de la structure qui gère les archives le permettent, de doubler les données du disque dur sur un second, un troisième, etc., à disposer dans d'autres endroits. Il s'agit d'une mesure simple qui peut s'avérer salutaire en cas de disparition de l'un des supports.

Les deux solutions de stockage dont nous venons de parler sont celles qui existent depuis le développement de l'informatique et qui de ce fait ont connu une grande diffusion, entraînant une baisse des coûts de production. Pour les petites structures disposant de peu de moyens, ces solutions peuvent s'avérer satisfaisantes à condition de suivre les changements de format, de copier les CD régulièrement, etc. Un autre procédé utilisé dans les milieux professionnels consiste à utiliser des cartouches informatiques dont l'enregistrement se fait sur bandes magnétiques. Celles-ci ont été utilisées comme mémoire depuis le début de l'informatique, mais c'est depuis 2000 que des formats adaptés au stockage de masse ont été développées. Il s'agit par exemple des bandes LTO qui semblent devenir le support de référence en matière de conservation de documents numériques. Leurs capacités sont importantes, chaque modèle évoluant de manière considérable par rapport à son prédécesseur. Les LTO 5 peuvent contenir plus de 1,5 To et il est prévu de multiplier cette capacité par 10 dans les prochaines générations. Leur principal inconvénient est que les différentes générations ne sont pas forcément compatibles entre elles, entraînant des coûts supplémentaires pour faire migrer périodiquement les fichiers de l'une à l'autre. Ces cartouches sont par exemple utilisées à la BNF et font preuve d'une certaine fiabilité du fait de leur ancienneté dans le domaine informatique.

## *b) Aspects documentaires*

### **b.1 Collecte des documents et catalogage**

Les questions relatives au traitement des archives sont complexes et nombreuses, et augmentent depuis l'arrivée du numérique. Nous avons abordé brièvement les problèmes de conservation posés par les documents sonores et le processus de numérisation qui permet à présent de multiplier les possibilités de sauvegarde et de diffusion de leur contenu audio. Bien sûr, la numérisation concerne plusieurs types de supports et sa pratique s'est généralisée depuis que l'informatique intervient comme outil indispensable de la vie de chaque individu, notamment dans le cadre de son travail. Le numérique offre en effet la possibilité de créer des documents complexes et divers (image, graphique, son, film...) pouvant être dupliqués sans perte de qualité, être recherchés et échangés rapidement, être stockés presque sans limitation de capacité... Pour être accessible au public, tout document doit être identifié et, dans la mesure du possible, être accompagné d'informations afin de servir au mieux les recherches d'informations. La documentation est une étape primordiale dans la vie d'un objet sonore car en traduisant son contenu dans un langage simplifié et organisé, elle facilite son repérage par le public. Le numérique est intervenu là encore dans ce domaine en faisant évoluer considérablement les pratiques documentaires. Il est donc important à présent de décrire les différentes missions des institutions en charge de documents patrimoniaux et les transformations apportées par les technologies modernes.

Un document existe potentiellement en tant qu'archive dès l'instant de sa création, mais ce n'est qu'avec le temps qu'il pourra devenir un objet patrimonial, suscitant une volonté de conservation. Ce sont donc les générations futures qui décideront du tri à opérer parmi les documents qui leurs seront parvenus, en fonction des intérêts et besoins de l'époque. La mission des institutions actuelles est donc de préserver toute production susceptible d'être utile dans le futur. Pour cela, il est nécessaire de procéder à une collecte des documents afin d'enrichir continuellement les fonds existants. Dans cette optique, la France – parmi de nombreux autres pays – a instauré une loi qui oblige les éditeurs à effectuer un dépôt légal de tout document édité sur le territoire y compris s'il provient d'entreprises internationales. Les prémises de cette initiative datent de 1537, par l'ordonnance faite par François 1<sup>er</sup> qui stipulait que le dépôt devait se faire à la bibliothèque du roi, et dont les modalités évoluèrent au cours des siècles. Il fut supprimé quelques années au moment de la Révolution, puis réintroduit peu de temps après pour suivre les différentes publications. La Bibliothèque royale, devenue nationale, reprend sa mission d'acquisition de toutes nouvelles publications. La loi s'est adaptée aux nouveaux médias apparus au cours du XX<sup>e</sup> siècle en les intégrant à l'obligation de dépôt. En 1925, il s'agit des phonogrammes, mais ils ne seront collectés de manière systématique qu'à partir de 1938, lors de la création de la phonothèque nationale. Celle-ci devient un département de la BNF en 1976 et intègre alors les documents vidéo et multimédia du fait de la loi de 1975. En 1992, c'est au tour des CD-Rom, DVD-Rom, jeux de consoles... de faire l'objet de collectes. La même loi de 1992 étend le dépôt légal à deux institutions supplémentaires : l'INA pour les productions de radio et de télévision, et le CNC pour les œuvres cinématographiques sur pellicule. Enfin, plus récemment en 2006, la loi incorpore également les sites Web, dont l'organisation est gérée conjointement par la BNF et l'INA, ce qui ouvre un défi majeur en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle du fait de l'expansion d'Internet et de la difficulté à collecter les nombreux sites créés chaque jour.



Cette loi permet de contribuer à la première mission du documentaliste qui est la collecte des documents. La situation est différente pour l'archiviste qui dispose d'un fonds plus hétérogène constitué principalement par les dons de personnes, d'institutions de recherche ou administratives. Le cadre qui nous intéresse pour notre étude est celui des archives sonores, mais il est utile de les replacer dans un cadre plus général d'archivistique et de documentation car c'est à partir du document imprimé et édité qu'ont été créées les premières normes, qui ont pu inspirer ensuite les autres domaines.

Jacques CHAUMIER<sup>111</sup> relate l'histoire de la documentation et ses principes, et indique que les premières recherches dans ce domaine ont démarré dans les années 30 avec l'utilisation de fiches à perforation. Grâce aux collaborations internationales, un premier congrès eut lieu en 1937, entraînant la création de la Fédération internationale de documentation (FID). Les questions relatives à l'identification des documents et à leur classement devinrent centrales et, en France, les premières normes apparurent en 1943. La période qui suit la Seconde Guerre mondiale voit évoluer les techniques et se tenir de nombreuses conférences. C'est à partir des années 60 que la documentation commence à développer des techniques qui marquent les premiers pas de l'informatique, en utilisant des calculateurs électroniques en remplacement des machines à cartes perforées. Les différentes réflexions et conférences ont apporté l'établissement de normes afin de réglementer les nouvelles pratiques, d'autant que le nombre de publications augmente considérablement à partir de cette période, notamment dans le champ des périodiques. Pour l'identification des documents, l'ISBN<sup>112</sup> fut créé sous la norme Iso<sup>113</sup> 2108 afin d'attribuer un numéro unique à chaque nouvelle édition. Des numéros adaptés ont été ajoutés par la suite afin de correspondre aux autres supports existants (ISSN<sup>114</sup>, ISRC<sup>115</sup>...). Quant aux méthodes de catalogage, un premier format fut créé en 1965 par la bibliothèque du Congrès des États-Unis afin d'organiser ses notices en vue de leur diffusion dans les bibliothèques américaines, le format MARC<sup>116</sup>.

Il faut préciser ce que nous entendons par catalogage, à savoir la mise en forme de manière structurée des fiches permettant de décrire les différents éléments d'une collection, quels qu'en soient les supports : objets, livres, photographies, documents sonores... En renseignant plusieurs champs : auteur, titre, date d'édition, le catalogue identifie chaque document de manière unique et établit en quelque sorte une carte d'identité. Ainsi, il est possible de connaître dans les détails la composition d'une collection et d'effectuer des recherches ciblées sur certains critères. Les métiers de la documentation jouent un rôle essentiel dans la vie d'un document en effectuant la transition entre le moment de sa réception lorsqu'il est issu d'une collecte, d'un achat, d'un don, etc. et celui de sa diffusion au public. Par la réalisation d'une notice qui comprend d'une part les informations de l'édition et d'autre part les analyses du contenu, le documentaliste synthétise le document : il procède notamment à une indexation en identifiant certains descripteurs géographiques, historiques, thématiques... et le rend plus facilement repérable. Le format MARC créé aux USA en 1965 permet de normaliser l'organisation des catalogues afin d'homogénéiser les pratiques dans les

---

<sup>111</sup> CHAUMIER Jacques, 2002, *Les techniques documentaires*, Paris : PUF (coll. que sais-je ?)

<sup>112</sup> ISBN : « International Standard book number », ou numéro international normalisé des livres

<sup>113</sup> ISO : International organisation for standardisation (organisation internationale de normalisation)

<sup>114</sup> ISSN : « International Standard Serial number » ou numéro international normalisé des publications en série

<sup>115</sup> ISRC : « International Standard Recording Code » ou code international normalisé des enregistrements

<sup>116</sup> MARC : « MACHine Readable Cataloguing » format de codage des données bibliographiques pour traitement informatisé.

bibliothèques du territoire. Cet exemple fut suivi par d'autres pays, et des formats tels que le UKMARC (British National Library), l'INTERMARC (BNF) et bien d'autres commencèrent à être utilisés. Cependant, des problèmes apparurent pour échanger les données de catalogues entre pays car il était nécessaire de passer par des opérations de conversion entre différents formats avant de rendre les informations lisibles. Une commission fut chargée par l'IFLA<sup>117</sup> de travailler sur ces nécessités, et un format commun, l'UNIMARC<sup>118</sup>, fut adopté dans une première version en 1977. Compatible avec les formats nationaux qui gardent leurs spécificités, il permet de faciliter les échanges et de tendre vers une normalisation de niveau mondial.

## **b.2 Les formats de documentation**

C'est suite à l'informatisation des catalogues que le format UNIMARC fut créé afin d'en faciliter l'organisation et la gestion. Il reste aujourd'hui un format de référence dans le domaine des bibliothèques, mais de nombreux changements ont été apportés depuis la généralisation des documents électroniques. Sous la norme ISO 8879, le SGML<sup>119</sup> fut mis en place en 1986 afin de distinguer les différents éléments constitutifs d'un document, principalement dans le domaine de l'écrit. Le premier aspect permet d'insérer des balises qui permettent de structurer le texte afin de définir ses différentes parties – titre, chapitre, insertion d'images... – et de rendre compte de son ordonnancement. Le deuxième aspect comprend sa mise en page qui dépend du support de destination (écran d'ordinateur, page A4...). Enfin, le troisième aspect est dédié à la présentation et définit ce que l'on appelle des feuilles de style qui précisent la taille des caractères, la police utilisée. La possibilité pour le SGML de créer des liens internes et des liens entre documents a conduit des groupes de travail à créer le HTML<sup>120</sup>, format d'écriture utilisé sur Internet. Il fonctionne également sur un langage de balisage et demeure le standard reconnu pour rédiger des pages Web.

Les documents électroniques peuvent être générés directement à l'aide de logiciels, ou bien être issus d'une numérisation de supports matériels. Dans les deux cas, des données supplémentaires sont associées à la structure des documents, qu'il s'agit de prendre en compte en plus des informations de contenu. Ces données de structure sont appelées métadonnées, car elles renseignent sur le cycle de vie du document – le moment et les modalités de sa création, ses modifications –, sur les droits d'utilisation et d'accès et d'autres éléments permettant de le décrire selon tous ses aspects. L'ouvrage de CLAERR et WESTEEL<sup>121</sup> identifie trois types de métadonnées : elles peuvent être descriptives lorsqu'elles détaillent le contenu du document selon les champs habituels de la documentation (auteur, titre, année d'édition...). Elles peuvent aussi être techniques lorsqu'elles indiquent ses spécificités informatiques telles que format et taille de fichier, dates de création et de modification... Elles peuvent enfin être administratives lorsqu'elles précisent quels sont les droits de diffusion et d'accès, ainsi que ses modalités de conservation. Les métadonnées permettaient dans le passé de simplifier l'identification des documents par les ordinateurs. Aujourd'hui, elles occupent une place

---

<sup>117</sup> **IFLA** : International Federation of Library Associations and Institutions. (fédération internationale des associations de bibliothécaires et des bibliothèques)

<sup>118</sup> **UNIMARC** : « UNIversal MAchine Readable Cataloguing », version du format MARC comme format d'échange international.

<sup>119</sup> **SGML** : « Standard Generalized Markup Language » ou langage normalisé de balisage généralisé

<sup>120</sup> **HTML** : « Hypertext Markup Language » ou langage de balisage hypertexte

<sup>121</sup> CLAERR Thierry et WESTEEL Isabelle, 2010, *Numériser et mettre en ligne*, Villeurbanne : Presses de l'enssib

majeure dans la chaîne documentaire et fournissent divers types d'informations nécessaires au catalogage des documents et à leur diffusion. En s'inspirant du SGML et améliorations apportées par le HTML dans le domaine du Web, le XML<sup>122</sup> fut réalisé dans les années 2000 pour apporter de nouvelles possibilités dans le domaine de l'archivage numérique. Sa caractéristique première est de simplifier le SGML en permettant de définir des balises adaptées aux besoins de l'utilisateur et cela contrairement au SGML qui fonctionne à l'aide de balise fixées d'avance. De plus, il peut intégrer les métadonnées et renseigner les documents de manière complète, en étant diffusible sur des pages Web et entre différents systèmes de documentation. Du fait de l'importance accrue des métadonnées et du développement des échanges internet, les format MARC, bien que toujours utilisés actuellement, ont été quelque peu remis en cause, car il ne s'accordent pas toujours avec ces deux aspects. Pour pallier ces problèmes, un groupe de travail s'est réuni en 1995 pour développer un format d'échange simplifié, le Dublin Core, du nom de la ville où a eu lieu la séance. Celui-ci permet de définir quinze éléments appartenant à des domaines différents, relatifs au contenu du document, à l'instanciation et à la propriété intellectuelle :

1. Titre
2. Créateur
3. Sujet
4. Description
5. Éditeur
6. Contributeur
7. Date
8. Type
9. Format
10. Identifiant de la source
11. Source
12. Langue
13. Relation
14. Couverture
15. Gestion des droits

Du fait de son schéma simplifié, le Dublin Core n'est pas couramment utilisé comme format de catalogage des documents édités. Par contre, étant compatible avec les formats MARC, il peut être utilisé conjointement avec ce dernier. Ceci permet principalement de favoriser ce qui est appelé l'«interopérabilité», c'est-à-dire un échange entre centres de documentation par le biais des moteurs de recherche. La visibilité des documents est accrue en donnant la possibilité d'effectuer des recherches sur plusieurs catalogues simultanément. Par exemple, la BNF utilise toujours le format INTERMARC pour la gestion de son

---

<sup>122</sup> XML : « Extensible Markup Language » ou langage extensible de balisage

catalogue, mais y associe des notices en Dublin Core, générées automatiquement à partir des notices MARC, pour gérer ses collections numérisées. Ainsi, les notices de ces dernières sont visibles dans d'autres catalogues que le sien, et inversement, les collections conservées dans d'autres centres sont signalées dans son catalogue.

### **b.3 Le document inédit**

La description de ces formats et normes peut donner une vision complexe du travail de documentation. Mais il est nécessaire pour chaque étape de passer par des procédures de normalisation afin de parvenir à un système qui simplifie la recherche de l'utilisateur, intervenant au bout de la chaîne documentaire. Ceci nous montre également combien le document numérique et les nouvelles technologies ont bouleversé les pratiques de catalogage et de description des documents. Cependant, si les normes et formats ont évolué pour parvenir à créer des systèmes opérationnels, ils ne s'appliquent généralement qu'aux documents édités, et laissent de côté les documents d'archives, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'audiovisuel.

En effet, ce domaine reste le parent pauvre de la normalisation car il ne parvient pas à rentrer dans les schémas de description. Tout comme chaque document d'archive, à la différence des documents édités à plusieurs exemplaires et diffusés dans le commerce, un enregistrement est une production unique. À cette spécificité de l'archive, le domaine audiophonique rencontre deux obstacles supplémentaires pour être correctement documenté :

- Ces supports peuvent être hétérogènes (cylindre, vinyle, bande magnétique...) et subordonnés respectivement à des caractéristiques techniques différentes (diamètre et vitesse de défilement, composition des matériaux pour la conservation...).
- Les documents sonores sont issus d'un collectage, qu'il s'agisse d'une collecte de type ethnographique sur le terrain ou d'une captation de discours ou de concert.

Ces deux aspects sont primordiaux car ils impliquent des différences essentielles par rapport aux documents édités. Il faut en effet prendre en compte au moins deux acteurs participant à la création du document, l'informateur et le collecteur. Or, de nombreuses données relatives aux aspects du collectage sont difficiles à référencer dans les formats en vigueur dans les bibliothèques. Il s'agit par exemple d'informations concernant les acteurs précisant en quelle qualité ils officient, les lieux et dates de collecte, les différentes parties du document. Les formats MARC ne laissent qu'une seule place possible pour ordonner ces données, à savoir dans le champs des remarques, ce qui devient le lieu d'un mélange de données, limitant les possibilités de recherches précises. Le Dublin Core compense les défauts du MARC dans le domaine des archives car il laisse une plus grande liberté dans l'utilisation des champs à renseigner. Parmi les 15 éléments de ce format, tous sont facultatifs et il est possible de les répéter, permettant ainsi d'indiquer toutes les données dans des champs séparés. De plus, il existe un format plus détaillé appelé Dublin Core qualifié, qui permet d'ajouter d'autres éléments spécifiques. Ceux-ci ne sont pas pris en compte lors d'échanges de notices entre centres d'archives, mais ils permettent à chacun d'entre eux d'approfondir la description des documents. Tous ces éléments tendent à montrer que le principal problème rencontré par les centres de documentation est celui de l'échange de données entre différents partenaires.

Dans le milieu des documents édités, le besoin d'échanger s'est rapidement imposé afin de simplifier le travail d'analyse relatif aux documents existant en plusieurs exemplaires, et donc conservés dans plusieurs centres et bibliothèques. Mais le problème se pose

différemment pour ce qui concerne les archives car il s'agit de documents uniques. Jusque dans les années 90, chaque centre d'archives fonctionnait par ses propres moyens, adaptant les normes de l'édité à ses besoins. La volonté de normaliser les pratiques s'est toutefois fait sentir et après la réunion du congrès international des archives à Montréal en 1992, plusieurs objectifs furent identifiés, repris ici par Françoise LERESCHE<sup>123</sup> :

- « Assurer la création de descriptions uniformes, pertinentes et explicites
- Faciliter le repérage et la communication d'informations sur les documents d'archives
- Rendre possible l'échange de fichiers d'autorité
- Rendre possible l'intégration de descriptions provenant de plusieurs dépôts d'archives dans un système d'information unifié. »

Adapté de l'ISBD<sup>124</sup>, l'ISAD(G)<sup>125</sup> vit le jour en 1994, et marqua un premier pas vers la voie d'une normalisation dans le domaine archivistique. Plusieurs facteurs ont mené à une meilleure organisation du domaine de l'archive. Tout d'abord, les programmes de numérisation ont permis de dupliquer des documents peu accessibles du fait de leur rareté et de leur fragilité, et leur ont donc donné une meilleure visibilité. Ensuite, la prise en compte des métadonnées a permis de mieux identifier les documents d'archive et donc d'améliorer les catalogues et critères de recherche. Enfin, la conjonction de ces deux facteurs avec l'extension d'Internet a permis aux centres d'archives : d'une part de mieux communiquer les notices elles-mêmes, et d'autre part d'avancer dans leur réflexion en comparant les méthodes et formats utilisés. Ainsi, nous pouvons citer l'expérience de la FAMDT, association qui fut créée en 1985 pour réfléchir sur les différents aspects des musiques traditionnelles. Une commission « documentation » s'avéra rapidement nécessaire pour inventorier les collections conservées par les phonothèques françaises dans ce domaine. Malgré les différences existant entre les organismes inscrits à l'association, de par leurs statuts, leurs missions, leurs collections, un dialogue s'est instauré afin de parvenir à élaborer des méthodes communes. La FAMDT a également collaboré avec l'AFAS et le département audiovisuel de la BNF, ce dernier permettant de générer des conventions avec certaines phonothèques. Elles peuvent ainsi bénéficier du statut de pôle associé qui favorise les échanges et les réflexions avec la BNF.

Ces confrontations d'expériences ont conduit l'association à publier deux manuels, le premier en 1994 et le second en 2001, afin de donner des méthodes d'archivage du son inédit. Ainsi, par des recommandations simples et précises, chaque phonothèque peut générer des notices bien structurées et surtout échangeables. Le bienfait de cette entreprise est de permettre à présent d'échanger – à la manière des documents édités – des notices et d'augmenter la visibilité des collections. La difficulté qui subsiste concerne l'échange des documents sonores eux-même, les fichiers texte pouvant déjà être échangés par le biais d'Internet. De plus, les fichiers sonores de bonne qualité sont plus volumineux que les fichiers textes. Cependant, les moyens techniques évoluent et il est possible à présent d'échanger des volumes de données importants. Enfin, la question des droits d'accès et de diffusion demeure

---

<sup>123</sup> LERESCHE Françoise, 2008, « Bibliothèques et archives : partager des normes pour faciliter l'accès au patrimoine », *World Library and Information Congress : 74th IFLA General Conference and Council*

<sup>124</sup> ISBD : International standard book description

<sup>125</sup> ISAD(G) : « General International Standard Archival Description » ou Norme générale et internationale de description archivistique

un problème central. En effet, le son inédit provenant de collectes, un contrat préalable permettant de définir les droits d'auteurs, que ce soit pour l'informateur ou le collecteur, est rarement établi. Nous y reviendrons par la suite car cet aspect juridique peut parfois poser problème et demeure un sujet de réflexion actuel.

### *c) Le document numérique*

Si nous avons parlé de certains aspects de la documentation, c'est d'une part pour rendre compte du travail à effectuer avant d'acheminer le document vers le public, et d'autre part pour mieux comprendre les processus qui sont à l'œuvre autour de la montée en puissance du numérique. Du fait de l'informatisation des catalogues, de l'augmentation des publications et de la variété des formats édités (livres, périodiques, CD, film, jeux de consoles...), des normes se sont avérées nécessaires pour identifier les documents. Ainsi, pour désigner chaque publication, une numérotation spécifique a été mise en place en 1971 (l'ISBN et autres n° adaptés à chaque support), et dans la même période les formats MARC se sont généralisés pour rédiger les notices de catalogue. À partir des années 90, ce sont les documents eux-mêmes qui ont commencé à être intégrés au monde de l'informatique en étant convertis ou créés directement en numérique. Dès lors, le monde de la documentation est révolutionné car chaque document peut à présent rendre lisible à la fois les informations de son contenu et les données qui permettent de l'archiver. Ainsi, les métadonnées sont désormais aussi importantes que le document lui-même, et c'est là un facteur important de changement.

Chaque document numérique est à présent identifiable et acquiert un statut d'archive du fait que ses données signalétiques sont au premier plan. Si auparavant, tout document produit pouvait prétendre au statut d'archive dès l'instant de sa création et prendre de l'importance au niveau patrimonial avec le temps, la situation est totalement différente aujourd'hui. Les différents apports du numérique permettent d'avoir une autre vision du document, mais ils doivent être abordés dans leur ensemble. Par exemple, le stockage semble aisé à présent puisque le volume des disques durs augmente de jour en jour tandis que leurs prix baissent. Le numérique peut donc pallier les problèmes de rangement que les documentalistes et archivistes rencontrent inévitablement.

Pourtant, cette possibilité de conservation en masse engendre une dégénérescence de l'opération elle-même : il n'est plus nécessaire d'effectuer un tri parmi les documents à transmettre puisque tout peut être gardé, en numérique tout au moins. De ce fait, les contenus perdent de l'importance puisqu'ils sont noyés dans un flot d'informations. De plus, le non-tri semble banaliser l'ensemble des documents, car en les gardant sans distinction ou choix, il les place au même niveau d'intérêt. Nous pouvons comparer cette observation avec les pratiques individuelles d'archivage. De plus en plus de personnes possèdent des outils technologiques qui leur permettent d'accumuler des photos, textes, musiques et autres en grande quantité. Le cas des photos est particulièrement frappant : il est possible de capturer des images sans avoir peur de l'erreur, car cela n'influence ni le prix d'un développement, ni la capacité de l'appareil. Les avantages sont donc multiples, mais cela engendre de nouvelles pratiques qui favorisent, il nous semble, la quantité au détriment de la qualité. Le choix de l'image à photographier est moins important puisque l'on peut faire plusieurs essais, les effacer, ou

encore les modifier à l'aide de logiciels. Il est primordial d'effectuer un choix parmi les documents à conserver car c'est ce qui donne du poids à ceux qui sont retenus. Il faut toutefois tempérer ce point de vue qui représente surtout une perspective liée au développement du numérique, à prendre en compte avec précaution. Dans la réalité, les centres d'archives disposent de peu de moyens, et ne peuvent pas financer régulièrement les programmes de numérisation, les mises à jour des techniques et l'embauche de spécialistes. Il peut donc y avoir un choix qui s'opère parmi les documents à numériser en fonction de l'urgence de leur traitement lorsqu'il existe un risque de perte dû à leur dégradation matérielle.

Un autre apport du numérique est de pouvoir dupliquer les documents sans altérer la qualité de leur contenu. Cet aspect semble fantastique car il assure une longévité et rend possible des manipulations qui sont indépendantes de la composition du support. Il faut tempérer cet aspect car la duplication est dépendante d'autres facteurs liés à l'informatique. Pour avoir accès aux informations, il faut disposer d'un média de stockage en l'occurrence l'ordinateur, qui fonctionne grâce à un système d'exploitation et à des logiciels de lecture. Ces différents éléments composent un dispositif de lecture, et si l'un d'entre eux change, il peut être difficile d'accéder aux documents qui y sont associés. Or, les avancées technologiques évoluent très vite et le matériel peut devenir obsolète en peu de temps. Ce phénomène est lié d'une part aux politiques des fabricants qui visent à faire des ventes en proposant un renouvellement des outils. D'autre part, ces derniers sont également dépendants des brevets et droits d'utilisation qui sont définis par un constructeur. Lorsqu'une société commercialise un logiciel, elle peut développer des mises à jour qui s'adaptent aux évolutions des outils informatiques. Or, si elle décide de stopper sa diffusion, les utilisateurs risquent de perdre leur outils de lecture. Ils pourront continuer à utiliser le logiciel quelque temps jusqu'à ce que leur système d'exploitation évolue, puis leur nouveau système ne pourra plus prendre en compte les documents créés précédemment.

Dans le domaine de l'archivage, il est donc impensable de dépendre d'une société commerciale qui risque de suspendre la diffusion d'outils de lecture, et aller ainsi à l'encontre des volontés de pérennisation des documents. Il existe pour contourner ce problème un réseaux d'informaticiens et d'utilisateurs qui cherchent à développer des outils d'utilisation libre, indépendants des systèmes commerciaux, et dont la structure est lisible. C'est-à-dire que chaque utilisateur peut la modifier en fonction de ses besoins, et l'améliorer en diffusant ses apports, dans un esprit de participation communautaire. Dans un autre registre, nous pouvons citer l'exemple de la BNF qui a lancé le projet SPAR (Système de préservation et d'archivage réparti). Il a été initié afin de garantir une conservation sécurisée des documents numériques, au même titre que les supports matériels. Il permet d'effectuer plusieurs actions de manière automatisée afin de prévoir les évolutions technologiques, et les détériorations possibles. Le projet effectue notamment des copies multiples et régulières. Le point qui nous semble innovant et qui devrait servir de méthode à l'ensemble des systèmes d'archivage est qu'il a instauré une veille technologique. Cela permet de suivre les évolutions technologiques, dans le domaine du matériel, des logiciels ou des formats d'encodage. Ainsi, les documents peuvent être convertis dans les nouveaux standards et rester lisibles, SPAR laissant la possibilité de retourner aux formats d'origine.

La numérisation a apporté un changement majeur dans les techniques de conservation en séparant le support du contenu. Les informations sonores sont ainsi dématérialisées, selon le terme couramment employé, en migrant vers le codage informatique. Pourtant, elles sont

bien stockées sur des systèmes de mémoire qui s'améliorent sans cesse en capacité et en longévité. La perception que ces informations ne soient plus matérielles est liée au fait qu'elles ne sont plus dépendantes d'un support particulier et qu'elles peuvent être transférées et échangées facilement. Comme le dit CHAUMIER, « Avec le document numérique, l'on est passé d'une logique de stock à une logique de flux et d'une gestion de document à une gestion de contenu. »<sup>126</sup>. C'est la première fois dans l'histoire de la documentation que le document peut être appréhendé dissocié de son support, ce qui ouvre de grandes perspectives dans les possibilités qui sont offertes aujourd'hui.

En effet, à notre époque de mondialisation, les données peuvent être accessibles à n'importe quel endroit du monde. Pour y parvenir, dans le cadre de documents de bibliothèques ou de centres d'archives, il est nécessaire de s'accorder sur des méthodes communes permettant un référencement général. Cela suppose de mettre en place une normalisation des formats de catalogues, de documents et des métadonnées. Les dix dernières années ont vu ainsi le développement d'initiatives visant à trouver des compatibilités entre les différentes bases de données existantes dans une volonté d'"interopérabilité", notion récente vers laquelle convergent les différentes volontés dans le domaine informatique. En ce qui concerne le monde des archives, un projet important a également vu le jour au cours de la dernière décennie, appelé OAI pour « Open Archives Initiative »<sup>127</sup>. Il est composé d'un protocole stipulant les différentes modalités techniques à suivre<sup>128</sup> pour pouvoir être référencés et d'un moteur de recherche spécifique dédié à la recherche des métadonnées.

Pour fonctionner, le protocole a besoin de s'appuyer sur des fournisseurs de données que sont les centres de conservation. Ceux-ci doivent mettre leurs notices de catalogue à disposition en suivant le format Dublin Core qui doit être codé en format XML. Les résultats de recherche peuvent ensuite être accessibles via Internet ou sur les sites de chaque centre, leur permettant ainsi de diffuser les données des partenaires tout en augmentant les capacités de diffusion de leurs propres données. Ce procédé est encore en cours de développement, mais il semble qu'il s'agisse de la voie à suivre pour toutes les petites ou grandes structures.

---

<sup>126</sup> CHAUMIER, *Op. Cit.*, p.12

<sup>127</sup> Initiative pour des archives ouvertes

<sup>128</sup> Appelé OAI-PMH : « Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting »



## 2) La collection PEPPER

### *a) Les archives sonores au Gabon*

Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, une partie des archives sonores du Gabon est conservée au musée national depuis l'époque de sa création. Malgré les conditions difficiles en matière de conservation, le musée a le mérite de disposer encore d'un fonds important, bien que réduit par rapport à celui de l'IRD. PEPPER avait créé le CETO de Bondy pour sécuriser les archives en doublant les lieux de conservation. Et il s'avère que sa démarche était la bonne, car aujourd'hui la moitié des bandes du musée de Libreville a disparue, tandis que l'IRD conserve toujours la quasi-totalité de la collection initiée par le chercheur.

Le musée de Libreville doit faire face à des conditions difficiles : le climat chaud et humide est un handicap caractérisé pour conserver convenablement les bandes magnétiques et empêcher leur détérioration. Il existe toutefois une salle climatisée qui permet de réduire quelque peu ces problèmes, bien qu'ils soient renforcés par un autre aspect : il peut exister des coupures de courant dans certains quartiers de la capitale, qui stoppent le système de climatisation et entraînent des variations de climat qui sont encore plus dévastatrices qu'une température chaude constante. La conservation des archives sonores, qu'il s'agisse de la sauvegarde matérielle des supports ou de la sauvegarde numérique des contenus, nécessite des coûts importants. Un matériel spécifique avec des composants neutres est nécessaire pour stocker les bandes sur des étagères permettant de disposer les bandes à la verticale tout en garantissant une climatisation stable.

Les opérations de numérisation impliquent - outre un personnel dûment formé - une instrumentation composée au minimum de :

- un appareil de lecture fonctionnel. Le musée dispose d'un Nagra qui tombe fréquemment en panne, peut-être à cause de l'influence du climat,
- un ordinateur disposant d'une grande capacité de mémoire,
- un dispositif de stockage (CD, DD)
- un convertisseur analogique/numérique,
- un dispositif d'écoute et de consultation.

En raison du faible budget dont il dispose, le musée peut difficilement répondre à ces objectifs. À ces problèmes de financement s'ajoute le manque chronique de personnel qualifié dans ce domaine. Les employés du musée disposent des connaissances de base et ont participé aux projets d'exposition qui ont eu lieu depuis 2005 et la remise à neuf du bâtiment. Mais nos visites en 2005 et en 2008 ont permis d'observer que certaines recommandations de base n'étaient pas appliquées. En 2005, le musée avait subi une petite inondation et les bandes se sont retrouvées plusieurs semaines entreposées en pile sur le sol. Certaines personnes, avec de bonnes intentions, ont voulu nous faire écouter quelques bandes, ce qui semblait montrer une familiarité de cette pratique. La mauvaise utilisation de l'appareil (la bande ne passait pas par tous les mécanismes, ce qui entraînait un mauvais enroulement), et la manipulation des

bandes sans pratiquer de copie de sécurité montrent combien les règles de base ne sont pas connues. L'absence de ces règles risque d'accélérer la dégradation des bandes qui demeurent encore en ce lieu après plusieurs décennies. Par cette occasion d'écoute, nous avons tout de même pu nous rendre compte de l'état qualitatif d'un petit échantillon. Le contenu audiophonique est en effet plus dégradé que celles qui sont conservées en France et les bruits parasites et de fond sont plus importants. Néanmoins, elles sont audibles et si les conditions le permettaient, elles pourraient bénéficier d'une numérisation et d'une restauration satisfaisantes. En 2008, le musée était en travaux pour rénovation du toit, mais les conditions de cette rénovation semblaient hors normes. Les objets, bien que placés dans une réserve en sous-sol, n'avaient pas été déplacés, de même que les bandes étaient restées dans la pièce qui leur était dédiée. Le personnel faisait acte de présence dans le bâtiment sans consigne particulière, et cela malgré un certain danger pour leur propre sécurité et celle des collections muséographiques. La preuve en fut faite lorsqu'un jour de visite, un feu s'est déclenché à cause des travaux qui avaient provoqué un court-circuit et, s'il n'avait été maîtrisé, aurait pu réduire à néant toutes ces collections issues de décennies de travail de terrain et de conservation.

### *b) Traitement de la collection PEPPER à l'IRD*

Grâce au travail de PEPPER, le Gabon - et la communauté internationale - dispose d'une ressource unique de collections d'archives sonores, contenant de nombreux éléments des expressions orales et musicales attestées il y a un demi-siècle, et qui ont en grande partie disparues aujourd'hui. Les difficultés de conservation que rencontre le musée national mettent en danger cette collection, comme le prouve la disparition et la dégradation de certaines bandes. Heureusement, le fonds ayant été dupliqué, il reste à disposition en France et permet de compenser les pertes subies dans la capitale gabonaise. C'est donc un devoir, auquel le service audiovisuel de l'IRD s'est attaché depuis des années, d'assurer la sauvegarde et la conservation de ces bandes, et de permettre au public de tous les pays d'y accéder en priorité celui du Gabon.

Le gouvernement gabonais s'intéresse en effet de près à ces archives car elles représentent une part sensible de son patrimoine culturel, et donc de son identité culturelle. Il se trouve que la collection initiale établie et conservée à Libreville est fortement détériorée et de nombreux éléments sont manquant bien que les collections aient été régulièrement réabondées au fil des années par l'ORSTOM. Animé par le désir de reconstituer cette collection et de la rendre éligible pour être classé au patrimoine mondiale de l'UNESCO, le ministre de la culture de l'époque, Mr Amoughe MBA, à rendu visite au service audiovisuel de Bondy en 2005.

À la suite de sa requête, il a été décidé de mettre en place un programme de numérisation des collections sécurisées de l'IRD en liaison avec le MAEE<sup>129</sup>. Il a été convenu que les bandes originales devaient demeurer à l'IRD, l'expérience démontrant que les conditions de conservation étaient mieux sécurisées qu'au musée de Libreville. La convergence de la demande gabonaise, la nécessité de sauvegarder de manière pérenne un

---

<sup>129</sup> MAEE : Ministère des affaires étrangères et européennes

fonds unique et de le rendre accessible, et l'émergence généralisée de programmes de numérisation au sein d'institutions et phonothèques nationales et internationales, ont incité l'IRD audiovisuel à programmer le transfert numérique des bandes magnétiques analogiques.

Ainsi, c'est en 2005 que - sous la direction de Bernard SURUGUE responsables du service audiovisuel - nous avons entamé ce projet au sein de l'IRD, et pour lequel il a fallu établir un protocole de travail. Ne disposant pas à l'époque des connaissances relatives à ce domaine, nous nous sommes renseigné sur les pratiques existantes et les avons adapté en fonction de nos besoins et de nos moyens. Plusieurs étapes ont été définies, chacune d'entre elle demandant un temps de préparation et de mise en pratique.

### **b.1 L'inventaire**

La première action a consisté à faire l'inventaire des bandes présentes au département audiovisuel de l'IRD de Bondy, en s'appuyant sur le catalogue établi par PEPPER. Tout d'abord, il a fallu identifier les bandes qui rentraient dans notre champ d'action, en les distinguant des travaux d'autres chercheurs. Nous avons donc repéré toutes celles qui semblaient se référer au Gabon, auxquelles nous avons associé celles enregistrées au Sénégal par PEPPER. Nous avons identifié plusieurs ensembles que nous avons regroupés en huit sections. Le choix a été guidé par l'apparence des bandes (visuel de la jaquette, couleur de l'identifiant...) et les différents styles de numérotation. PEPPER utilise une numérotation simple : les deux premiers chiffres désignent l'année et les trois autres sont attribués dans l'ordre des enregistrements (ex : 54018). Dominique CHAILLEY, en charge de la gestion documentaire des fonds sonores du CETO apporte une précision sur la nomenclature du fonds SALLÉE : les deux premiers chiffres concernent également l'année, mais il spécifie ensuite le numéro de la tournée en chiffres romains, puis celui de l'enregistrement (ex : 68-IV-06). Lorsque les documents comportent peu d'informations sur leur contenant de rangement, il est difficile de les identifier et donc d'établir un inventaire complet.

Dans notre cas, le catalogue dactylographié a permis de fournir une base à l'identification des documents en présentant des éléments de classement. Cependant, il ne concernait qu'une partie des bandes et ne correspondait pas totalement à la réalité. Certaines bandes référencées étaient absentes des étagères, tandis que d'autres étaient présentes sans apparaître dans le catalogue. L'inventaire a donc permis de faire le point sur la réalité du fonds et d'apporter des précisions. Le catalogue établi par PEPPER comporte les bandes qu'il considérait comme constitutives de la collection des « archives culturelles gabonaises ». Or, celles-ci ne représentent que la moitié du fonds, et les autres sont tout autant importantes pour nous aujourd'hui. Il s'agit des bandes d'enquêtes, de travail, d'émissions de radio réalisées à l'aide de la collection... Les archives de Pierre Sallée, réalisées à la suite du travail de PEPPER, ont également été intégrées afin de prendre en compte l'évolution des recherches au Gabon. Chaque section comportant son propre système de numérotation, nous avons ajouté nos propres identifiants (allant de 0001 à 1395) afin d'homogénéiser le fonds et de faciliter les recherches ultérieures.

Du point de vue matériel, les bandes sont en bon état, et ont été bien conservées pendant plus de 50 ans. Une grande partie d'entre elles sont accompagnées d'une notice qui renseigne sur le contenu de la bande. Il existe des bandes de différents diamètres, enregistrées à différentes vitesses, et, étant plus ou moins remplies, la durée d'une bande peut aller de 30

secondes à 1 heure 30 environ. La durée moyenne se situant aux alentours de 30 minutes, cela revient à environ 700 heures d'enregistrements. Voici un descriptif succinct de la durée maximum de chaque bande en fonction de son diamètre, indépendamment de son épaisseur :

Diamètre	13 cm	15 cm	18 cm
Vitesse			
19 cm/s	25 mn	35 mn	50 mn
9,5 cm/s	50 mn	70 mn	95 mn

## **b.2 Le catalogage**

Une fois l'inventaire effectué, il est apparu nécessaire d'informatiser les différentes informations collectées. Pour ce faire, nous avons élaboré une base de données simple grâce au logiciel Filemaker. La base du catalogue a été construite sur le modèle du catalogue papier de PEPPER, en conservant sa classification et l'ensemble des termes transcrits. Il aurait toutefois été possible de construire une base de données de plus grande ampleur, comportant un vocabulaire validé par le milieu de la documentation. Ce projet bénéficiant de peu de moyens, nous avons dû opérer des choix dans les différentes marches à suivre. D'abord, nos connaissances en matière de catalogue étant restreintes, nous avons simplifié les entrées sans tenir compte des règles en vigueur concernant la ponctuation et la graphie considérant qu'il sera toujours possible de convertir les données dans un format plus approprié si besoin. Toutefois, nous nous sommes attachés à établir une liste de champs compatibles avec le Dublin Core, auxquels nous avons apporté des précisions. Ensuite, nous avons choisi de rester au plus proche des choix de PEPPER afin de rendre compte de son travail et de sa vision du classement des expressions culturelles gabonaises. Enfin, notre connaissance de ce fonds étant faible au départ de ce projet, nous pouvions difficilement analyser les données pour en donner un autre classement. C'est au cours des différentes étapes que nous nous sommes familiarisés avec cette culture et avons pu mieux comprendre comment il était possible d'établir des hiérarchies de rangement. Il s'est avéré d'ailleurs que le classement du chercheur était opérant et a permis d'orienter notre méthode de travail et nos recherches.

Tout d'abord, nous avons introduit dans le fichier de référence les données du catalogue papier en créant une notice comportant les informations de base : numéro de la bande, ethnie, catégorie, sujet pour chaque bande. Cette première opération consistait à réaliser une copie du travail de l'ethnomusicologue et à en garder une trace numérique. Nous avons pu ensuite nous en servir comme point de départ pour apporter des informations supplémentaires. L'opération suivante a consisté à renseigner les autres champs des notices au cours de la numérisation des bandes : le transfert des bandes étant long du fait qu'il doit se réaliser en temps réel. Ce temps permet donc de renseigner le catalogue et conjuguer ainsi plusieurs opérations.

La phase de numérisation apporte des informations supplémentaires qu'il est important d'ajouter aux notices. Nous pouvons ainsi en distinguer trois types. D'abord, une grande partie des bandes comporte une notice en papier qui complète les données du catalogue. Il est ainsi possible de vérifier la concordance entre les notices et le catalogue, et de compléter ce

dernier. Ensuite, il est important d'ajouter les spécificités techniques et les observations effectuées pendant le transfert. Nous avons pu renseigner le diamètre et la vitesse de déroulement des bandes, leur état de conservation, les problèmes sonores, etc. Enfin, nous avons pu enrichir la description des bandes lorsque en décelant avec certitude de nouvelles précisions lors de leur écoute. Il pouvait s'agir de noms de personnes, d'instruments, d'une vérification du nom des villages et leur transcription. Nous avons toutefois séparé ces différents types d'information afin de sauvegarder les informations issues du travail de Pepper et nos apports personnels.

Les notices d'origine renseignent surtout sur les circonstances de l'enregistrement et le sujet d'étude. Pour chaque bande sont donc spécifiés la date et le village d'enregistrement, le groupe et le sous-groupe ethnique, le sujet d'étude et la catégorie à laquelle il appartient (religion, deuil, mariage, esthétique, jeux...) et les titres de chaque plage permettant d'identifier le plus souvent le type de donnée sonore (musical, chant, conte, entretien, récit historique...). Nous avons donc pu compléter la base de données au fur et à mesure de la numérisation, et en attribuant un nouveau numéro à chaque bande, tout en conservant l'ancien dans un champ séparé. Il faut donc préciser qu'à ce jour, seules les bandes numérisées sont totalement référencées dans le catalogue. Les autres bandes ayant été inventoriées, nous les avons intégrées à la base de données en précisant la section dont elles sont issues, le collecteur et l'année de collecte. Il est possible ainsi d'obtenir une vision globale du fonds « Gabon », et poursuivre le travail de numérisation avec cette méthode.

### **b.3 La numérisation**

Le chantier de numérisation a démarré en février 2006 après l'achat du matériel nécessaire. Celui-ci a pu être financé après une convention passée entre le service culturel de coopération (SCAC) de l'ambassade de France au Gabon et l'IRD. J'ai mis en place un protocole de numérisation, basé sur les recommandations d'un ingénieur du son, Luc VERRIER, travaillant à la BNF, institution qui est l'une des références dans le domaine du traitement d'archives sonores. Il s'agit de convertir les bandes analogiques en fichiers numériques en ayant le moins de pertes possibles. C'est-à-dire qu'il faut numériser l'intégralité de la bande, même les sons confus ou indistincts dans l'optique du développement de techniques futures qui permettraient de les restaurer. Pour la même raison, il faut chercher à utiliser les paramètres techniques qui compressent le moins possible le contenu du document original, afin d'avoir la meilleure qualité de données numériques, à savoir en 96 hz et 24 bit. Même s'il existe des doutes quant à la longévité des supports numériques, la numérisation permet néanmoins d'effectuer des copies de sauvegarde, l'original étant lui aussi conservé, permettant ainsi une meilleure pérennité des informations par la multiplication des supports et des lieux de stockage.

Le processus de numérisation peut être assimilé à une chaîne de production qui permet à partir d'une bande magnétique avec un contenu enregistré en mode analogique, de produire un fichier son conservé sur un disque dur d'ordinateur ou sur un support type CD ou LTO. Différents outils participent à cette chaîne et le premier d'entre eux est l'appareil de lecture. Ceux dont nous disposons à l'IRD sont des Nagra IV-S ; ils sont compatibles avec les Nagra III utilisés dès les années 1960 par les chercheurs sur le terrain. De qualité inégales, ces machines mises au point par l'ingénieur suisse KUDEL'SKY permettent de lire les bandes sans risquer de les abîmer par un enroulement trop brusque. D'autres appareils de lecture sont en effet violents lors du rembobinage et peuvent provoquer des cassures lorsque les bandes sont

fragiles ou anciennes. Le Nagra étant l'outil qui permet d'accéder à la source sonore, c'est lui qui doit ajuster les premiers paramètres. Il faut ainsi régler la vitesse et le volume de lecture en prenant en compte les différentes fluctuations. Ceci est délicat car pour régler ces paramètres, il faut pouvoir écouter la bande. Il est souvent préférable d'en limiter les manipulations afin de réserver la première lecture au moment de la numérisation. Si l'état de la bande semble montrer une détérioration avancée, il est justifié de procéder de la sorte, et de régler le volume à l'aveugle. Nous avons bénéficié de conditions privilégiées car nous n'avons pas rencontré de problèmes de ce type. Pour des bandes de bonne qualité, il est d'usage de faire défiler la bande une première fois, ce qui permet de la débarrasser de ses poussières éventuelles et des effets aléatoires de surface avant d'effectuer les réglages et de lancer le transfert analogique-numérique.

Le deuxième outil de la chaîne est le convertisseur, sa qualité détermine le rendu du fichier final. Il peut être associé, comme c'est le cas à l'IRD, à une carte-son intégrée à l'ordinateur afin d'optimiser ses capacités. Plusieurs paramètres sont à renseigner et concernent les différentes normes et spécificités techniques. Nous avons parlé en début de chapitre de la fréquence d'échantillonnage et de la quantification. C'est à ce niveau qu'il faut les régler, en rappelant qu'il est préférable pour obtenir un fichier de bonne qualité de le réaliser selon la norme : 96 kHz et 24 bits.

Le troisième outil est l'ordinateur qui contient un logiciel de traitement du son. Celui-ci permet de fournir une interface de réception du fichier numérisé. C'est à partir de sa création qu'il est possible de réaliser plusieurs opérations. Le but premier de ce projet étant de produire un fichier numérique destiné à être archivé, peu d'actions de restauration ont été entreprises compte-tenu de la priorité assignée à la sauvegarde généralisée des fonds. Pourtant, il est possible par exemple de tenter de restaurer le rendu sonore, en réduisant les bruits superflus et en améliorant certaines composantes du son.

#### **b.4 Conservation et gravure**

Une fois que les bandes magnétiques ont été numérisées, plusieurs observations sont à considérer.

- Bien que le contenu des bandes magnétiques analogiques existe à présent en format numérique, il faut continuer à veiller à la conservation du support initial. Même si c'est le contenu qui nous intéresse particulièrement, les bandes magnétiques et leurs accessoires (notices, boîtes, dossiers, clichés photographiques, films, etc) n'en demeurent pas moins des objets patrimoniaux, témoins d'une époque qu'il convient de préserver des dommages du temps. De plus, même si le numérique semble représenter l'avenir de l'archivage, il est difficile de prévoir l'évolution des technologies et de connaître la longévité des archives informatiques. Ce facteur apporte un argument supplémentaire en faveur de la conservation des bandes originales qui, bien conservées, pourraient à nouveau être converties en cas de besoin.
- Les technologies numériques n'étant pas fiables à 100 %, il convient de prendre toutes les précautions utiles. Le fichier obtenu après transfert de la bande représente un nouvel original, mais il est alors numérique et donc vulnérable. Il faut donc le considérer comme tel et le manipuler le moins possible. La duplication étant aisée, nous avons créé une copie à partir de chaque original numérique, en le plaçant dans un second disque dur. Ainsi, nous disposons d'un original qui demeure à l'abri des

manipulations et représente le fonds d'archives. Le deuxième disque dur conserve les copies qui peuvent être utilisées pour diverses applications, analyses musicales, montages sonores, gravure de CD...

Le deuxième objectif de la numérisation consistait à trouver un moyen de déposer une copie du fonds de l'IRD au musée national du Gabon. Ce dernier disposant de peu de matériel et de moyens, il a été décidé de graver des CD, support d'utilisation aisée et adapté à ces conditions. Après la numérisation, l'étape suivante dans la chaîne consiste à réaliser des gravures. Pour cela, plusieurs opérations sont à prendre en considération : la conversion, le montage, la gravure, et l'identification du boîtier. La conversion est nécessaire, car il s'agit de passer du format de haute résolution en format plus compressé adapté à la lecture du CD. Le format d'archive avait été choisi avec les normes de 96 kHz et 24 bits et j'ai donc du réduire les fichiers à 44.1 kHz et 16 bits (normes standards du CD). Ensuite, à partir de ces nouveaux fichiers destinés à la gravure, j'ai pu créer des pistes en réalisant des montages sommaires. En effet, chaque bande ayant été numérisée en continu, les fichiers correspondants peuvent durer parfois 1 h ou 1 h 30. Cela ne facilite guère la consultation des CD, et le montage s'est imposé pour simplifier leur écoute. Un problème s'est posé quant au choix des coupures à insérer dans le déroulement sonore. D'une part, certains enregistrements concernent des cérémonies exécutées sans interruptions et ne représentent pas des chants distincts. D'autre part, lorsque la notice précisait plusieurs pistes, il s'agissait de chercher les chants correspondants par l'écoute. Pour concilier ces paramètres, j'ai donc adapté les pistes aux chants lorsque le découpage était évident (annonce de changement dans la bande). Dans les autres cas, j'ai simplement découpé de manière aléatoire des pistes de 10 minutes, destinées uniquement à simplifier la navigation lors de l'écoute. Pour terminer, j'ai réalisé des jaquettes pour les boîtiers afin d'identifier les contenus sonores. J'ai simplement reproduit le numéro original de chaque bande, en précisant l'année de collecte, en laissant le choix d'ajouter de nouveaux identifiants au personnel du musée qui recevra le résultat de cette chaîne de numérisation sous forme de centaines de CD. La numérisation étant presque terminée et la gravure bien avancée, les premiers lots de CD destinés au Gabon seront transmis dans le courant de l'année 2011.

## Repères historiques

### Collectage, consignation de la musique sur un support:

**III<sup>e</sup> siècle avant J.C.** : Premiers documents qui semblent noter de la musique, provenant de la Grèce

**IX<sup>e</sup> siècle** : premiers systèmes de notation utilisant des signes spécifiques, les neumes

**XI<sup>e</sup> siècle** : Détermination des bases du système de notation occidental, décrites par le moine bénédictin italien, Gui d'Arezzo, qui détermine sept hauteurs de base qui forment une octave, et qui sont notées sur une portée à cinq lignes.

**Le 12 septembre 1790** : l'Assemblée constituante donne à ses archives le nom d'Archives nationales.

**1804** : Création de l'Académie Celtique

**1839** : publication du « Barzaz Breiz », ouvrage publiant des chants populaires de Bretagne collectés par Théodore Hersart De La Villemarqué

**1852** : Un rapport est remis à Louis-Napoléon Bonaparte proposant de publier un « recueil général des poésies populaires de la France »

**1854** Création par Frédéric Mistral du Félibrige, association littéraire importante existant encore aujourd'hui, participant à la promotion de la langue provençale puis l'ensemble des parlers d'oc

**1882** : naissance de la Société des Traditions populaires, qui organise les « Dîners de ma Mère l'Oye », qui visent à réunir les chercheurs travaillant sur les traditions

**1886** : création de la « Revue des traditions populaires » dont Paul Sébillot devient secrétaire général ; il publie également de nombreuses études et ouvrages dont « Le folklore de France », rédigé en quatre tomes s'étalant de 1904 à 1907, et qui représente le premier inventaire systématique des traditions de France.

**1889** : date du premier enregistrement que l'on peut associer à la discipline ethnographique, attribué à Jesse Walter FEWKES qui étudia les chants des indiens Zuni, qui occupaient autrefois le Nouveau-Mexique et l'Arizona

**1900** : exposition universelle, présentation des enregistrements réalisés par Belà VIKAR en Europe à partir de 1894. le Dr AZOULAY qui, s'intéressant à la linguistique, recueille à cette occasion des échantillons de langue des représentants des divers pays présents

### Inventions dans le domaine sonore

**1857** : brevet déposé par Léon Scott de Martinville (1818-1879), un inventeur français, pour l'un des premiers procédés d'enregistrement qui fût inventé, le « phonautographe ».

**1875** : premier procédé de transmission du son de manière électrique, par le Britannique (naturalisé canadien) Alexander Graham Bell (1847-1922). Utilisant ce principe, on lui attribue l'invention du téléphone en 1876.



**avril 1877** : le Français Charles Cros (1842-1888) dépose un pli cacheté à l'Académie des Sciences. Il décrit un procédé, qu'il n'a pas encore eu la possibilité de construire, le « paléophone », qui permet à la fois d'enregistrer et de reproduire les sons en les gravant sur un support.

**Décembre 1877** : l'Américain Thomas Edison (1847-1931), dépose un brevet présentant le « phonographe » dont un prototype est construit en mars 1878.

**1888** : invention du premier disque plat par l'Allemand Emile Berliner (1851-1929), qu'il appelle « gramophone »

**1888** : apparition de l'enregistrement magnétique lorsque Oberlin Smith en donne la première description.

**1889** : une version de « graphophone » est présentée à l'Exposition universelle de 1889, inventé par Alexander Graham Bell et Charles Tainter (1854-1940).

**mai 1893** : Henri Lioret dépose un brevet dans lequel il décrit une méthode permettant de dupliquer les cylindres, et parvient également en 1895 à construire un phonographe plus léger.

**1898** : Valdemar Poulsen construit la première machine brevetée utilisant l'enregistrement magnétique qu'il appelle « télégraphon »

**1928** : Le procédé d'enregistrement évolue en passant du fil d'acier sur cylindre à la bobine de ruban, grâce aux travaux de l'allemand Curt Stille

**1935** : apparition du « magnétophon » grâce à la firme allemande AEG, et qui fait son entrée dans les radios dès 1938.

**1947** : Un brevet est déposé par Peter Goldmark, qui améliore l'utilisation du disque en inventant le procédé du disque microsillon.

**1978** : Le disque audio à lecture laser est développé et mis au point par la société Philips. Le premier disque est commercialisé en 1982 et marque le début du déclin du disque microsillon,

### Institutions de conservation et législation sur les archives sonores

**1899** : création de l'académie des sciences de Vienne qui, avec ses « phonogramm-Archiv », devient la première structure dédiée aux archives sonores

**1911** : création en France par le linguiste Ferdinand BRUNOT des « Archives de la parole » au sein de l'Université de Paris.

**19 mai 1925** : loi sur le dépôt légal qui concerne les documents que l'on pourrait appeler aujourd'hui « audiovisuels »

**1928** : les « Archives de la parole » sont intégrées au nouveau « Musée de la parole et du geste », né d'une convention entre la ville de Paris et l'université

**1928** : fondation des archives de folklore à Bucarest par le Roumain Constantin BRĂILOIU

**1938** : Institution spécialisée dans le dépôt légal des documents audiovisuels, la Phonothèque nationale est installée au Musée de la parole et du geste, rue des Bernardins à Paris

**1944** : fondation des « Archives internationales de musique populaires » (AIMP) à Genève par Constantin BRĂILOIU

**1929** : Georges Henri RIVIÈRE recrute André SCHAEFFNER au musée d'ethnographie du Trocadéro (MET pour créer un département de musicologie comparée. Ce département comprendra une phonothèque en 1932 pour conserver les collectes de missions des chercheurs.

**1937** : le MET disparaît pour répartir ses collections dans deux nouveaux musées, le « Musée de l'Homme » (MH) dirigé par RIVET et le « Musée national des arts et traditions populaires » (MNATP) dirigé par RIVIÈRE. Chaque musée comprendra sa phonothèque, celle du MH sera gérée par SCHAEFFNER, et celle du MNATP par Claudie MARCEL-DUBOIS.

**1959** : création aux États-Unis de l'« Association for recorded sound collections » (ARSC)

**1963** : disparition du « Musée de la parole et du geste », ses collections sont transférées dans la Phonothèque nationale, passant de la tutelle ministérielle de l'éducation nationale à celle de la culture.

**1963** : création par Roger DÉCOLLOGNE (alors directeur de la Phonothèque nationale) d'une « Fédération internationale des phonothèques » (FIP). Elle deviendra en 1969 l'« Association internationale des archives sonores » (IASA) qui est rattachée à l'UNESCO en ayant un statut d'ONG.

**1976** : la phonothèque devient en 1976 le Département de la phonothèque nationale et de l'audiovisuel au sein de la Bibliothèque nationale.

**le 3 janvier 1979** : publication de la loi française sur les archives, définissant ses règnes de gestion et de protection

**1979** : création de « l'Association françaises d'archives sonores » (AFAS)

**1985** : création de la « Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles » (FAMDT)



## Aspects techniques



*Nagra IV-S de l'IRD audiovisuel à Bondy. Photo N. BLANCHARD*



*Bande magnétique de 18 cm de diamètre issue du fonds Herbert PEPPER. Photo N. BLANCHARD*

*Page suivante : exemple de notice accompagnant les bandes. Photo N. BLANCHARD*

REPUBLIQUE GABONAISE  
O.R.S.T.O.N.  
Ethnomusicologie

60.001/C.

FICHE DE BOBINE ( DE COLLECTION )

N° 6 0 0 0 1

Archives  
Rubrique  
Sujet

FANG

ESTH.LITTÉRAIRE

MVET

95

DATE	L I E U	ETNIE	Sexe	T I T R E	Bobine	plage	Reper	minute	second	EXECUTION OBSERV
3 10 60	district village Anguia	groupe FANG	A M	MVET. Petit récit par NZWE NGUEMA. ( I/3 : début )  - Diapason - Explication des dif- -férentes parties du MVET. Sons et symbo- lisme, par Philippe NDONG.  - Récit, par NZWE NGUEMA ( I/3 : début )  n.b. Une généalogie des choses, des êtres et des joueurs de MVET est incorpo- -rée dans le récit.	001	01	00			sol. homme M. c. hommes baguettes entrechoq. grelots de fer (OMVOE?). narpe-mvet
					01	01				
						03				

NZWE  
NGUEMA  
R/24  
1077  
60.076  
1/1077  
01203  
...  
/0.04  
(19)

## **DEUXIEME PARTIE**

**Quelques éléments d'analyse des aspects musicaux  
du fonds d'archives sonores constitué par Herbert  
PEPPER**



# Chapitre IV

## Présentation des enquêtes organologiques

### 1) L'organologie

Herbert PEPPER a créé en 1967 une section appelée « Archives culturelles du Gabon » au sein du musée de Libreville afin de constituer un fonds de référence sur les différentes pratiques et savoirs-faire des peuples du Gabon. Durant sa carrière, il a pu développer chaque étape de la chaîne documentaire :

- Collectes de terrain à l'aide d'un magnétophone
- Transcriptions et traductions des récits et chants en laboratoire pour analyse
- Conservation et classement des bandes magnétiques
- Valorisation par le biais de plusieurs types de publications : articles, disques microsillons, ouvrages de méthode, film
- Restitution au public par l'exposition des résultats de travaux de son équipe au sein du musée national, mêlant objets et documents iconographiques ou sonores.

Plusieurs chercheurs et de nombreuses années seraient nécessaires pour décrypter la multitude de données contenues dans cet ensemble de matériaux. Nous avons choisi de concentrer notre attention sur les instruments de musique car ils représentent un aspect majeur parmi les différentes cultures du Gabon. Ils participent en effet à diverses activités quotidiennes ainsi qu'aux cérémonies plus ou moins ritualisées. De plus, il existe peu d'ouvrages ou d'articles traitant des instruments utilisés au Gabon, et c'est l'occasion de présenter ceux qui étaient présents dans les années 60. Certains sont encore pratiqués de nos jours, et dans le cas contraire ils représentent une trace historique dans la mémoire collective. Il est donc important d'en faire la description afin de rendre disponibles certaines des informations recueillies par le chercheur. Nous pourrions ainsi établir une sorte d'état des lieux sonore de cette époque et faciliter les recherches ultérieures dans ce domaine.



Nous avons abordé les données des archives du point de vue de l'organologie afin d'adopter une méthode de présentation simple et claire. Celle-ci vise à décrire les instruments du point de vue de leur répartition spatiale et de leur échelle ainsi qu'aux contextes dans lesquels ils sont habituellement utilisés. Nous n'approfondirons pas les circonstances de jeu car d'une part nous n'aurions pas la place de définir tous les rituels, danses et autres manifestations et d'autre part, les informations issues dans les archives sont assez succinctes. Elles permettent de savoir à quelles circonstances elles se réfèrent mais sans en donner plus de détails. Nous aurions préféré choisir une classification issue des conceptions gabonaises, mais d'une part nous ne disposons que de peu de données à ce sujet : PEPPER stipulait qu'il n'existait pas de classification endogène et que le rôle du chercheur était justement d'en fournir une pour mieux expliciter leur ordonnancement. Il avait d'ailleurs défini des catégories en fonction des étapes du cycle de la vie : naissance, enfance, etc, et des différentes activités humaines : chasse, religion, artisanat, etc. Cette segmentation est utile pour se repérer au sein du catalogue, mais ne renseigne pas réellement sur l'approche des gabonais eux-mêmes. D'autre part, nous souhaitons présenter les instruments issus des différentes régions du pays et dont les habitants possèdent sans doute des conceptions classificatoires d'un autre ordre. Il serait difficile de rendre compte des particularités à ce niveau de présentation et nous nous en tiendrons donc à un cadre général permettant d'englober les spécificités locales.

L'organologie peut se subdiviser en trois domaines d'étude :

- la recherche des origines et de l'évolution des instruments
- la description de leurs factures et techniques de jeu
- l'établissement d'une classification.

Plusieurs systèmes ont pu être élaborés au cours des époques au sein des différentes civilisations. Chacun repose sur des éléments discriminants qui sont pertinents au sein de la culture qui l'a créé mais qui peuvent s'avérer inefficaces dans une autre. Ainsi, nous pouvons citer le système chinois qui répartit les instruments en huit classes, selon la matière utilisée pour leur fabrication : le métal, la pierre, la terre, le bois, le bambou, laalebasse, la peau, la soie. Nous pouvons voir ici que la pierre et la soie seraient des catégories peu utilisées en Occident alors que le métal et le bois seraient vite prédominants. En musique classique occidentale, nous utilisons plus facilement des critères fondés sur le mode d'émission du son (instruments à vent, à percussion), pouvant se répartir ensuite en fonction de la matière utilisée comme les cuivres ou les bois.

Entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle, de nombreuses expéditions d'exploration ont eu lieu dans les territoires colonisés, en Afrique tout au moins, et ont rapporté en Europe une grande variété d'objets et d'instruments de musique. Les bénéficiaires se trouvaient être parfois des collectionneurs, mais la plupart du temps il s'agissait des musées d'ethnographie. La nécessité de classer leurs nouvelles acquisitions se fit sentir pour les besoins d'identification et d'inventaire. Plusieurs auteurs ont alors participé à la mise au point d'une classification permettant d'appréhender l'ensemble des instruments existant dans le monde. L'un des premiers dans ce domaine est Victor MAHILLON qui publia en 1893 « un catalogue descriptif et analytique des collections instrumentales du musée de Bruxelles ». Les différentes catégories étaient déterminées par la nature de la matière émettant le son ainsi que

par la manière dont elle était mise en vibration. C'est ce système qui inspira vingt ans après en 1914 Curt SACHS et Erich VON HORNBOSTEL, qui le perfectionnèrent pour permettre d'intégrer réellement tous les instruments de musique connus. Ce dernier comporte quatre catégories, que sont les membranophones, les cordophones, les aérophones et les idiophones :

### Les membranophones

Le son est produit par une membrane mise en vibration, que ce soit par frappement ou par friction, chacun de ces procédés correspondant à une sous-catégorie. La majeure partie des instruments classés ici sont des tambours de peau. Ils peuvent ensuite être distingués selon leur forme, selon que la peau est tendue sur une caisse ou un cadre, ou selon qu'elle soit frappée avec les mains ou des baguettes...

### Les cordophones

C'est la catégorie des instruments comportant au moins une corde qui, mise en vibration, produit le son. Un premier niveau de distinction s'établit selon le mode de fixation de la corde par rapport au corps de l'instrument. Le plus rudimentaire est l'arc musical qui est formé d'une corde tendue d'une extrémité à l'autre d'une tige courbée. Lorsque plusieurs arcs sont fixés côte-à-côte sur une caisse de résonance, il s'agit de la famille des pluriarcs. Si les cordes sont tendues, parallèlement au corps, entre un manche et une caisse de résonance, il s'agit de la famille des harpes, et si le manche est dans le prolongement de la caisse, c'est la famille des luth. Certains cordophones sont considérés comme hybrides lorsqu'ils peuvent appartenir à deux catégories à la fois. C'est le cas de la harpe-cithare mvvet des Fang que nous évoquons dans le chapitre suivant. Un deuxième niveau de distinction se fait ensuite selon le mode de mise en vibration de la corde, selon qu'elle est pincée, frottée, frappée ou soufflée.

### Les aérophones

L'élément mis en vibration ici est la colonne d'air de l'instrument ou simplement l'air ambiant. Lorsque l'air passe contre une arête, il s'agit de la catégorie des flûtes : les distinctions se font ensuite en fonction du type d'embouchure. Les autres catégories sont celles des instruments à anche, des trompes et des instruments à air ambiant, mis en vibration par tournoiement d'un élément, tel la rhombe.

### Les idiophones

Il s'agit des instruments dont la matière est solide, non susceptible de tension, et qui est elle-même mise en vibration. Le procédé utilisé peut être l'entre-choc (des cymbales par exemple), le frappement, le pilonnement, le secouement (grelots, hochet...), le raclement, le frottement ou encore le pincement pour les lamellophones.

Ce système fit ses preuves et se révéla utile pour la discipline naissante qu'était l'ethnomusicologie au début du XX<sup>e</sup> siècle. André SCHAEFFNER s'en inspira pour apporter quelques variations, notamment dans la catégorie des idiophones, en distinguant les

instruments à corps solide vibrant et instruments à air ambiant<sup>130</sup>. Malgré ces apports intéressants, c'est le système de SACHS et HORNBOSTEL qui reste la référence dans ce domaine et permet d'appréhender tout type d'instrument, quelque soit son origine géographique.

Nous nous baserons à notre tour sur cette classification qui s'adapte tout-à-fait aux spécificités gabonaises. Cependant, notre approche organologique est singulière puisqu'elle s'appuie sur des données sonores et non sur des objets observables. De ce fait, nous disposons de peu d'informations sur la facture et les matériaux utilisés, sauf lorsque les bandes restituent des enquêtes orales à caractère organologiques. Nous pouvons également avoir recours aux photographies et dessins du collecteur voire à des références bibliographiques. En revanche, à la différence des collections de musée, nous pouvons apporter la description des échelles de chaque instrument, telles qu'elles sont définies par les musiciens lors de l'exécution d'une pièce. En effet, les collections regroupent des objets plus ou moins usés par le temps qui comportent des composants pouvant se détendre comme les cordes et les peaux, de sorte qu'ils ne peuvent plus restituer le son d'origine. L'action de PEPPER permet donc de conserver la trace sonore laissée par les instruments, élément précieux qui nous parvient aujourd'hui pour caractériser le paysage musical du Gabon de cette époque. Il faut préciser que nos descriptions ne représentent pas un inventaire exhaustif des instruments de ce pays, puisqu'elles sont liées aux seules données recueillies disponibles. La démarche du chercheur ayant été de procéder à une collecte systématique sur une longue durée, les résultats sont suffisamment fiables pour que l'on puisse adopter la dite nomenclature.

En termes de catégories d'instruments, la culture gabonaise s'apparente à celle de ses proches voisins que sont la République Centrafricaine et les deux Congo. Nous pouvons ainsi retrouver quatre groupes majeurs :

1. Les cordophones sont présents dans une grande variété allant du plus rudimentaire, l'arc musical, passant par différents pluriarcs de 2 à 5 cordes et jusqu'aux harpes et harpes-cithares.
2. Les percussions avec les tambours, très utilisés notamment pour l'accompagnement de danses. Ils se subdivisent en deux sous-groupes selon le mode de vibration : les tambours à membrane et les tambours de bois à fentes.
3. Le troisième groupe désigne une famille d'instrument très répandue en Afrique noire, à savoir les sanza ou lamellophones.
4. Le quatrième grand groupe concerne les xylophones, présents uniquement au nord du Gabon.

Enfin, il existe toutes sortes de petits instruments de caractère plus simple, mais qui participent à nombreuses manifestations musicales. Il peut s'agir d'idiophones utilisés pour le rythme, du type des grelots, sonnailles et hochets, ou d'aérophones tels que sifflets ou trompes.

Nous présenterons chaque groupe d'instrument en fonction de sa répartition spatiale à partir de l'ensemble des données issues des archives. La capitale Libreville est attestée dans la majorité des cartes du fait de la diversité de population qui y vit. Il est intéressant de constater

---

<sup>130</sup> SCHAEFFNER ANDRÉ, 1936, *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris : Mouton

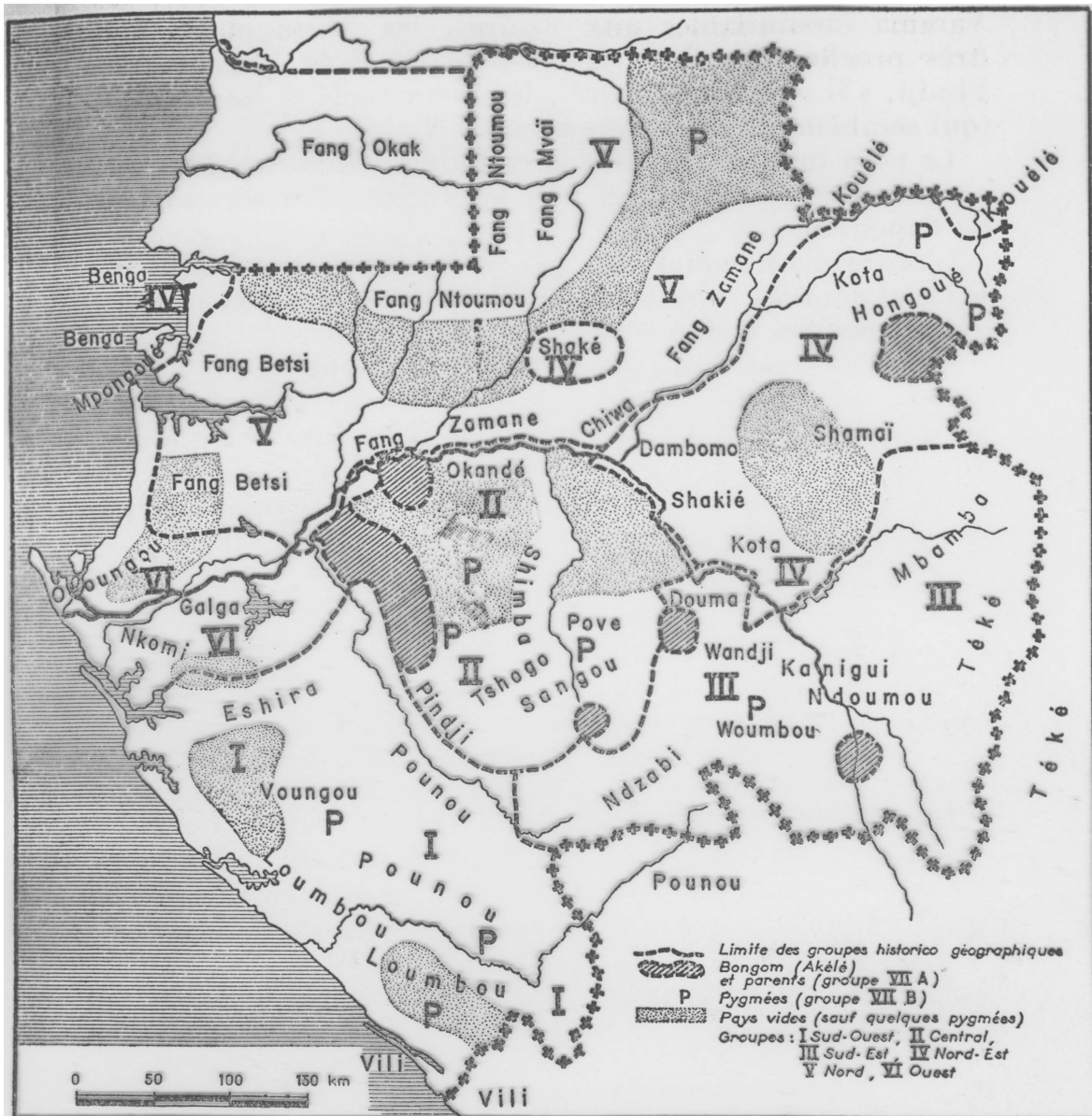
la présence d'instruments des provinces à Libreville, ce qui signifie que les gabonais ont apporté leurs musiques en immigrant vers la ville. Par contre, ce fait n'est pas très représentatif de cultures que l'on pourrait qualifier de régionales puisqu'il s'agit d'instruments importés. Les cartes peuvent en effet montrer que certains instruments sont plutôt associés à une région ou à une ethnie que d'autres, alors qu'à Libreville, nous pourrions affirmer que l'ensemble des communautés du pays y est représenté.

Certains enregistrements insuffisamment renseignés n'ont pas été retenus dans cette analyse. Nous n'avons pris en compte que les instruments identifiés clairement par leur nom vernaculaire et avons mis de côté les dénominations plus approximatives telles que « tambour à membrane ». Pour ce dernier par exemple, nous pouvons en retrouver de multiples utilisations dans l'ensemble du pays et il ne nous a pas semblé pertinent d'en faire la description géographique en l'absence de renseignements pertinents fondés notamment à partir des terminologies locales. Nous nous restreindrons donc uniquement à la présentation des dénominations vernaculaires et lorsque les données existent, nous pourrons entrer dans le détail des émissions sonores. En effet, PEPPER a effectué une étude approfondie de la plus part des instruments de musique du Gabon en égrenant les notes, ce qui fournira la base de nos échelles. Pour d'autres instruments moins décrits, nous avons retenu le simple fait qu'ils sont attestés en les incluant sur les cartes afin d'illustrer leur représentativité spatiale dans la logique des données d'archives.

Enfin, chaque instrument peut être associé à un village ou une région ainsi qu'à un groupe ethnique. Sur les cartes thématiques relatives à chaque catégorie, nous nous sommes limités à l'identification des villages car les informations complémentaires y sont déjà présentées avec les échelles musicales respectives. Pour avoir une idée de la répartition de la population sur ce territoire, la page suivante présente une carte des ethnies réalisée par Hubert DESCHAMPS après ses collectes en compagnie de Herbert PEPPER en 1961. Elle est issue de l'ouvrage dédié à l'ethno-histoire du Gabon qui s'appuie sur les entretiens effectués auprès des populations<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> DESCHAMPS Hubert, 1962, *Traditions orales et archives au Gabon : contribution à l'ethno-histoire*, Paris : Berger-Levrault, L'Homme d'Outre-Mer, n°6



CARTE DES PEUPLES GABONAIS

Hubert DESCHAMPS, ethno-histoire du Gabon

## 2) Cordophones

### *a) Arcs*

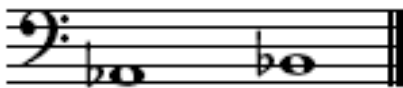
L'arc musical est le plus rudimentaire des cordophones mais il peut s'avérer être très créatif selon la technique de jeu pratiquée. Il est fabriqué à partir d'une branche d'arbre souple pouvant mesurer un mètre qui est courbée en deux et dont les deux extrémités sont reliées par une liane solide qui sert de corde. Le musicien place celle-ci à l'entrée de sa bouche, au niveau d'une des extrémités de la corde de l'arc. La main la plus proche de cette dernière tient une baguette qui vient frapper la corde près de la bouche afin que celle-ci vibre dans la cavité buccale qui fait alors office de caisse de résonance. La seconde main tient la partie en bois de l'instrument à l'autre extrémité et tient également une baguette qui vient cette fois appuyer contre la corde, permettant ainsi de changer le son fondamental. La corde peut ainsi fournir deux sons fondamentaux, mais grâce aux modulations de la bouche, le musicien en fait sortir les harmoniques relatives, formant ainsi une mélodie.



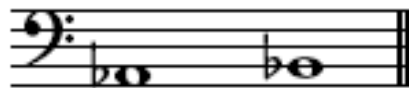
Nous pouvons retrouver l'arc musical dans deux zones, la première étant localisée dans les villages autour d'Oyem tandis que la deuxième s'étend de Mouila à Koulamoutou. Pour le nord, le nom utilisé est celui de *beŋ* et est utilisé dans un contexte de divertissement. Il peut accompagner des contes ou des jeux pour enfants. Pour le sud, il s'agit du *munḡoḡo* et est utilisé majoritairement dans le contexte du *Bwiti*. Il s'agit d'un culte rendu aux ancêtres faisant l'objet d'une initiation et qui est très répandu dans le pays. Les premiers pratiquants sont sans doute les Mitsogho de la région de Mimongo, qui le tiendraient selon les mythes des pygmées. La zone de présence du *munḡoḡo* correspond donc avec celle où le *Bwiti* est le plus pratiqué. Aujourd'hui, ce culte s'est répandu à l'ensemble du pays diffusant par la même occasion la pratique de cet instrument. Un second instrument est associé à cette cérémonie, il s'agit de la harpe *Ngombi* que nous présenterons plus loin.

### Au sud du Gabon

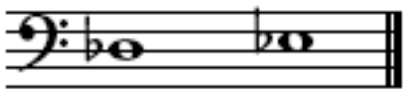
Exemple 1 : Enregistrement du 9 juin 1961 réalisé à Mimongo chez les Mitsogho



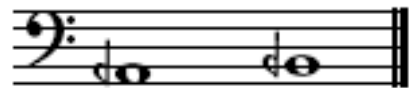
Exemple 2 : Enregistrement du 20 juillet 1961 réalisé à Mouila chez les Mitsogho



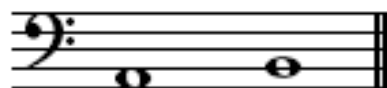
Exemple 3 : Enregistrement du 2 mai 1961 réalisé à Libreville chez les Balumbu



Exemple 4 : Enregistrement du 12 juillet 1965 réalisé à Dikuta (district de Mimongo) chez les Massango



Exemple 5 : Enregistrement du 14 juillet 1965 réalisé à Boudianguila (district de Koulamoutou) chez les Massango

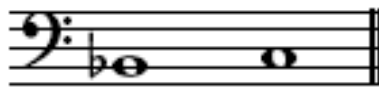


Le son fondamental produit par l'instrument est assez grave et est presque identique dans tous les exemples recueillis. Le plus grave est le sol 0 (exemple des Fang de Libreville), tandis que le plus aigu est le ré b 1 (exemple des balumbu de Libreville). La production d'harmoniques est en effet plus aisée dans les tonalités graves en ouvrant des possibilités plus étendues. Chaque joueur produit également une seconde note plus aiguë en appuyant une baguette sur la corde. Elle est toujours conjointe à la note principale en étant distante d'un ton. Elle permet d'élargir les harmoniques produites, chaque son fondamental comportant une gamme spécifique.

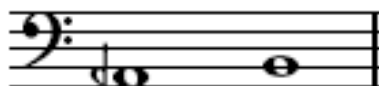
Un article de Pierre Sallée traitant de la symbolique des instruments de musique fait mention de l'échelle des arcs musicaux au Gabon<sup>132</sup>. Il remarque que le pays peut être délimité en deux régions selon que le musicien joue la seconde note séparée d'un ton ou d'un demi-ton. Malheureusement, nous ne pouvons vérifier cette information car la région qui jouerait avec un demi-ton concerne l'est du territoire chez les populations Bakota, Banzabi, Batéké et Bavili pour lesquelles nous ne disposons pas d'échelles. Cependant, nous tenions à donner cette information pour orienter des recherches futures qui pourraient prendre les échelles suivantes comme point de départ.

### Au nord

Exemple 6 : Enregistrement du 1er septembre 1954 réalisé à Ewormekok (district de Oyem) chez les Fang Ntumu



Exemple 7 : Enregistrement du 14 octobre 1960 réalisé à Essong 1 (district de Oyem) chez les Fang Ntumu



Exemple 8 : Enregistrement du 22 avril 1965 réalisé à Akoneeki (district de Libreville) chez les Fang Mekegne me nkoma



<sup>132</sup> SALLÉE, 1999, « Une ethno-histoire de la musique des peuples bantu est-elle possible ? », *Journal des Africanistes*, n°69 (2), p. 165-166.



## b) *Pluriarcs*

Les pluriarcs, comme leur nom l'indique, sont le produit d'une juxtaposition de plusieurs arcs, fixés à la même caisse de résonance. Chaque arc est fixé à l'arrière de l'instrument par l'une de ses extrémités tandis que l'autre sert de support à la corde qui est tendue de façon parallèle au corps. Cette dernière est fixée à la base en rentrant dans des trous et est bloquée par un taquet en liane. Les arcs sont placés côte-à-côte et permettent de jouer chacun une note. La position de jeu du musicien consiste à placer l'arrière de l'instrument face à lui, tandis que les cordes sont orientées dans le sens du regard.



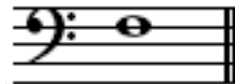
Les pluriarcs du Gabon peuvent comporter de deux à cinq cordes, auxquels nous avons associé une harpe arquée monocorde qui est plus proche dans sa facture de cette catégorie, malgré la présence d'un seul arc. La région qui fournit le plus d'exemple est le Woleu-Ntem chez les Fang. Ils utilisent en effet la *Ntsamateba*, la harpe arquée monocorde en question, l'*Akam-akam*, comportant deux cordes, l'*Ekakira* à trois cordes et le *Ndeng*, avec quatre cordes. Des variations dans le nombre de cordes peut exister entre les informations contenues

dans les enregistrements et les photographies. Ainsi pour le *Ndeng*, les deux échelles recueillies ne présentent que quatre sons tandis que les notes écrites de Pepper et les photographies en présentent six. Peut-être s'agit-il de variations régionales, mais nous ne pouvons tirer de conclusions pour le moment. De même pour l'*Ekakira*, deux exemples présentent une échelle à trois cordes tandis qu'une troisième en comporte quatre. Peut-être s'agit-il d'une variante également, à moins que l'informateur n'ait induit PEPPER en erreur en désignant par le terme *Ekakira* un pluriarc d'un autre type. Son échelle se rapproche en effet des deux exemples de *Ndeng*. Nous disposons de peu d'informations sur les circonstances dans lesquelles étaient utilisés ces pluriarcs dans les années 1960. Il semble que l'*Ekakira* servait d'accompagnement aux récits d'*Odzamboga*, mythe retraçant l'arrivée des Fang au Gabon au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles depuis des régions situées plus au nord.

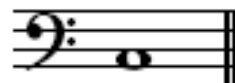
Pour le sud, nous ne disposons que de deux exemples différents, le *Ngwomi* des Batéké, qui comporte des bruisseurs métalliques changeant le timbre des cordes, et le *Tsambi* des Ghéshira, qui sont tous deux à cinq cordes. Sallée en parle dans l'article cité précédemment traitant de la symbolique de certains instruments à cordes dans l'aire culturelle Nord Congo<sup>133</sup>. Il relate notamment que, d'après des chroniques datant du XVII<sup>e</sup> siècle, un pluriarc existait dans l'ancien royaume de Congo sous le nom de *Nsambi*. La description de l'instrument se rapproche du *Ngwomi* des Batéké, tandis que le terme (*nsambi* → *tsambi*) rappelle celui utilisé chez les populations Kongo et Loango du Congo ainsi que chez les Bavili, Balumbu et Ghéshira que l'on rencontre au Gabon. Il pense que ce pluriarc peut être utilisé dans les cérémonies de *Bwiti* dont nous avons fait mention plus haut au même titre que la harpe *Ngombi*. Ce type d'information serait donc intéressante à développer pour savoir s'il existe une répartition spatiale correspondante, mais cela ferait l'objet d'une autre étude.

## Nstamateba

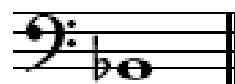
Exemple 1 : Enregistrement réalisé le 1er septembre 1954 à Ewormekok (district de Oyem) chez les Fang Ntumu



Exemple 2 : Enregistrement réalisé le 10 octobre 1960 à Anguia (district de Oyem) chez les fang Ntumu



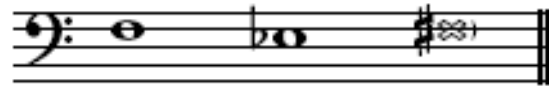
Exemple 3 : Enregistrement réalisé le 10 octobre 1960 à Anguia (district de Oyem) chez les fang Ntumu



<sup>133</sup> *IBID.*

## Akam-akam

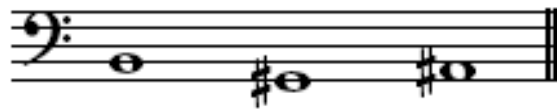
Exemple 4 : Enregistrement réalisé le 18 octobre 1960 à Amvam (district de Oyem) chez les Fang Ntumu.



cordes de gauche à droite pour le joueur.

## Ekakira

Exemple 5 : Enregistrement réalisé le 1er septembre 1954 à Ewormekok (district de Oyem) chez les Fang Ntumu



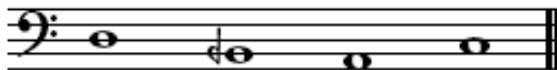
cordes de gauche à droite pour le joueur.

Exemple 6 : Enregistrement réalisé le 15 octobre 1960 à Amvam (district de Oyem) chez les Fang Ntumu



cordes de gauche à droite pour le joueur.

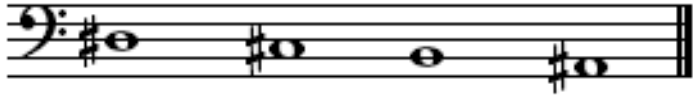
Exemple 7 : Enregistrement réalisé le 15 octobre 1960 à Amvam (district de Oyem) chez les Fang Ntumu



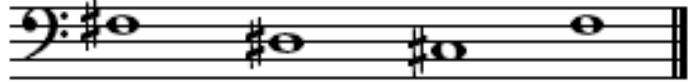
cordes de gauche à droite pour le joueur.

## Ndeng

Exemple 8 : Enregistrement réalisé le 10 octobre 1960 à Amvam (district de Oyem) chez les Fang Ntumu



Exemple 9 : Enregistrement réalisé le 10 octobre 1960 à Amvam (district de Oyem) chez les Fang Ntumu



## Ngwomi

Exemple 10 : Enregistrement réalisé le 8 août 1961 à Franceville chez les Batéké.  
Instrument vu de face, de gauche à droite



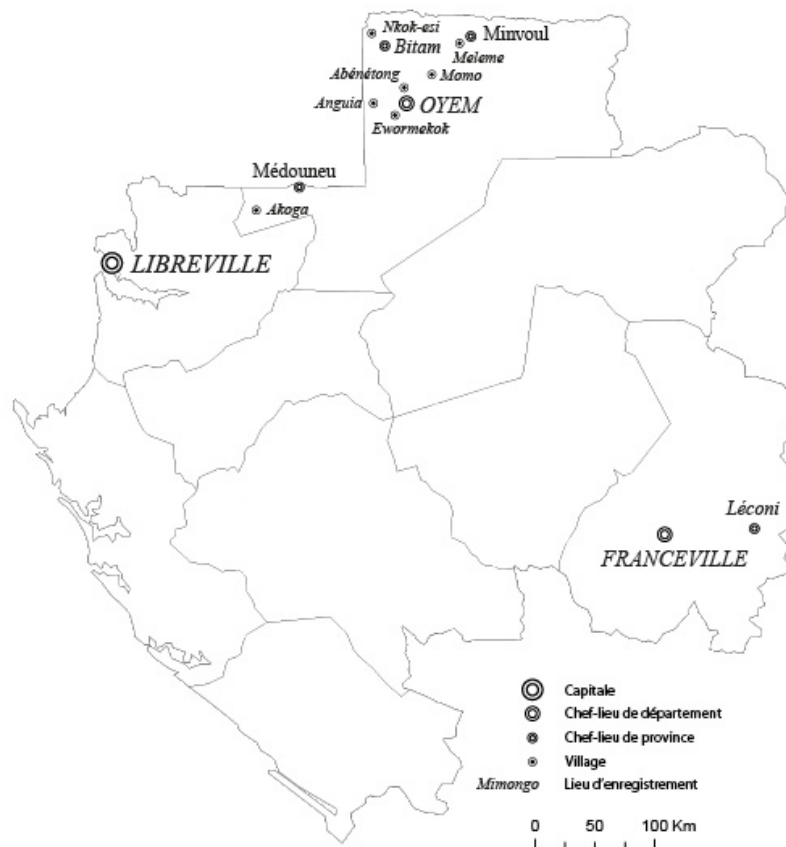
## Tsambi

Exemple 11 : Enregistrement réalisé le 16 août 1965 à Dakar (district de Fougamou) chez les Ghéshira  
Cordes de droite à gauche (sans doute vu de face, non précisé)



### c) Harpes-cithares

La harpe-cithare est désignée ainsi du fait de sa facture particulière qui permet de la classer à la fois dans les deux catégories que sont les cithares et les harpes. Les cithares car les cordes sont tendues sur le corps de l'instrument qui ne comporte pas de manche, et les harpes du fait de la présence d'un chevalet qui surélève les cordes. Celles-ci ne sont plus parallèles au plan du corps et sont disposées à la manière des harpes. Le corps de l'instrument est composé d'une tige en bois, auxquelles sont accrochées une ou plusieurs calebasse afin de faire office de caisse de résonance. La plus connue des harpe-cithare du Gabon est le *Mvet* des Fang auquel nous dédions le deuxième chapitre. Elle accompagne des récits épiques comportant de nombreux éléments de la culture fang. Elle est présente au nord du Gabon, mais également dans les pays voisins où vivent des Fang, au Cameroun et en Guinée équatoriale. Un second instrument de ce type est présent au nord, et est considéré comme un petit *Mvet*, il s'agit de l'*Olas*. Celui-ci est considéré comme étant moins prestigieux et il est utilisé surtout pour servir de support aux contes et légendes. Enfin, le sud dispose lui aussi de sa harpe-cithare, l'*Otchendje* rencontrée chez les Batéké du sud-est. Elle aussi accompagne des récits et sans doute des épopées, mais n'avons pas pu obtenir de confirmation sur ce dernier aspect.



Les échelles de chaque instrument sont formés de la même manière : les notes sont réparties entre les deux côtés du chevalet, entraînant parfois un doublement de certaines notes. C'est le cas pour le *Mvet* (2 notes doublées) et l'*Olas* (1note). Par contre, l'*Otchendje* ne présente pas ce schéma et permet d'obtenir une échelle à 8 notes. Nous pouvons observer que cet instrument comporte des bruisseurs métalliques, tout comme le *Ngwomi* présent chez la même ethnie. Il semble qu'il s'agisse d'une esthétique particulière à cette région, car nous retrouverons également ce phénomène avec les lamellophones.

## Mvet

Exemple 1 : Enregistrement réalisé le 3 octobre 1960 à Anguia (district de Oyem) chez les Fang Ntumu



Exemple 2 : Enregistrement réalisé le 24 février 1966 à Nkok-Esi (district de Bitam) chez les Fang Ntumu



Exemple 3 : Enregistrement réalisé le 1er septembre 1966 à Akoga (district de Médouneu) chez les Fang Okak



## Olas

Exemple 4 : Enregistrement réalisé le 23 février 1966 à Momo (district de Minvoul) chez les Fang Ntumu



Exemple 5 : Enregistrement réalisé le 23 février 1966 à Momo (district de Minvoul) chez les Fang Mvé

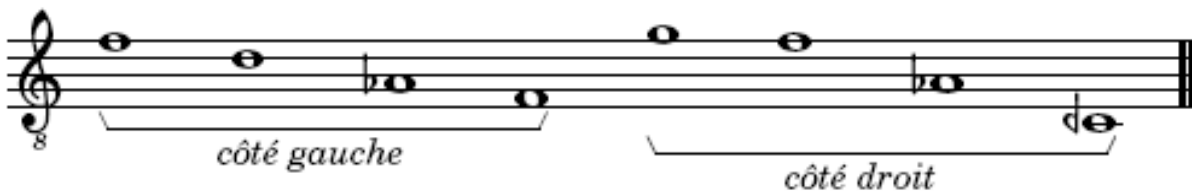


## Otchendje

Exemple 6 : Enregistrement réalisé le 8 août 1960 à Franceville chez les Batéké



Exemple 7 : Enregistrement réalisé le 20 avril 1966 à Leconi chez les Batéké



#### d) Harpes

Les harpes des différents groupes du Gabon ont une facture assez semblable sur l'ensemble du territoire. L'une d'elle, le *Ngombi* est particulièrement représentée puisqu'elle participe à de nombreuses cérémonies, dont le *Bwiti* fait partie. SALLÉE précise également que cette harpe représente l'instrument central de danses de guérison pratiquées par certaines sociétés d'initiation féminine : « *Ombwiri des Mpongwè, Nkomi et Mitsogho, Abandji des Mpongwè, Elombo des Nkomi* »<sup>134</sup>. Le *Ngombi* est présent chez de nombreuses populations, les Mitsogho et Omiènè particulièrement. D'autres appellations sont utilisées au sein d'autres groupes : *Ngomfi* chez les Balumbu et Bapunu ou encore *Ngomvi* chez les Massango. Chez les fang, une harpe du même type était utilisée pour certains cultes, le *Ngoma*, et tendait déjà à disparaître à l'époque de collectes. Il semble qu'elle ait été remplacée par le *Ngombi* en même temps que la pratique du *Bwiti* s'installait dans la région.



<sup>134</sup> SALLÉE, 1966, *Un aspect de la musique des Batéké du Gabon : le grand pluriarc Ngomi et sa place dans la danse Onkila : essai d'analyse formelle d'un document de musique africaine*, Libreville : ORSTOM, p. 19.



La caisse de résonance est rectangulaire et est recouverte d'une peau d'antilope sur la face ventrale<sup>135</sup>. Le corps de l'instrument est souvent prolongé d'une partie sculptée représentant une femme (sa tête ou à partir du buste). C'est à ce niveau que le manche, légèrement courbé, est fixé. Toutes les harpes du Gabon sont formées de cette manière, les différences se trouvant dans la présence ou non de la sculpture anthropomorphe et dans la forme de la caisse qui peut plus ou moins s'évaser vers le bas. Elles comportent également toutes huit cordes, ce qui d'après Sallée est l'une des particularités que l'on ne retrouve qu'au Gabon et en Ouganda. Les échelles sont également similaires puisqu'elles sont basées sur une gamme que l'on pourrait qualifier de majeure dans notre système occidental, mais dont la septième aurait été enlevée pour faire place à la neuvième. Seul l'exemple 9 diverge quelque peu puisque son échelle est plus étendue et que les intervalles alternent entre des tierces et des secondes.

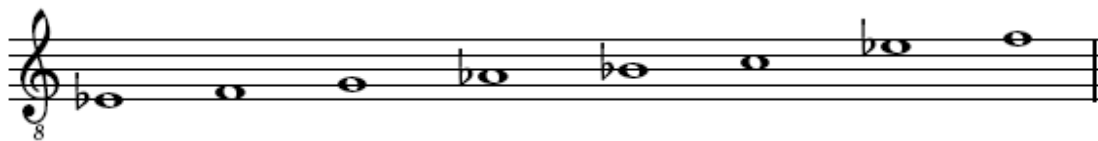
Nous pouvons remarquer sur la carte que la présence des harpes se répartit dans la partie ouest du pays. Or, nous avons noté grâce à SALLÉE dans la partie sur les pluriarcs que ces deux catégories pouvaient se compléter. Les pluriarcs étant surtout présents dans le nord et le sud-est, tout comme les harpe-cithares, cette observation semble donc se vérifier, bien que des analyses plus approfondies seraient nécessaires pour chercher les raisons de cette répartition.

## Ngombi

Exemple 1 : Enregistrement réalisé le 1er septembre 1954 à Libreville chez les Omiènè Mpongwè



Exemple 2 : Enregistrement réalisé le 11 août 1962 à Port-gentil chez les Omiènè Nkomi



Exemple 3 : Enregistrement réalisé le 16 août 1962 à Port-gentil chez les Omiènè Nkomi



<sup>135</sup> SALLÉE, 1985, *L'arc et la harpe : contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, Paris : ORSTOM, Th. 3e cycle, Paris 10 : Nanterre, p.29

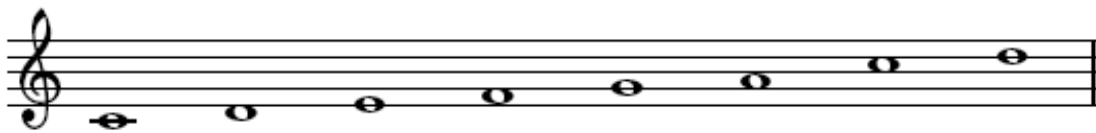
Exemple 4 : Enregistrement réalisé le 9 juin 1961 à Mimongo chez les Mitsogho



Exemple 5 : Enregistrement réalisé le 9 juin 1961 à Mimongo chez les Mitsogho



Exemple 6 : Enregistrement réalisé le 23 février 1962 à Mbelalen (district de Mitzié) chez les Fang Ntumu



Exemple 7 : Enregistrement réalisé le 25 février 1962 à Mbelalen (district de Mitzié) chez les Fang Ntumu



Exemple 8 : Enregistrement réalisé le 25 février 1962 à Mbelalen (district de Mitzié) chez les Fang Ntumu



Exemple 9 : Enregistrement réalisé le 22 avril 1965 à Akoneeki (district de Libreville) chez les Fang Mekegne me nkoma



## Ngoma

Exemple 10 : Enregistrement réalisé le 11 novembre 1960 à Mitzic chez les Fang Ntumu



## Ngomfi

Exemple 11 : Enregistrement réalisé le 27 juillet 1961 à Bana (district de Tchibanga) chez les Balumbu



Exemple 12 : Enregistrement réalisé le 27 juillet 1961 à Bouyanga (district de Tchibanga) chez les Bapunu

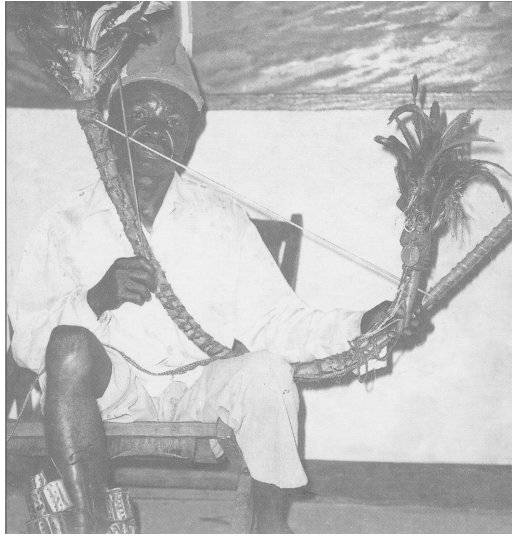


## Ngomvi

Exemple 13 : Enregistrement réalisé le 13 août 1965 à Tamba II (district de Mimongo) chez les Massango



## Cordophones



*Mungongo, arc musical Tsogho (1954) Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



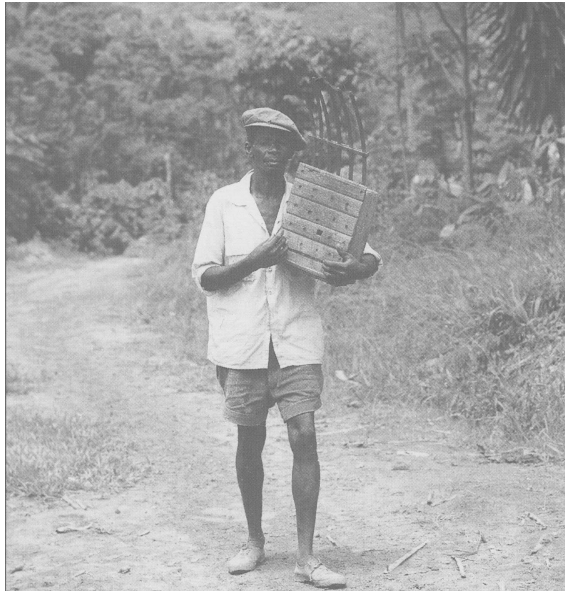
*Bègn, arc musical fang. Archives IRD*



*Nsamateba, harpe arquée fang (1954). Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Ekakira, pluriarc fang à 3 cordes (1954). Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Deng, pluriarc fang à 6 cordes (1954). Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Ngwomi, pluriarc batéké. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Mvet. Archives IRD*



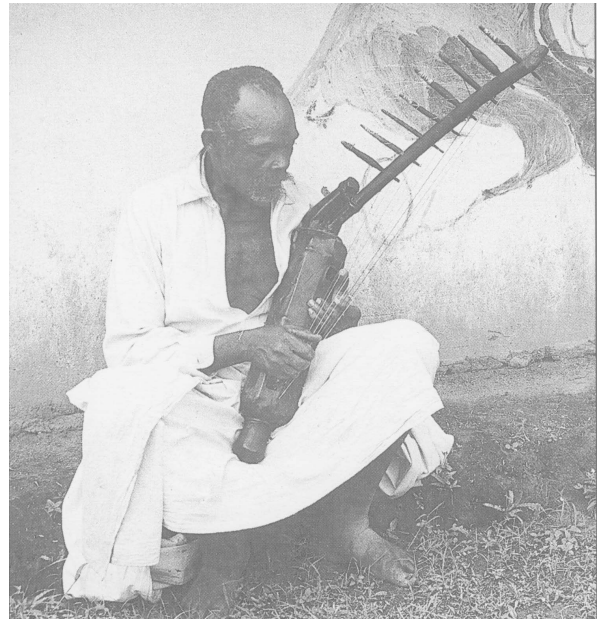
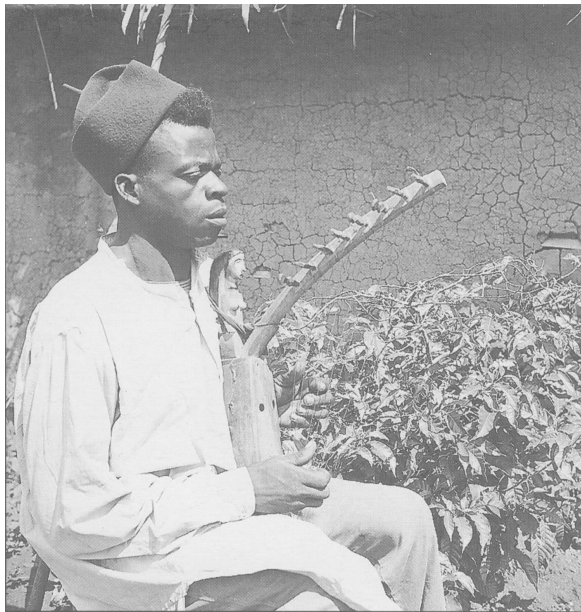
*Séance de mvet organisée à la demande de Pepper; archives IRD (1960 environ)*



*Ngombi, harpe à 8 cordes présente au sud du Gabon. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Ngombi, harpe à 8 cordes. Archives IRD*



*Ngoma, deux exemples de harpe fang à 8 cordes (1954) Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



### 3) Tambours

Nous n'avons pas réalisé de carte pour montrer la répartition des tambours car les enregistrements réalisés par PEPPER sont imprécis sur leur dénomination. Le chercheur a en effet réalisé quelques études particulières sur certains sujets, en préférant les instruments mélodiques. Certains tambours sont cités, mais comme ils sont joués en général au sein d'ensembles, il est difficile de les isoler pour déterminer le son de chacun d'entre eux. Nous pouvons tout de même préciser qu'il semble qu'une majorité de la population du Gabon utilise des tambours, puisqu'ils accompagnent la plupart des danses de divertissement ou liées à des cérémonies comme les funérailles ou la circoncision par exemple. En dehors des Fang, les tambours existants comportent une ou deux membranes, attachées par des lanières ou des coins de bois, parfois en associant les deux procédés. Chez les Fang se trouve un grand tambour de bois appelé *Nkul* et dont Pepper a pu effectuer quelques études en fonction des différentes circonstances de jeu. Nous pourrions donc présenter celles-ci à l'aide d'extraits sonores, puis nous passerons à une brève description des différents tambours à membranes cités dans les archives.

#### *a) Tambours de bois*

Le *Nkul* des Fang fait partie des instruments qui permettent de produire des messages intelligibles. Ils sont fabriqués dans un tronc d'arbre, dont la face latérale est creusée de deux fentes séparées de plus ou moins grande largeur. Le batteur les frappe avec des baguettes en bois également, engendrant deux sons de hauteurs différentes. Ceux-ci peuvent correspondre avec les tons de la langue et, maniés selon certaines formules rythmiques, permettent de communiquer sur de très longues distances.

Nous avons pu répertorier trois types de circonstances dans lesquelles le *Nkul* intervient. La première est l'émission de messages entre villages pour annoncer des nouvelles ou la venue de quelqu'un. Chaque habitant à son nom transcrit par une formule rythmique et peut le reconnaître lorsque le message s'adresse à lui. Pour émettre des messages sur une longue distance, chaque village peut servir de relai et diffuser à son tour les formules jusqu'à ce qu'elles parviennent au destinataire. Pepper étant très intéressé par ce procédé, il a pu effectuer des enregistrements en demandant au batteur d'énoncer les mots correspondants aux formules jouées. C'est dans l'extrait n° 1 enregistré le 18 novembre 1960 à Anguia (district de Oyem) chez les Fang Ntumu que nous pouvons l'entendre, montrant l'adéquation entre les deux modes de communication, le tambour et la voix. Les notes écrites de Pepper précisent qu'il existe plusieurs appellations selon le type de message qui doit être émis. Le *Nkul-akong* désigné comme étant « tambour de sagaie » servait à annoncer l'alerte en cas de guerre, et il demandait aux guerrier de mettre la main à la sagaie. Le *Nkul-medzo* invitait les personnes à une partie de chasse ou convoquait les homme pour un règlement de palabre.

Du fait de cette caractéristique d'instrument « parlant », le tambour peut également permettre au batteur de transmettre des informations au cours de certaines danses. Là encore, il peut s'adresser directement à une personne en l'interpellant par son nom et lui demander d'effectuer telle ou telle figure de danse. Un second petit tambour de bois, *okuku*, peut être utilisé à la place et rempli les mêmes fonctions. Le timbre est plus aigu et la distance



d'émission est réduite mais il peut également produire des informations ou instructions. L'extrait n° 2 enregistré le 23 février 1962 à Mbelalen (district de Mitziac) chez les Fang Ntumu présente une petite étude sur le rythme de cet instrument lorsqu'il accompagne une danse appelée *Nlup*. C'est l'un des rares exemples où il est possible de l'entendre en dehors du contexte de danse. Enfin, la dernière circonstance au cours de laquelle le *Nkul* intervient est la lutte appelée *messing*. Par son débit rapide, il a pour effet de stimuler les deux lutteurs et d'encourager le public à prendre partie. Il peut également conseiller chacun d'eux en proposant des coups particuliers. Nous pouvons l'entendre dans l'extrait n° 3 enregistré le 29 octobre 1960 à Akok II (district de Oyem) chez les Fang Ntumu.

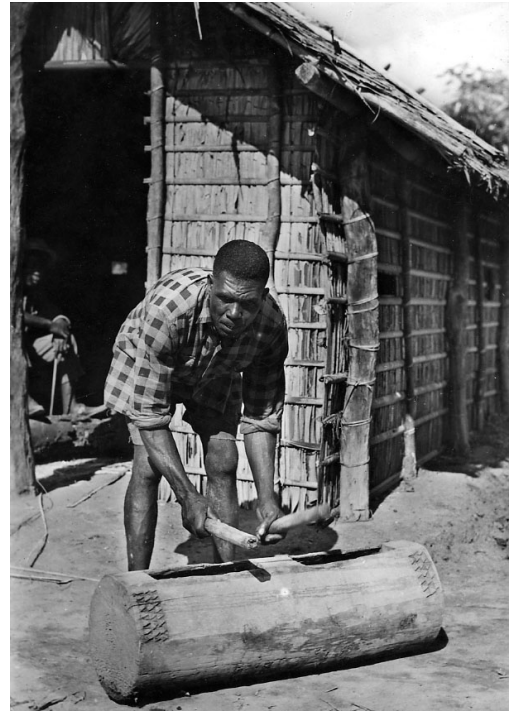
## b) *Tambours à membrane*

Pour poursuivre la présentation des tambours chez les Fang, nous avons pu en identifier deux, qui peuvent être joués ensembles ou avec le *Nkul* également. Il s'agit du *Mbè*, tambour à membrane vertical mesurant environ 1 mètre de hauteur et dont la peau est attachée par des lanières qui sont elles-mêmes tendues par des coins en bois. Un second tambour, plus petit est le *Ngom*, tambour à membrane également mais dont la forme est plus compacte puisque sa hauteur est à peine plus grande que sa largeur. Sa peau est attachée par le même principe que pour le *Mbè*. Le tambour *Mbè* rencontre des similitudes avec les tambours à membranes d'autres populations, notamment par le mode d'attache de la peau. Le *Mussumba* des Bavuvi se distingue sur ce point puisque les lanières qui tiennent la peau sont attachées à la base et non par des coins. Alors que certains tambours sont rectilignes du haut en bas du corps de l'instrument, d'autres ont été creusés à la base pour laisser s'échapper les vibrations. C'est le cas du *Ngomo* des Bakwele présenté à la page suivante avec quelques décorations.

Lors d'un enregistrement réalisé le 4 août 1961 chez les Banzabi à Koulamoutou, PEPPER a effectué une recherche sur les différents instruments utilisés par cette population. Il identifie notamment deux tambours à deux peaux tendues par des lanières, le plus grand étant appelé *Ikidi*, ou sous un terme plus ancien *Loungou*, et le plus petit *Mukiya*. Un tambour à une membrane est également utilisé, et dans la base est ouverte : l'*Imbungu*. Chez les Bavili de Malembe (district de Mayumba), le chercheur prend connaissance de deux tambours qui sont joués avec une baguette à la main droite tandis que la main gauche frappe directement. Il s'agit du *Paru* et du *Ndungu*.

Enfin, un type de tambour à membrane particulier existe dans le pays chez plusieurs ethnies, il s'agit du tambour à friction. Le principe montré dans l'illustration de PEPPER est de relier une tige en bois à une lanière fixée dans un trou effectué au milieu de la membrane. Le musicien se mouille les mains et fait tourner cette tige qui met en vibration la membrane par frottement et non plus par frappement comme dans les autres cas pré-cités. Nous pouvons l'entendre dans l'extrait n° 4 en accompagnement de danse chez les Omiènè Mpongwè de Libreville dont l'enregistrement a été effectué le 1er août 1954. Les Balumbu l'utilisent également et le nomment *Nkwimbi*. Nous pouvons l'entendre dans l'extrait n° 5 dont l'enregistrement a été effectué le 13 mai 1966 à Malembé (district de Mayumba). Enfin, nous ne disposons pas d'enregistrement pour ce dernier exemple, mais les Banzabi de Koulamoutou fabriquent une sorte de tambour à friction. Ils recouvrent une bassine remplie d'eau d'une membrane en raphia, et un bâton y est fixé par le centre puis est frictionné à la main. C'est cet instrument éphémère qui est appelé *Nietchi* et qui est utilisé pour apaiser les esprits en dehors de la maison lors d'une naissance de jumeaux.

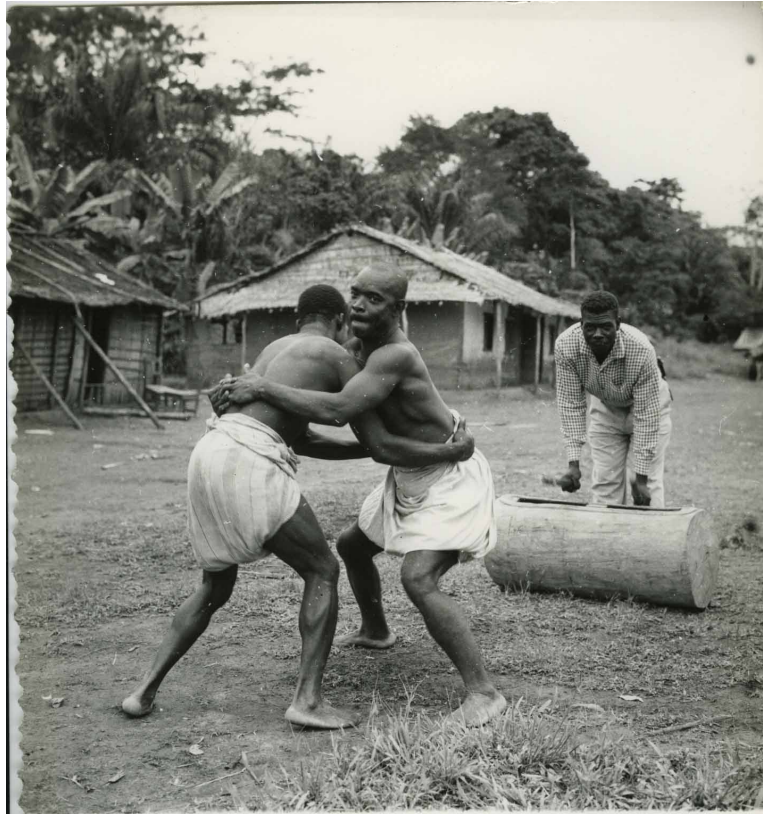
## Tambours



*Deux exemples de Nkul, tambours à fente fang. Archives IRD*



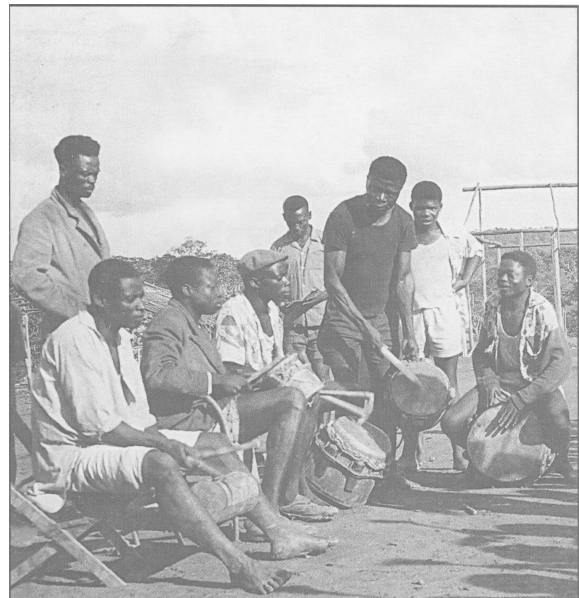
*Nkul, Mbè, mineng (poutrelles entrechoquées), melan (grelot métallique), pour la danse des femmes nlup (fang). 1961. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



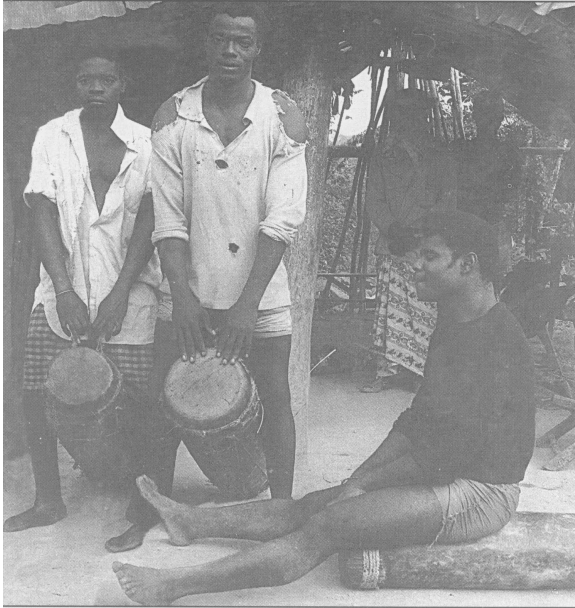
*Lutte Fang : Messing. Archives IRD*



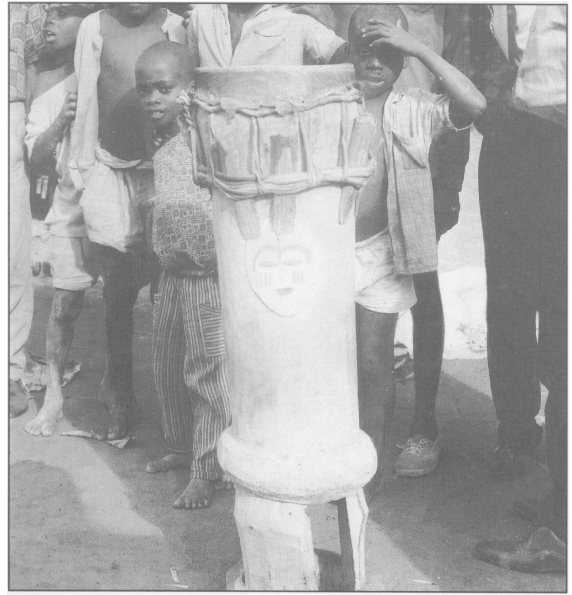
*Ensemble Nkul et Mbè. 1965. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Ensemble constitué de trois Ngom et de deux Okuku. 1954. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Musumba, tambour bavuvi, 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Ngomo, tambour bakwele, 1965. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*

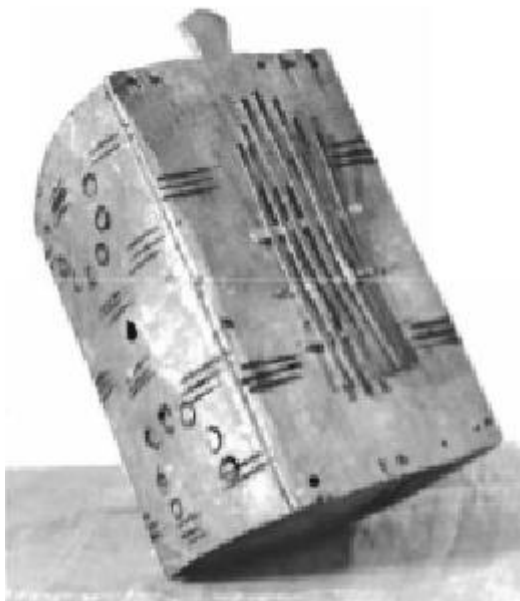


*Tambour à friction. Dessin Archives IRD*

## Sanza



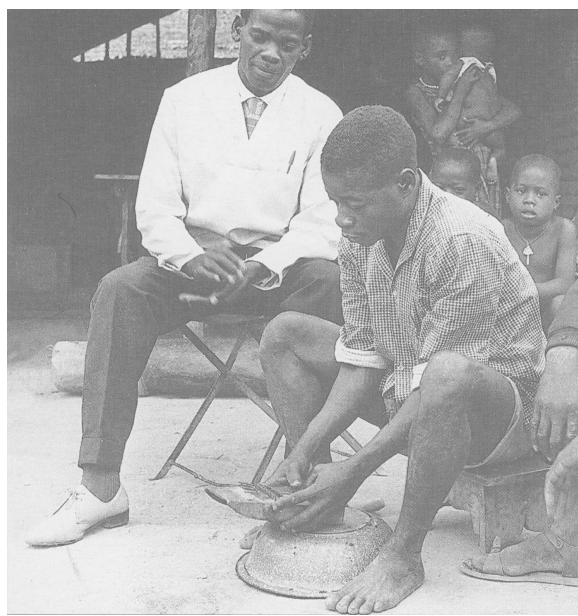
*Nkola des Fang en situation de Jeu. Archives IRD*



*Nkola des Fang illustrant l'exposition permanente du musée de Libreville dans les années 1960 (photo extraite du catalogue)*



*Sanza en position de jeu dans le sud du Gabon. Archives IRD*



*Sanza avec amplificateur de bassine. 1954. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*

## 4) Lamellophones

François BOREL, dans son ouvrage<sup>136</sup> consacré aux Sanza, réalisé à l'occasion d'une exposition au musée de Neuchâtel, rappelle que c'est ce type d'instrument qui a posé problème en ne correspondant pas aux classifications organologiques du système occidental. Les chercheurs ont donc créé la catégorie d'idiophones pour mieux correspondre à sa facture et au mode de mise en vibration de ses éléments. Le terme « sanza » est utilisé dans le langage courant, même s'il s'agit à l'origine d'une terminologie vernaculaire, au même titre que le terme plus scientifique de lamellophone. Le principe consiste à fixer des lamelles métalliques sur une petite planche à laquelle est souvent ajoutée une caisse de résonance. Les lamelles sont bloquées par une extrémité à l'aide d'un système de baguettes fonctionnant comme des chevalets. L'autre extrémité est surélevée, permettant ainsi au musicien de les faire vibrer en appuyant dessus avec les pouces. C'est instrument est très répandu en Afrique, nous pouvons le retrouver majoritairement dans la partie sud à partir du golf de Guinée, et le Gabon n'y fait pas défaut. Une grande majorité de la population le pratiquait dans les années 60, et nous le retrouvons tant au nord, qu'au sud et à l'est.



<sup>136</sup> BOREL François, 1986, *Les Sanza : collections d'instruments de musique*, Neuchâtel, Suisse : Musée d'ethnographie, 181 p.

Le nombre de lamelles présentes sur les sanza du Gabon varie de 7 à 14 sur un ambitus très variable, allant d'une octave (exemples 1 à 4 chez les Fang) à deux octaves et demi (exemple 6 chez les Bapunu notamment). Nous avons pu distinguer deux types de sanza en fonction de l'organisation des notes de l'échelle. La première catégorie contient celles qui enchaînent les notes en répartissant la gamme de manière égale entre deux côtés, la note la plus grave se situant au milieu. En schématisant la gamme, cela pourrait correspondre à un V qui comprendrait donc un axe de symétrie vertical en son centre. Les notes sont enchaînées de manières descendantes d'abord, puis à partir de la note la plus grave sont enchaînées de manière ascendante.

La deuxième catégorie se fonde également sur ce schéma mais apporte quelques variations dans l'enchaînement des notes. La note la plus grave se situe à parfois au centre, parfois de manière décalée, tandis que les notes les plus aiguës sont placées aux extrémités. Par contre, l'enchaînement des notes est beaucoup plus disjoint et le schéma descendant puis ascendant est moins respecté. C'est pourquoi nous avons séparé ces deux types d'organisation en gamme symétrique d'un côté et gamme asymétrique de l'autre. Les sanza du nord que l'on trouve chez les Fang s'appellent *Nkola* et comportent soit 7 lamelles, soit une apposition de deux séries de 7 lamelles, fonctionnant chacune selon le schéma symétrique. Les sanza du sud ont toutes la particularité de disposer de bruisseurs, sous la forme de petits anneaux métalliques attachés à la base des lamelles. Les Bavili l'appellent *Nzanga*, les Bapunu *Yinguidi*, les Batéké *Kasangui*. Un enregistrement contient l'information précisant que les Bandzabi utilisent deux types de sanza, un premier à 7 lamelles appelé *Youngou* et un second de 11 lamelles du nom de *Limboundou*. L'exemple dont nous disposons chez cette population n'en présente que 10 et ne donne aucune précision sur le nom. Les positions de jeu peuvent différer selon les régions. D'après les photographies, il semble que les fang jouent de l'instrument en plaçant la partie libre des lamelles vers l'extérieur, tandis que les autres populations prennent la position inverse. Les photographies étant mal identifiées sur leur origine géographique, il est difficile d'assurer qu'il s'agit d'une règle de jeu, ou si cela dépend d'autres facteurs.

a) Symétriques

**Nkola**

Exemple 1 : Enregistrement réalisé le 15 octobre 1960 à Oyem chez les Fang Ntumu

14 lamelles (7 + 7)



Exemple 2 : Enregistrement réalisé le 15 octobre 1960 à Amvam (district de Oyem) chez les Fang Ntumu - 14 lamelles (7 + 7)



Exemple 3 : Enregistrement réalisé le 15 octobre 1960 à Anguia (district de Oyem) chez les Fang Ntumu - 7 lamelles



Exemple 4 : Enregistrement réalisé le 26 février 1966 à Melene (district de Bitam) chez les Fang Ntumu - 7 lamelles



**Nzanga**

Exemple 5 : Enregistrement réalisé le 12 mai 1966 à Ndindi (district de Mayumba) chez les Bavili - 11 lamelles





## Yinguidi

Exemple 6 : Enregistrement réalisé le 1er juillet 1961 à Mouila chez les Bapunu

11 lamelles



Exemple 7 : Enregistrement réalisé le 24 juillet 1961 à Tchibanga chez les Bapunu

11 lamelles



Exemple 8 : Enregistrement réalisé le 24 juillet 1961 à Tchibanga chez les Bapunu

10 lamelles



Exemple 9 : Enregistrement réalisé le 24 juillet 1961 à Bouyanga (district de Tchibanga) chez les Bapunu - 9 lamelles



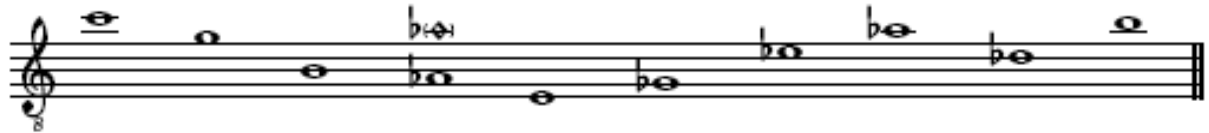
Exemple 10 : Enregistrement réalisé le 17 juillet 1961 à Fougamou chez les Ghéshira (Adjonction d'eau dans la sanza) - 8 lamelles



b) *Asymétriques*

**Kasangui**

61204 Kasangui Exemple 11 : Enregistrement réalisé le 8 août 1961 à Franceville chez les Batéké - 10 lamelles



66040 Exemple 12 : Enregistrement réalisé le 20 avril 1966 à Leconi chez les Batéké  
10 lamelles



**Nom indéterminé**

65081 Exemple 13 : Enregistrement réalisé le 29 juin 1965 à Rambaréné (district de Koulamoutou) chez les Banzabi - 10 lamelles



66067 / 1 Exemple 14 : Enregistrement réalisé le 20 juillet 1966 à Makébé (district de Makokou) chez les Bakota - 7 lamelles

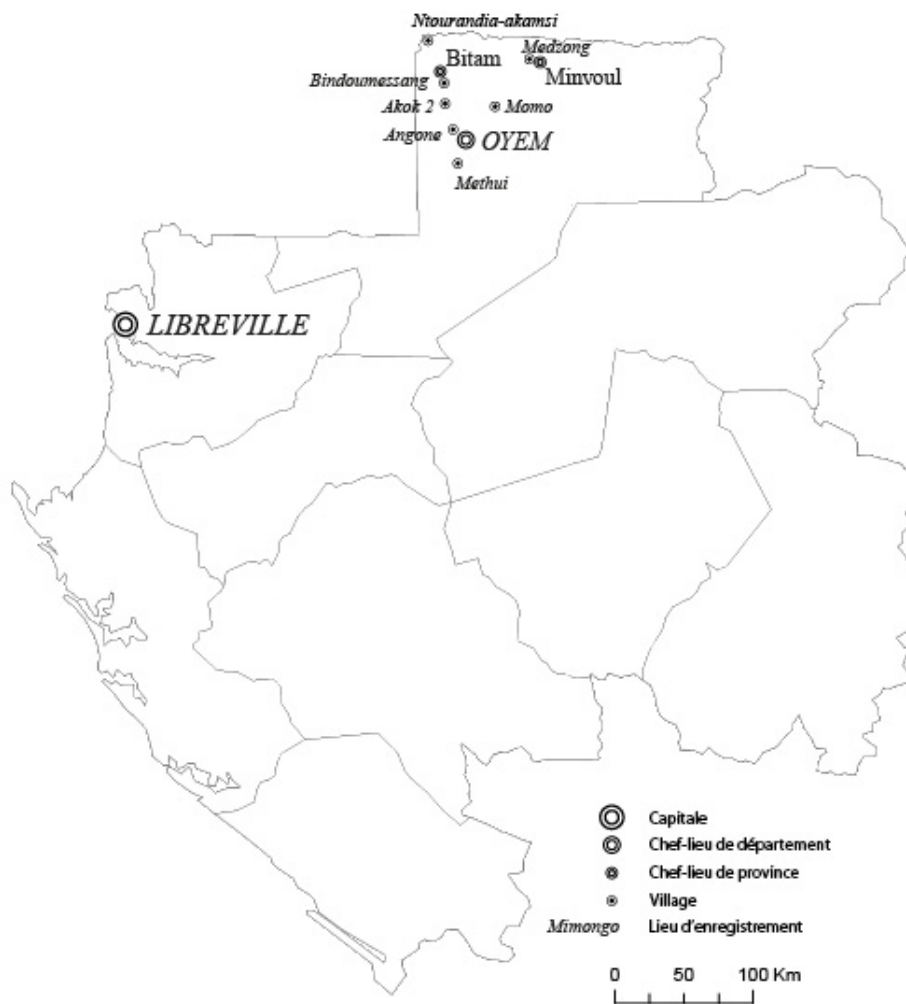


66067 / 2 Exemple 15 : Enregistrement réalisé le 20 juillet 1966 à Makébé (district de Makokou) chez les Bakota - 9 lamelles



## 5) Xylophones

Les xylophones ne sont présents que chez les Fang au nord du Gabon, et il n'existe aucune mention dans les archives à propos des autres populations. Nous pouvons en trouver de deux types : portatifs qui sont joués en ensemble et sur tronc de bananier joués à deux sur le même instrument. Le terme vernaculaire utilisé dans la langue fang est *Medzang*. Selon sa facture et le contexte dans lequel il apparaît, un autre terme est accolé, formant ainsi une désignation spécifique. Nous verrons pour chaque cas ces différentes terminologies.



### a) Portatifs

Les xylophones portatifs sont fabriqués à partir d'un cadre en bois sur lequel sont disposées des lames de bois. Elles peuvent être au nombre de 2 à 9 et sous chacune d'elle est placée unealebasse pour servir de résonateur. Les ensembles sont formés de cinq instruments de ce type, parfois six, chacun comportant un nom et une gamme particulière. Les noms les plus répandus sont : Amvek avec 9 lames, Ololon avec 9 lames, Akourou avec 8 lames, Eboulou avec 6 lames, Endoumou avec 2 lames. Les différents exemples présentés comportent tous les mêmes types de gammes réparties entre chaque xylophone. Les ensembles de xylophones portatifs sont généralement accompagnés de hochets en vannerie appelés *Gnass* et sont surtout joués dans le cadre de réjouissances et ce style est appelé *Medzang me ye kabane*. Il semble que cet instrument provienne de l'extrême nord de la province et qu'il se nomme ainsi car il est issu de la tribu des *Kabane*.

Exemple 1 : Enregistrement réalisé le 1er septembre 1954 à Bindoumessang (District de Bitam) chez les Fang Ntumu

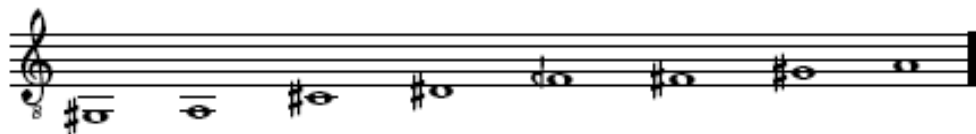
*Amvek*



*Ololon*



*Akourou*



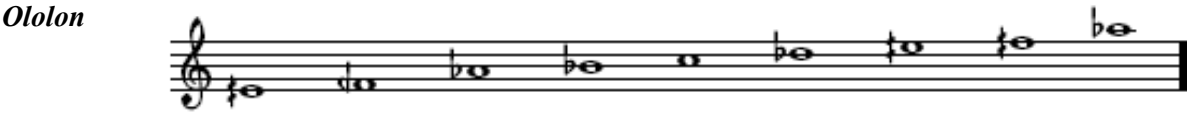
*Eboulou*



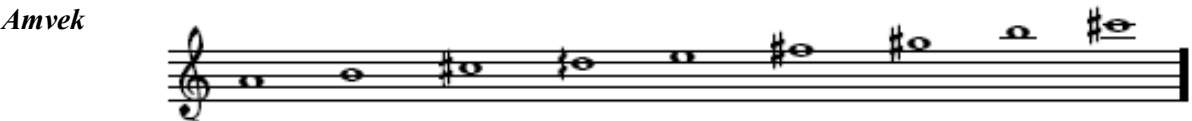
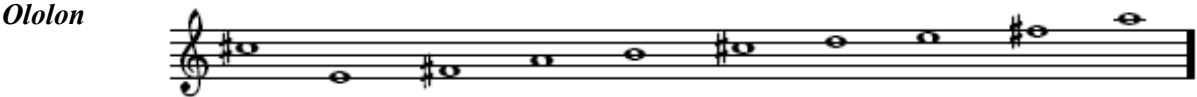
*Endoumou*



Exemple 2 : Enregistrement réalisé le 1er septembre 1954 à Akamsi (District de Bitam) chez les Fang Ntumu



Exemple 3 : Enregistrement réalisé le 25 février 1962 à Mitziç chez les Fang Ntumu



*Eboulou*



*Endoum'*



Exemple 4 : Enregistrement réalisé le 13 février 1966 à Medzong (District de Minvoul) chez les Fang Mvé

*Amvek*



*Ololon*



*Akoura*



*Eboulou*



*Endoum'*



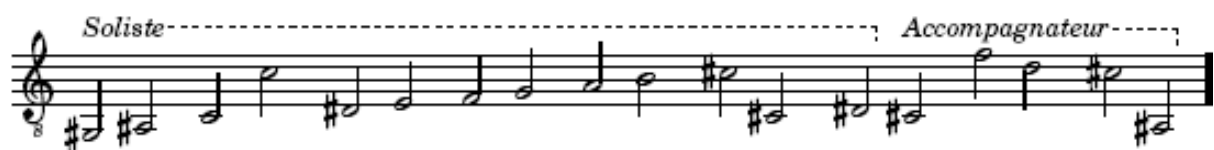
*Autre  
Akoura*



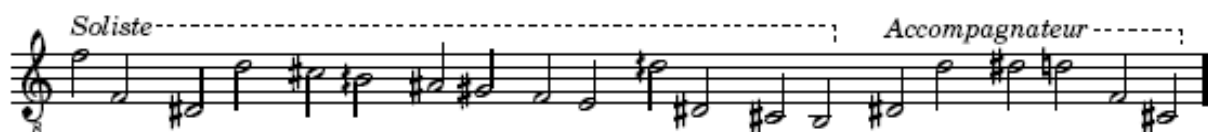
## b) Sur tronc de bananier

Le second type de xylophone est plus grand et est utilisé dans des cérémonies à caractère rituel. Il est formé par deux grands troncs de bananier sur lesquelles sont posées des lames de bois, fixées par des chevilles. Il en comporte entre 9 et 19, qui sont généralement réparties entre deux côtés. Il est en effet joué par deux musiciens, un soliste qui occupe la plus grande partie (entre 12 et 14 lames), et un accompagnateur qui joue sur les 5 ou 6 lames restantes, qui reprennent d'ailleurs des notes de la gamme du soliste. Plusieurs noms désignent cet instrument en fonction de son utilisation. L'un d'entre eux est le *Medzang mekora*, lorsqu'il accompagne les cérémonies de retrait de deuil. Deux xylophones de ce type sont alors alignés et sont accompagnés du tambour *Mbè* dont nous avons parlé plus haut. Avec la même disposition (deux xylophones à deux joueurs + tambour), il est appelé *Medzang me biang*, lorsqu'il est utilisé pour les rituels de guérison et les rituels de culte aux ancêtres *Melan*. Ces cérémonies ayant pratiquement disparues aujourd'hui, il est peu probable de pouvoir retrouver ce type de grand xylophone, à l'inverse des xylophones portatifs qui participent à de nombreuses fêtes et réjouissances.

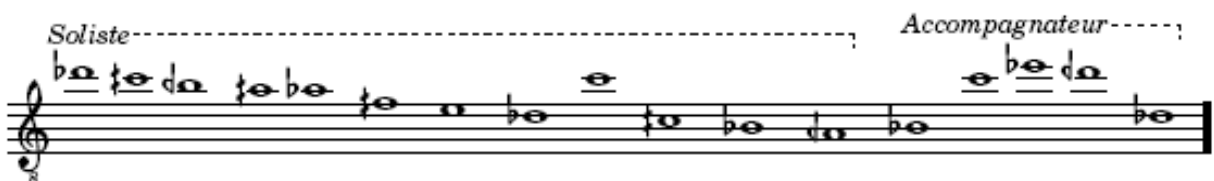
Exemple 5 : Enregistrement réalisé le 1er septembre 1954 à Akamsi (District de Bitam) chez les Fang Ntumu



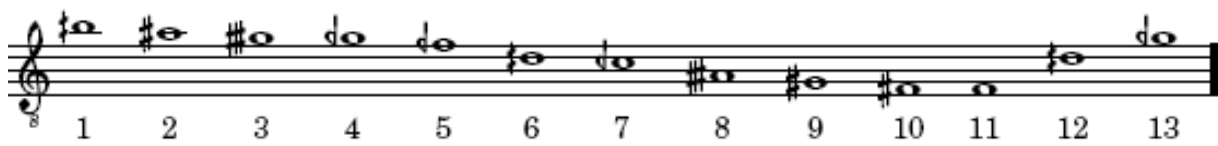
Exemple 6 : Enregistrement réalisé le 1er septembre 1954 à Akamsi (District de Bitam) chez les Fang Ntumu



Exemple 7 : Enregistrement réalisé le 1er octobre 1960 à Angone (District de Oyem) chez les Fang Ntumu



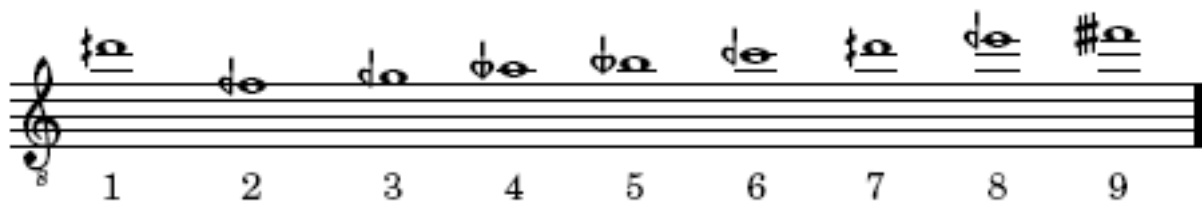
Exemple 8 : Enregistrement réalisé le 1er octobre 1960 à Akok (District de Oyem) chez les Fang Ntumu



échelle organisée à partir des touches posées dans cet ordre :

1 1 , 10 , 9 , 8 , 7 , 6 , 5 , 4 , 3 , 2 , 1 , 12 , 13

Exemple 9 : Enregistrement réalisé le 1er octobre 1960 à Méthui (District de Oyem) chez les Fang Ntumu



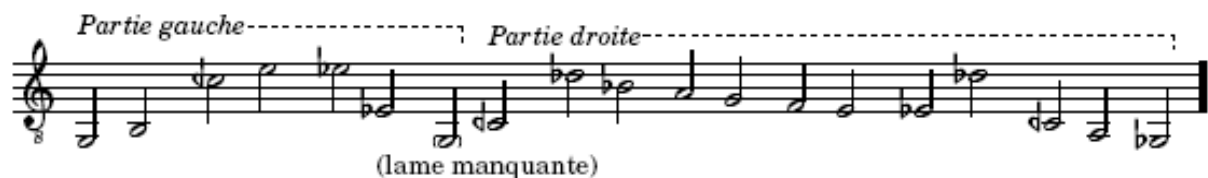
échelle organisée à partir des touches posées dans cet ordre :

2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7 , 8 , 9 , 1

Exemple 10 : Enregistrement réalisé le 22 avril 1965 à Akoneeki (District de Libreville) chez les Fang Mekegne me nkoma



Exemple 11 : Enregistrement réalisé le 21 février 1966 à Momo (District de Minvoul) chez les Fang Mvé







## Xylophones



*Ensemble de Medzang me ye kabane accompagné des hochets Gnass. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Medzang mekora, accompagné du tambour Mbè et des hochets de cheville mekora. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Medzang mekora. Archives IRD*

## 6) Idiophones

Les différents idiophones sont très présents sur l'ensemble du territoire, même si nous ne disposons pas de beaucoup d'extraits sonores permettant de les écouter séparément. Il existe notamment une grande variété de grelots et hochets, en métal, en coquillage ou en vannerie (voir extrait n° 1). Nous avons notamment vu sur les photos de xylophones chez les Fang les hochets *Gnass* que l'on peut entendre dans l'extrait n° 2 ainsi que les hochets de cheville *mekora*. Il s'agit en fait d'un terme général chez cette population qui désigne les sonnailles de chevilles, puisque l'on peut en trouver en vannerie, remplie de petits morceaux métalliques, ou en grappe de coques de fruits séchés. Lors de certaines cérémonies, les Fang utilisent également des baguettes de bambou *bikwara* d'une trentaine de centimètres de longueur pour faire participer l'auditoire en frappant la cadence. La vie du quotidien est aussi marquée par la présence de musique puisqu'un pilon utilisé pour broyer de la nourriture peut devenir un instrument rythmique. C'est le cas du pilon *mintum*, que l'on peut entendre dans l'extrait n° 3. Enfin, les femmes fang pratiquent un jeu aquatique appelé *mekut* qui peut se rapprocher de la musique, bien que la catégorie d'idiophone soit peu adaptée pour la désigner. Il s'agit de rythmes formés par l'appui des mains sur la surface de l'eau. Il n'existe donc pas à proprement parler d'instrument et la matière productrice de son peut autant être la percussion de l'eau que la pression de l'air qui s'échappe des mains.

Enfin, nous avons peu parlé des autres populations du fait du manque de photographies ou d'extraits sonores, mais il en existe une grande variété. Chez les bandzabi de Koulamoutou, PEPPER a répertorié l'existence d'une cloche double : *mukidi ngomba*, de sonnailles de cheville (grappes de grelots en fer contenant un noyau de fer) : *lingouala*, d'un hochet en vannerie contenant des graines : *lindzemi*, d'un hochet enalebasse composé d'une coque de fruit très longue contenant des graines embrochée sur un manche : *Mukouangwa* et de sonnailles de cheville en grappes de fruit entrechoquées : *machoko*.

## 7) Aérophones

Les aérophones demeurent la catégorie la moins représentée au Gabon et bien que certains sifflets puissent être utilisés lors des cérémonies importantes, il s'agit majoritairement de petits objets utilisés pour le divertissement. Il en est ainsi des diables et rhombes qui sont utilisés par les enfants pour jouer. Les diables sont constitués d'un morceau de bois attaché à une ficelle et que l'on fait tourner en variant la vitesse ; cf l'extrait n° 1. Nous les retrouvons chez les fang sous le nom d'*Obam*, chez les Omiènè sous le nom de *Ndjego*, et chez les Banzabi sous le nom de *Ndoundou*. Les rhombes fonctionnent sur le même principe de faire vibrer l'air en tournoyant, cette fois le morceau de bois est percé de deux trous dans lesquels passe une ficelle circulaire qui est enroulée. Lorsque la personne tire les deux extrémités de la ficelle, le morceau de bois tourne et produit un vrombissement. Nous pouvons l'entendre dans l'extrait n° 2. Il est dénommé *Evuntere* chez les fang et *Nzeghe* chez les bandzabi.

Il ne semble pas qu'il existe d'aérophones de la catégorie des flûtes, bien que les fang utilisent des bouteilles vides comme telles. En alternant chant et son de la bouteille, procédé appelé *Angouk*, les joueurs parviennent à obtenir une mélodie variée malgré les possibilités réduites de l'instrument, ce qui peut s'entendre dans les extraits n° 3 et 4. Enfin, nous disposons de deux exemples de trompes mais qui ne comportent aucune information quant à leur utilisation. Il s'agit d'une trompe en corne utilisée chez les Fang d'Oyem, appelée *Ndendé* (extrait n° 5) et d'une trompe enalebasse du nom d'*Obélé* (extrait n° 6) présente chez les Batéké de Franceville .

## Idiophones



*La jeune femme tient à la main droite un hochet en coquille de mollusque Akweign et à la main gauche en noix de palme Mbang. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Sonnailles de cheville mekora. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*baguettes frappées bikwara. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*chant accompagné de pilon. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*



*Mekut : jeux aquatique. 1954. Collection du Musée National des Arts et Traditions.*

## Aérophones



*Diable. Archives IRD*



*Rhombe. Archives IRD*



*Angouk, bouteilles flûtées. Archives IRD*





*Trompe en corne. Archives IRD*

# Chapitre V

## Analyse comparative d'éléments musicaux du *mvet*

### 1) Le choix du *mvet*

Au cours du traitement des archives conservées à l'IRD, nous avons pu entendre une grande diversité de genres musicaux issus de l'ensemble du pays. L'un d'entre eux a retenu notre attention car Pepper en a fait le sujet d'un ouvrage important<sup>137</sup> : il s'agit du *mvet*, épopée musicale pratiquée chez les Fang (au Gabon, en Guinée équatoriale et au Cameroun). Ce terme désigne à la fois l'ensemble et les différents éléments qui le constituent : la séance de *mvet* comprend un instrument de musique : la harpe-cithare, un récit et une performance. Il est conté par un spécialiste, le diseur de *mvet* : *mbòm mvét* qui peut jouer lui-même de la harpe-cithare, ou choisir de déléguer la partie musicale à un accompagnateur, le *ndži mvét*. Les auditeurs participent également à la performance en battant la pulsation à l'aide de baguettes en bambou et de grelots métalliques, tout en répondant au conteur par des chants.

Nous avons choisi d'effectuer une étude sur ce genre musical du fait de la convergence de plusieurs facteurs. Premièrement, c'est un art majeur des peuples fang et il peut être considéré comme représentant une sorte d'emblème de leur culture. Il a pu rester très présent et vivace malgré l'occidentalisation du mode de vie et la disparition de certains cultes. De ce fait, de nombreux chercheurs l'étudient depuis la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et sa documentation ne cesse d'augmenter. Nous souhaitons ici faire une présentation des premières analyses que nous avons pu réaliser, afin de caractériser les aspects musicaux de l'épopée, peu décrits jusqu'à présent. Le contenu narratif est bien évidemment très important et nous donnerons brièvement quelques éléments de description, mais l'existence de nombreux ouvrages traitant de ce sujet nous permet de l'éluder en laissant le soin au lecteur de s'y reporter pour plus d'approfondissements. Deuxièmement, nous disposons de plusieurs récits enregistrés par l'ethnomusicologue, qui nous fournit ainsi plusieurs exemples à comparer pour parvenir à distinguer des traits caractéristiques. Nous avons d'ailleurs pu les retrouver au cours des performances auxquelles nous avons assisté. La bibliographie nous

---

<sup>137</sup> WOLF (DE) Paul et Paule, 1972 *Un mvet de Zue Nguema*, épopée recueillie par Herbert PEPPER, Paris : Armand Colin, classiques africains

apporte également quelques données qui confortent dans bien des cas, nos hypothèses. De plus, il nous est possible de pousser plus loin les analyses sur un récit en particulier en nous appuyant sur l'ouvrage réalisé par Pepper, car il fournit les transcriptions et traductions linguistiques. Troisièmement, cet exemple du *mvét* montre l'importance que représentent les archives de ce chercheur car elles permettent de fournir des données sur une époque révolue et de suivre la longévité de cette expression culturelle dans une perspective diachronique.

### a) Publications

Les chercheurs gabonais ont consacré de nombreux ouvrages au *mvét* en prenant l'approche de disciplines diverses telles que la philosophie, la linguistique, la géographie, la littérature, etc. Selon certains auteurs, cette épopée aurait été créée à l'époque des migrations des Fang, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le *mvét* aurait eu alors comme but de donner du courage aux guerriers, lorsqu'ils devaient affronter mille dangers et combats sur leur chemin, en faisant l'éloge de la force et de la puissance guerrière. Mais la qualité de cette épopée va plus loin que la simple narration d'aventures et de combats. Il développe toute une philosophie de l'homme limité par sa condition de mortel, et cherchant à la dépasser. Les combats donnés entre mortels et immortels représentent le propre combat de l'homme voulant dépasser sa condition et accéder à l'immortalité. Le *mvét* est riche d'enseignements car en faisant le récit d'une quête que chacun peut interpréter à sa manière, il peut aider à avancer dans sa propre quête personnelle.

Ce récit mêle aussi bien les mythes et l'histoire, la sociologie, la philosophie et la cosmogonie, la religion, les contes, la réalité et la fiction. Nous remarquons que les auteurs non issus de la culture fang s'intéressent surtout à la forme et aux conditions d'exécution du *mvét*, tandis que la majorité des auteurs fang traitent directement du contenu. Ils analysent un trait de leur société en le comparant à l'univers de l'épopée, qui souvent reflète une sorte d'idéal. Nous avons pour exemple Dominique ESSONE ATOME ENGOANE, qui dans sa thèse de doctorat<sup>138</sup> fait des parallèles entre le système politique fang et l'organisation de l'univers du *mvét*. D'une part, il rappelle que la société fang est fondée sur des clans où chaque lignage fonctionne en relative autonomie. Cette organisation produit deux manières de vivre qui fonctionnent en parallèle : la première est intérieure et renforce la cohésion du lignage, tandis que la seconde est extérieure et entraîne des conflits avec les autres lignages. Ce type de fonctionnement montre combien la connaissance de sa généalogie est importante pour se définir dans son lignage. D'autre part, l'idéologie de la guerre est tout aussi importante car elle donne aux hommes le moyen de s'affirmer et de montrer leur puissance. Nous retrouvons ces deux aspects dans le *mvét* qui peut alors être vu comme moyen de reconnaissance et d'identification au groupe. L'auteur précise que les immortels forment une sorte de méta-société qui amène la société humaine à s'organiser et à agir comme son double. Le monde des immortels décrit dans le *mvét* serait une image du pouvoir car il est divisé en plusieurs centres de décision : religieux, politique, économique. Il s'agirait d'une transposition idéologique de la société fang.

---

<sup>138</sup> ESSONE ATOME ENGOANE Dominique, 1980 *Société et méta-société (le système politique fang)*, thèse de doctorat, Paris : EHESS

Un autre auteur s'appuie énormément sur les récits de *mvet* pour tenter de retracer l'histoire des Fang et de leurs origines. Il s'agit de Grégoire BIYOGO, égyptologue, qui a fondé une nouvelle discipline : la « *mvettologie* », et qui cherche à interpréter le discours du *mvet* en mêlant plusieurs disciplines. Dans son ouvrage *Encyclopédie du mvett*<sup>139</sup>, BIYOGO enquête sur les sciences, le savoir des Fang et en arrive à l'apparition de la harpe-cithare, instrument support de l'exercice de la poésie et de la musicalité du *mvet*. S'agissant d'un art très ancien, le *mvet* peut selon lui nous enseigner les mystères cosmogoniques. Il s'appuie autant sur l'histoire que sur la philosophie pour chercher à comprendre les secrets du *mvet*, afin de les révéler au monde moderne. Il analyse ainsi beaucoup d'éléments du *mvet* : les origines des Ekang (les immortels) qui seraient les ancêtres des Fang, l'histoire mythologique de la harpe-cithare, comment le *mvet* s'est révélé aux conteurs de *mvet* par le rêve... Cette encyclopédie nous donne ainsi beaucoup de clés pour comprendre l'univers du *mvet*.

Quoi qu'il en soit, plusieurs Fang se sont mis à l'écriture de récits de *mvet*, offrant ainsi au monde une partie de leur univers culturel. Les auteurs gardent malgré tout leur créativité individuelle qui est le propre des conteurs de *mvet*. Par ailleurs, certains se sont essayés à analyser l'univers et l'organisation du *mvet*. Daniel ASSOUMOU NDOUTOUME s'est intéressé aux lignages des immortels dans son ouvrage *essai sur la dynastie Ekang Nna*<sup>140</sup>. Dans chacun de ses récits, un conteur ne donne qu'une partie de leurs aventures et il faut assister à plusieurs séances pour regrouper tous les détails. ASSOUMOU NDOUTOUME a choisi de compiler les diverses informations trouvées dans les ouvrages édités, ainsi qu'en recueillant lui-même d'autres récits auprès de conteurs actuels. Il permet ainsi de présenter clairement les différents lignages issus de l'ancêtre fondateur des Ekang (les immortels) : Ekang nna. C'est lui qui sert de point de départ aux conteurs de *mvet* qui décrivent l'univers du *mvet* et retracent les aventures des immortels. On apprend aussi tous les processus de migrations et de conflits qui ont eu lieu dans le passé du *mvet*. Bien que les conteurs n'en fassent pas mention dans chaque récit, ces données font partie du savoir collectif, et il est important de les connaître pour bien comprendre les relations de parenté qui existent entre tous ces personnages importants. Enfin, nous pouvons citer quelques études de littérature, comme celles de Jean-Désiré ELÉBIYO'O MVÉ (*Poétique du mvett : épopée fang d'Afrique centrale*)<sup>141</sup> et Pierre-Claver NANG-EYI (*Approche du mvett d'après les traductions de Tsira Ndong Ndoutoume*)<sup>142</sup>, qui s'inspirent surtout des ouvrages de NDONG NDOUTOUME. Ils démontrent que ce dernier, en adaptant les textes oraux à l'écriture et en les traduisant dans des langues de grande diffusion, permet d'inscrire leur véritable valeur parmi tous les autres grands textes de la littérature universelle. L'écriture ainsi que les traductions des textes deviennent des remèdes efficaces et modernes contre l'isolement et l'enclavement des patrimoines culturels mondiaux. Il faut d'ailleurs rendre hommage au travail de cet auteur, premier conteur de *mvet* ayant transcrit sur papier des récits de cette épopée. Grâce au passage de l'oral à l'écrit, il a en effet permis de susciter un intérêt certain auprès des intellectuels, et surtout de donner une dimension extra-nationale à ce style musical et poétique.

<sup>139</sup> BIYOGO Grégoire, 2002, *Encyclopédie du Mvett*, Paris : CIREF

<sup>140</sup> ASSOUMOU NDOUTOUME Daniel, 1986, *Du Mvet : essai sur la dynastie Ekang Nna*, Paris : L'harmattan

<sup>141</sup> ELÉBIYO'O MVÉ Jean-Désiré, 2004, *Poétique du Mvett : épopée fang d'Afrique centrale : les versions de Tsira Ndong Ndoutoume et le rôle de l'écriture dans leur diffusion*, thèse de doctorat, université de Nantes

<sup>142</sup> NANG-EYI Pierre-Claver, 1982, *Approche du Mvet d'après les traductions de Tsira Ndong Ndoutoume*, thèse de 3ème cycle, Paris 4

Un autre type de données nous a permis d'avoir une meilleure vision des implications culturelles du *mvét*. Il s'agit du film d'Antoine ABESSOLO MINKO : *Au commencement était le verbe*<sup>143</sup>. Dans les études citées plus haut, les circonstances d'exécution du *mvét* sont très peu souvent décrites. Il est difficile de se faire une idée de ce qu'est une séance de *mvét*, simplement en lisant la description sur du papier. Le film a cet avantage d'associer le discours à l'image, apportant une dimension supplémentaire pour la compréhension du sujet. Il s'agit d'un documentaire de 46 minutes mettant en scène la généalogie des conteurs, la genèse du *mvét* et l'organisation sociale du peuple fang. Divers témoignages y sont présentés : historien, sociologue, musicologue, tous amateurs de *mvét*, qui apportent leurs connaissances. On accède de cette manière à une vision globale des différentes approches théoriques. Plusieurs musiciens-conteurs sont aussi filmés en situation, nous donnant un fragment du style narratif et musical commun à tous. La qualité du film est de présenter le *mvét* selon toutes les approches existantes, donnant au spectateur une définition claire et complète du *mvét* et de toutes ses ramifications culturelles. Bien entendu, le film ne peut pas tout analyser en détail, et certains points demanderaient à être approfondis. Mais la quantité d'études concernant le sujet parviendra assez vite à combler ces lacunes. Chacun a donc la possibilité d'approfondir tel ou tel champ du *mvét* en fonction de son thème spécifique de recherche.

## b) Le genre épique

La définition de l'épopée n'est pas simple, et celle qu'en donnent certains auteurs est toujours un peu floue. Il faut dire que selon la culture où on la trouve, son contenu et sa forme peuvent varier considérablement. Néanmoins, certains ont pu donner quelques éléments d'explication en analysant l'épopée par rapport à la société dont elle est issue. Christiane SEYDOU<sup>144</sup> trouve un certain nombre de constantes dans les différentes définitions qui concernent l'épopée : « Un héros, de grands faits, des actions grandes et héroïques, intéressantes et mémorables » et il s'agit de « récit, narration, poèmes, vers ». Concernant plus particulièrement le *mvét*, elle cite ENO BELINGA<sup>145</sup> qui situe l'épopée aux frontières de l'histoire et du mythe. Il s'agit en effet d'un genre littéraire particulier, bien qu'en Afrique, il se trouve le plus souvent sous forme orale, car il mêle différents éléments tels que des contes, mythes, devises, proverbes, récits historiques, poésie ainsi que divers niveaux de relation au monde, mythique, religieux, historique, éthique... SEYDOU envisage alors l'épopée de cette manière : L'épopée est le genre qui focalise le maximum de données culturelles pour les ordonner dans une forme précise répondant à une vocation à la fois sémantique et pragmatique : celle de symboliser une identité et celle d'appeler à vivre cette identité au sein de la communauté qu'elle définit. Il s'agit ensuite de définir et analyser les modalités de cette mise en forme par rapport à sa finalité et son efficacité. Elle compare les éléments constitutifs<sup>146</sup> de deux épopées : le *mvét* fang, et la geste peule du mâssina au Mali. Bien des

<sup>143</sup> ABESSOLO MINKO Antoine, 2004, *Au commencement était le verbe*, CENACI. Documentaire de 46 mn.

<sup>144</sup> SEYDOU Christiane, 1982, « Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine », *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, Vol XIII, n°3

<sup>145</sup> ENO BELINGA Samuel-Martin, 1978, *Comprendre la littérature orale africaine*, Issy-les-moulineaux : Les classiques africains

<sup>146</sup> Statut sociologique de l'énonciateur – Accompagnement musical – Structure formelle du récit – Contenu – Style – Effets du style sur l'auditoire – Attitude du public – Fonction

éléments sont en fait très différents, par exemple l'épopée fang fait appel aux mythes tandis que l'épopée peule est plutôt fondée sur l'histoire du pays. Malgré tout, cela lui permet de mieux mettre en évidence les trois points de convergence qui sont :

- Le mode d'énonciation : association de la parole épique à un instrument de musique spécifique
- Une logique narrative : la notion de transgression (motivée par un défi concurrentiel et aboutissant à une situation agonistique)
- La fonction du texte : réactualisation d'une identité

L'aspect identitaire de l'épopée est décrit plus en détail dans un autre article de SEYDOU<sup>147</sup> énonçant que : la société fang est fondée sur un système de clans donnant une certaine égalité entre les différents lignages. Cela entraîne une valorisation de la puissance individuelle, d'où la compétition interne et le conflit externe. La guerre prend alors son importance comme moyen de s'affirmer en tant qu'homme et de sceller le groupe. D'un autre côté, la connaissance de sa généalogie et le culte des ancêtres permettent de s'identifier dans son lignage et par rapport aux autres. Ces deux aspects se retrouvent très ancrés dans le texte épique et peuvent alors être considérés comme de forts éléments identitaires. Malgré cela, l'épopée ne mobilise qu'une partie de l'univers culturel, et il reste à savoir ce qui rend le récit pertinent aux yeux des auditeurs.

Un autre aspect de l'épopée peut être envisagé en prenant le point de vue de BOYER dans l'un de ses articles<sup>148</sup>. En s'appuyant sur plusieurs arguments, il cherche à savoir pourquoi les textes épiques sont considérés comme des énoncés traditionnels. Il prend comme principe la définition de Dan Sperber :

« l'interprétation d'un énoncé suppose la mobilisation d'un certain savoir partagé par l'auditeur et le locuteur ; un énoncé est pertinent si ses implications permettent d'ajouter des conséquences nouvelles à une des propositions de ce savoir ; un énoncé dépourvu de sens n'est pas (en principe) pertinent, un constat d'évidence ne l'est pas non plus ; il existe bien des propositions auxquelles il peut être relié, mais il n'y ajoute rien. »<sup>149</sup>

La question de tradition posée pour les épopées est donc moins d'ordre sémantique que pragmatique, et il faut alors s'intéresser aux situations de communication. Après comparaison et analyse de trois épopées<sup>150</sup>, il en précise certaines modalités communes. Le texte épique mobilise un domaine déterminé du savoir commun et non tout un univers culturel. Il opère certaines transformations sur ces propositions communes, donnant ainsi tout l'attrait à l'épopée. Comme le résume l'auteur : « L'épopée évoque directement un certain domaine de connaissance, mais contredit les prémisses qui en fondent l'élaboration ordinaire »<sup>151</sup>. Les trois récits comparés présentent un univers en déséquilibre qui finalement revient à un état stable. L'univers est divisé en deux mondes antagonistes, dans le *mvet* : les mortels et les immortels, pourvus chacun d'attributs exclusifs. Le conteur présente alors un héros pourvu d'un attribut relevant du monde opposé, créant une opposition symbolique

---

<sup>147</sup> SEYDOU Christiane, 1988, « Épopée et identité, exemples africains », *Journal des africanistes*, 58(1)

<sup>148</sup> BOYER Pascal, 1982, « Récit épique et tradition », *L'Homme*, vol. XXII, n°2

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.6

<sup>150</sup> Le *mvet* fang, l'épopée bambara « la prise de Dionkoloni », et l'épopée de Gilgamesh (texte sumérien)

<sup>151</sup> *Op. Cit.*, p.27

comme point de départ à l'épopée. Le récit est là pour expliquer les divers événements qui conduiront vers le retour à l'ordre. L'épopée est donc traditionnelle car elle n'opère sur le savoir commun que des transformations simples ; et elle est pertinente car ces transformations répondent à un modèle spécifique de l'opposition symbolique. Cette construction est propre au texte épique, qui peut suspendre la résolution de l'opposition et créer indéfiniment de nouveaux rebondissements.

### c) *Études musicales sur le mvet*

Si cette épopée fait l'objet d'études pour tenter de décrypter les différents niveaux de compréhension des récits, sa musique reste en revanche le parent pauvre de la recherche. De nombreux articles font mention de l'existence du *mvét* chez les Fang, dès qu'il est question de présenter leur musique. La plupart du temps, ils se limitent à présenter la facture de l'instrument mais quelques auteurs tentent de développer leur propos en le centrant sur certains détails.

Grégoire BIVOGO y consacre quelques pages de son encyclopédie dans laquelle il est possible de trouver les noms des cordes qui correspondent aux noms des guerriers immortels<sup>152</sup>. Ces noms se retrouvent d'ailleurs dans la notice d'un disque de Pepper : *Anthologie de la vie africaine. Moyen-Congo-Gabon*<sup>153</sup>. Samuel-Martin ENO BELINGA<sup>154</sup> consacre aussi une partie de son ouvrage à la partie musicale du *mvét*. Il y décrit la facture du *mvét* sur laquelle nous reviendrons plus tard. On y apprend aussi quelques informations sur le joueur de *mvét*, son costume, sa place sociale... C'est un ouvrage assez bien construit et qui donne sa place à la musique, qui habituellement est laissée de côté. BOYER s'occupe un peu plus de la partie musicale dans un des chapitres de son ouvrage *Barricades mystérieuses et pièges à penser*<sup>155</sup>. Il y décrit plusieurs aspects musicaux, comme la facture de l'instrument, son accord, le jeu du musicien ou l'accompagnement des idiophones. Il indique aussi que la musique du *mvét* paraît pauvre et répétitive, et que « le vocabulaire musical se réduit à quelques formules courtes ». Il parvient même à donner quelques transcriptions, mais qui n'ont de place que comme illustration. Les formules proposées semblent plausibles, d'autant qu'il présente le jeu de la main droite et de la main gauche séparément. Il donne aussi des pistes d'analyse en reprenant les propos d'un de ses informateurs musiciens. Les complexités polyphoniques de la harpe ne seraient jouées que pour cacher la « voix » du *mvét*. Seuls les initiés peuvent entendre cette voix cachée, qui contient les secrets du *mvét*. L'instrument est la base du *mvét*, bien que les auditeurs n'aient en fait accès qu'aux seules paroles du conteur, ne comprenant pas le langage musical particulier de la harpe. NDONG NDOUTOUME dit même en parlant des séances de *mvét* que : « L'instrument et le joueur se complètent : le premier dicte le récit, le second traduit et mime »<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup> BIVOGO Grégoire, *Op. Cit.*, tome 1, p. 206

<sup>153</sup> Pepper Herbert, 1958, p. 75

<sup>154</sup> ENO BELINGA Samuel-martin, 1965, *Littérature et musique populaires en Afrique noire*, Paris : Cujas

<sup>155</sup> BOYER Pascal, 1988, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang*, Paris : Société d'ethnologie

<sup>156</sup> NDONG NDOUTOUME Tsira, 1970, *Le Mvett*, Paris : Présence africaine, p. 18

L'un des traits commun aux épopées est qu'elles sont associées à un instrument de musique. Seydou dit même en parlant d'un peuple du Mali que « la musique, dans l'épopée peule, apparaît non pas comme un simple accompagnement de la parole mais comme la source même de celle-ci ». Il semble qu'il en est de même pour le *mvét*, et si l'on écoute ces paroles, il semble important d'étudier les structures musicales de telles épopées afin de contribuer à une compréhension globale de ce genre artistique. Sans prétendre pouvoir démêler les différentes voix de la harpe-cithare, nous souhaitons apporter quelques éléments d'analyse musicale afin de décrire certains aspects caractéristiques d'une performance de *mvét*. Il s'agit de distinguer deux aspects, dont le premier est l'organologie du *mvét*. Elle comporte trois types d'instruments : le principal est le *mvét* lui-même et les accompagnateurs sont les baguettes et les grelots. Le deuxième aspect est celui du chant qui est réparti entre le conteur (qui peut parler, déclamer, se lamenter, chanter...) et l'auditoire (qui intervient sur invitation du conteur).

#### *d) Méthode*

Cette étude vise à décrire quelques éléments permettant de caractériser l'épopée du *mvét* du point de vue musical. La durée d'un récit varie selon la volonté du conteur et peut s'allonger de plusieurs heures à plusieurs jours si les circonstances le permettent. Il est rare qu'un récit soit déclamé du début à la fin en une seule séance et l'auditoire doit assister à plusieurs performances pour connaître la fin de l'intrigue. C'est pourquoi les récits présents dans le fonds conservé à l'IRD ne représentent que des extraits, même si certains durent 2 ou 3 heures. Pourtant, Pepper est parvenu en 1960 à recueillir l'intégralité d'un récit grâce à Zwe NGUEMA, grand maître de ce genre. Le projet était ambitieux et a engendré plusieurs années de travail. Il semble que ce fut par l'intermédiaire de Tsira NDONG NDOUTOUME que les deux hommes purent se rencontrer et que le conteur accepta de contribuer à la constitution des archives culturelles de son pays. Ainsi, le chercheur a pu l'enregistrer durant plus de 8 heures et obtenir une dizaine de bandes sonores à étudier minutieusement. Avec l'aide d'assistants gabonais, le récit fut transcrit, traduit et annoté de quelques explications pour clarifier le sens. Pourtant, ce travail ne semblait pas suffisant pour la maison d'édition des classiques africains qui envoya deux linguistes, Paul et Paule de Wolf, pour préciser l'ensemble. Après amélioration des transcriptions et analyses, le récit pu enfin être publié en 1972, soit plus de 10 ans après avoir été recueilli. Le récit de Zwe NGUEMA est un atout précieux pour notre étude car il a fourni un point de départ aux analyses musicales. Disposant des documents sonores et de leur correspondance textuelle, il fut aisé de distinguer les différents chants d'après les délimitations de l'ouvrage.

Notre étude s'est construite en plusieurs étapes et demeure succincte par rapport à l'ampleur du sujet. Pour comprendre en profondeur ce qui particularise ce genre musical, il serait en effet nécessaire de procéder à des analyses comparatives de plusieurs récits recueillis auprès de plusieurs conteurs pour savoir s'il existe une homogénéité du style ou si des variantes régionales peuvent se rencontrer. Avant d'en arriver à ce travail dans une étude ultérieure, nous tenterons ici de donner quelques clefs pour aborder le sujet en apportant quelques descriptions générales liés au contexte d'une séance et en particulier dans le domaine du sonore. Pour réaliser ce projet, nous nous appuyons sur plusieurs types de sources (archives sonores, bibliographie, observations de terrain), afin de restituer une image



globale d'une performance. Nous pourrions également approfondir les aspects strictement musicaux en procédant à la transcription d'exemples des différentes parties musicales constitutives du *mvét*. Pour certains aspects, nous nous limiterons à l'analyse de deux performances, celle de ZWE NGUEMA recueillie en 1960 et celui de NDONG François enregistrée par nos soins en 2005.

Même s'il est évident pour un Fang ou un amateur de reconnaître le style du *mvét* par la simple écoute, le travail scientifique nécessite de passer par l'examen de différents aspects afin de distinguer quels sont ses traits pertinents. Pour comprendre l'organisation de l'ensemble musical constitué par les grelots, les baguettes, la harpe, le soliste et les chœurs, il est utile d'identifier certains critères, surtout pour pouvoir comparer plusieurs récits par la suite. Il est donc préférable de passer par la transcription pour décrire les éléments musicaux car même si elle ne peut pas être tout-à-fait fidèle à la réalité sonore, elle permet de rendre visible une expression immatérielle. Ensuite, il sera possible de repérer facilement les passages décrits et analysés et de se référer au document sonore d'origine. Plusieurs questions se sont posées dans le choix de la présentation des partitions, notamment au niveau du cadre rythmique et des altérations. Nous avons choisi de représenter le rythme de manière ternaire en nous basant sur plusieurs observations. D'abord, l'auditoire frappe la pulsation à l'aide de baguettes sur lesquelles s'accordent les autres parties, donnant ainsi un cadre régulier auquel il est possible de se référer. Ensuite, la perception subjective donne une impression de swing apportée par la présence de nombreuses syncopes, et cela nous semble mieux être mis en évidence par l'écriture ternaire. De nombreuses formules s'appuient sur un rythme {noire – croche – noire – croche} avec la pulsation intervenant sur les noires. Enfin, le dernier aspect s'appuie sur une écoute au ralenti, et il s'avère que la pulsation semble pouvoir se décomposer en 3 unités égales du fait de la présence des ensembles formés de {noire – croche}. Le rythme joué par les grelots utilise d'ailleurs ce type de formule et appuie cette observation. Toutes les parties semblent se baser sur une métrique ternaire, même si le chant peut paraître un peu plus libre par rapport à la pulsation. Nous n'avons pas placé de barres de mesures car elles pourraient sous-entendre qu'il existe une sorte de période qui ne peut pas être identifiée avec assurance. Par contre, nous avons tenté de rendre la pulsation perceptible en transcrivant les rythmes par rapport à elle. Ainsi, il arrivera que les notes soient présentées de manière liée (deux noires, deux croches, noire croche) et non en fonction de leur valeur réelle. De cette manière, la pulsation apparaît, il est alors plus simple de suivre la partition par rapport au document sonore, et de plus les syncopes sont ainsi mises en évidence.

Le système occidental permet de disposer d'un outil de réflexion et d'analyse pour parvenir à comprendre un système musical inconnu. Nous avons choisi de ne pas placer d'altérations à la clef car celles-ci risqueraient là encore de sous-entendre l'existence d'un système. Bien qu'une sorte de tonalité puisse être perçue à l'écoute, nous ne saurions la présenter en fonction des signatures occidentales. Les altérations sont donc placées dès la première apparition de la note altérée et demeurent jusqu'à la fin du chant, sauf indication contraire. Chaque altération placée sur une note est valable pour toutes les suivantes, et ainsi à chaque changement de signe. Au moment de la notation, le choix peut parfois se faire entre un ré # et un mi b par exemple, et l'altération sera choisie en fonction des autres déjà présentes (s'il y a des bémols, on préférera ce signe) et des intervalles. Si nous avons le choix entre {do # – ré # – mi} et {ré b – mi b – mi §}, nous opterons pour la première solution qui permet de mettre en évidence une suite de secondes et de garder la ligne mélodique.

## 2) Caractéristiques générales

### *a) La performance*

#### **a.1 Circonstances anciennes et actuelles**

Une séance de *mvvet* peut être organisée en toutes sortes d'occasion. D'après les dires des différentes personnes interrogées, on pouvait autrefois écouter un récit de *mvvet* lors de veillées à la tombée de la nuit, sans que cela fasse partie d'une cérémonie particulière. Un récit pouvait durer une nuit entière ; aujourd'hui encore on peut assister à des séances qui durent des heures. Aujourd'hui, les circonstances d'exécution ont évolué, en s'adaptant à la vie urbaine et les séances ont lieu le jour et s'arrêtent avant la tombée de la nuit. De plus, elles sont la plupart du temps associées aux cérémonies funéraires : les enterrements et les retraits de deuil. Les performances auxquelles nous avons assistées se sont toutes produites lors de cérémonies de retrait de deuil. Celles-ci se déroulent durant 4 jours (en général du jeudi au dimanche) au cours desquels plusieurs groupes de musiciens et de danseurs se produisent. Le *mvvet* intervient le dimanche et vient clôturer la cérémonie. Il faut préciser qu'une telle séance n'intervient pas à tous les retraits de deuil, mais seulement pour ceux d'hommes âgés ou importants. L'épopée peut apporter une part d'enseignement à l'auditoire concernant la vie après la mort et sur le traitement des affaires entre les différents proches du défunt, même si elle ne fait pas directement référence à sa vie.

#### **a.2 Participants**

Chacun a la possibilité d'assister à une séance de *mvvet*, il n'y a aucune exclusion de certaines catégories de personnes et toutes les générations peuvent se retrouver à cette occasion. Le *mvvet* se déroulant lors d'un enterrement ou d'un retrait de deuil, c'est la famille du défunt qui fait venir le musicien et qui le rémunère. Plus un musicien est bon et reconnu et plus il est cher. Cependant, ce sont surtout les hommes qui s'intéressent à ce type de récit, qui met en valeur la sagesse et la puissance masculines. Cela demande aussi d'avoir acquis suffisamment de connaissances et de manier le langage des métaphores pour comprendre les diverses implications symboliques.

#### **a.3 Lieu, organisation spatiale et musicale**

En général, une séance de *mvvet* se tient dans l'aba, c'est-à-dire le corps de garde du village qui est le lieu de réunion des hommes dans lequel se décident les choses importantes. Il s'agit d'une structure en bois dont les murs sont très aérés et qui permet de regarder à l'extérieur. Plusieurs piquets de bois supportent le toit, et sont entourés de planches qui forment des murs d'environ un mètre de haut, laissant une seule entrée sur un des côtés. Lorsque toutes les places assises sont occupées, tous les autres auditeurs se placent tout autour et peuvent ainsi assister aussi à la séance. Lorsque les retraits de deuil sont organisés en ville, l'aba peut faire défaut, et c'est alors le salon, également utilisé pour des réunions, qui peut accueillir une séance de *mvvet*.

#### a.4 Dérroulement de la séance

Lorsqu'arrive le moment du *mvét*, tous viennent s'installer à l'intérieur et autour de l'*aba*. Le conteur distribue les grelots et les baguettes, accorde son instrument et attend que l'auditoire soit attentif. Il propose alors plusieurs thèmes de récit et demande à l'auditoire de choisir. Une fois mis d'accord, l'auditoire commence à frapper les baguettes et permet au harpiste et aux joueurs de grelots de s'ajouter. Il faut attendre quelques minutes avant que le rythme soit en place et régulier, et le chant peut commencer. Au début de la séance l'auditoire est assez détendu, mais en suivant l'évolution du récit il devient captivé par les paroles du conteur. Au cours du récit, le chanteur fait fréquemment appel à l'auditoire de plusieurs manières. Il peut lui faire chanter quelques mélodies répétitives, que nous présenterons plus loin. Cela permet de faire une pause dans le récit, tout en stimulant les participants. Il peut aussi les interpeller en faisant quelques remarques : le chanteur leur demande s'ils arrivent à le suivre, s'ils sont suffisamment intelligents pour comprendre toutes les complexités du récit. Les participants, quant à eux peuvent montrer qu'ils reconnaissent sa qualité de joueur de *mvét* de deux manières. Soit oralement, lorsqu'un passage leur a particulièrement plu, mais ce genre de procédé n'est pas très fréquent. Soit en lui apportant un peu d'argent au centre de l'*aba*, cela se produit assez régulièrement tout au long du récit.

#### a.5 Le joueur de *mvét*

Dans la langue fang, « mbòm mvét » veut dire littéralement joueur de *mvét* et désigne donc le musicien qui joue de la harpe-cithare. Par extension, ce terme désigne également le conteur puisqu'il s'agit idéalement de la même personne qui joue de l'instrument et qui déclame l'épopée. Il arrive parfois que celui-ci délègue la partie musicale de la harpe à son disciple, afin de garder la liberté de ses mouvements et de pouvoir se consacrer uniquement à ses personnages. Une séance de *mvét* peut être comparée à une scène de théâtre, car le conteur ne se limite pas seulement à la narration : il mime le récit. Il imite en effet les voix des personnages, leurs attitudes et postures, ainsi que leurs habillements et coiffures. La société fang ne comporte pas de système de caste, et bien que le statut du joueur de *mvét* soit particulier, tout le monde peut y accéder. Il faut cependant avoir des qualités musicales et surtout être assez résistant pour manier les différents registres sans se laisser happer par les forces mises en œuvre au cours d'une séance. S'il souhaite se former, le disciple peut suivre un conteur dans tous ses déplacements, il l'écoute jouer et conter. Il se familiarise peu à peu avec le jeu de la harpe, et lorsque le maître l'estime prêt, il peut passer son initiation. Nous connaissons peu d'éléments sur celle-ci qui bien sûr est secrète mais il semble qu'elle puisse durer neuf jours<sup>157</sup> pendant lesquels le disciple acquiert les différents « charmes » du *mvét*. Au terme des neuf jours, il doit donner un récit de *mvét* qui sera ou non « validé » par l'auditoire. Le fait qu'une séance de *mvét* soit réussie ou non dépend de beaucoup de facteurs. Le joueur de *mvét* doit manier beaucoup d'éléments relevant de domaines différents. Que ce soit lui ou son disciple qui joue de la harpe, le rythme doit être soutenu et les mélodies variées. Il en est de même pour le récit, qui fait appel à ses capacités d'innovation. L'improvisation tient une place importante et le conteur doit varier ses récits d'une séance à l'autre et surprendre son auditoire par de nouveaux éléments. De plus, il doit savoir manier différents discours, à la fois épique et autobiographique, tout en étant assez ambigu pour l'auditoire et en suivant le cours du récit principal. Enfin, le conteur de *mvét* doit faire valoir ses talents d'orateur. C'est-à-dire qu'il doit avoir une bonne énonciation, le rythme de ses

---

<sup>157</sup> BOYER, *Op. Cit.*

paroles étant aussi important que leur contenu. Sa voix même est importante, elle doit être rauque ; le conteur avalerait du sucre bouillant avant une séance afin d'avoir la « bonne voix ».

## *b) Le récit*

### **b.1 Forme**

Un récit de *mvēt* est très complexe de par sa forme et son contenu. Au niveau de la forme, le conteur manie deux types de discours, le récit épique qui est découpé en plusieurs chants, et le récit biographique intervenant sous forme de soliloques ou d'interludes<sup>158</sup>. Ces termes sont issus de la terminologie poétique et se réfèrent plus à la nature des discours qu'aux différents modes d'émission vocale : les chants et soliloques sont surtout déclamés et les interludes sont chantés. Ils ont été proposés dans l'ouvrage des de Wolf, et nous avons choisi de les conserver puisqu'ils correspondent tout à fait au domaine de l'épopée. Le récit épique est découpé en plusieurs parties, chacune développant un thème ou une action précise et il peut être identifiée comme un « chant ». Le récit biographique peut se présenter, nous l'avons mentionné, sous deux formes : les soliloques et les interludes. Les soliloques sont des phrases plus ou moins courtes que le conteur insère dans le récit épique et qui concernent sa situation personnelle. Il y exprime les difficultés de sa condition, par exemple que le *mvēt* lui apporte des ennuis, qu'il ne peut pas se détourner de lui... Les interludes ont aussi pour sujet la situation du joueur mais ils durent plus longtemps, et c'est à ces moments-là que le chœur peut intervenir. Les interludes sont en quelque sorte de longs soliloques, mais accompagnés de mélodies répétitives chantées par l'auditoire. Les deux types de discours (épique et biographique) sont tous les deux indispensables au *mvēt*, qui ne se résume donc pas uniquement à l'épopée elle-même. Le conteur manie différents domaines du savoir commun et d'un savoir réservé aux initiés. Il fait passer en quelque sorte divers messages, qu'il brouille intentionnellement pour forcer la réflexion de l'auditoire. Plusieurs procédés sont utilisés pour rendre plus difficile l'accès aux différents savoirs. Il manie deux types de récits, comme nous l'avons vu plus haut, mais sans lien apparent entre eux. Les soliloques et interludes peuvent intervenir à n'importe quel moment du récit épique, et traiter d'un sujet lié à la condition du conteur. Ce va et vient entre différentes perceptions, celle du conteur et celle des personnages ne fait que rendre plus confus l'ensemble du discours. De plus, il utilise un langage ancien que peu de personnes peuvent comprendre dans la globalité du sens. Enfin, au milieu de l'épopée principale peuvent se greffer quelques digressions. Il peut s'agir de réflexions de deux femmes qui commentent l'action en cours. Ou bien un guerrier qui, pendant qu'il se bat, se remémore un combat antérieur avec les détails qui lui ont permis de vaincre cette fois-là. En variant ainsi les discours, le conteur tient l'auditoire en haleine jusqu'à la reprise du récit principal.

---

<sup>158</sup> Définitions du Larousse : *Soliloque* : Discours de qqn qui se parle à lui-même – *Interlude* : Divertissement dramatique ou musical entre deux parties d'un spectacle – *Chant* : Division d'un poème épique ou didactique.

## **b.2 Récit épique**

La plupart des ouvrages qui traitent du *mvet* le définissent comme étant une épopée et le comparent souvent aux récits d'Homère du fait de la variété des histoires racontées et de la richesse créative de son univers. En effet, le trait principal de ce genre musical est de raconter la vie de personnages mythiques au cours de leurs multiples aventures. Les différents récits se déroulent dans un univers spécifique qui compte deux régions principales : Okü et Engong. Les personnages principaux évoluant au centre de toutes ces aventures vivent au pays d'Engong et sont immortels. Ils sont sans cesse sollicités et attaqués par les gens d'Okü qui eux sont mortels. Ces derniers ont comme principal but la recherche du secret de l'immortalité détenu par les gens d'Engong. Cette quête entraîne forcément de nombreux combats entre les deux camps, mais aboutit toujours à la victoire des immortels. L'épopée retransmet les divers épisodes que vivent les personnages des deux régions, qui rivalisent d'imagination pour manier les forces de la nature et combattre l'adversaire. Les personnages immortels sont présents dans tous les récits et chaque conteur y fait référence. Chacun puise dans le savoir commun pour les décrire, peut faire référence à d'autres récits et ajouter des détails pour affiner leur personnalité. En revanche, les mortels sont créés pour chaque histoire et interviennent principalement pour défier les immortels et donner à l'auditoire des prétextes permettant de mieux connaître les héros récurrents.

BOYER<sup>159</sup> décrit certaines épopées comme présentant une succession de deux périodes : « la démesure orgueilleuse du héros », et « la sanction », que nous retrouvons dans les récits de *mvet*. Ses héros peuvent être distingués en deux catégories. Il y a les immortels, qui sont des personnages récurrents à chaque récit. Leur force est inhérente à leur condition, et ils se contentent souvent de se défendre des attaques des mortels. En face se trouvent ces derniers qui sont à l'origine des conflits car ils attaquent les gens d'Engong en remettent en cause leur toute puissance. Étant mortels, ils ont recours à la magie et autres remèdes pour acquérir de la force et tenter d'accéder à l'immortalité. L'épopée décrit les différents combats que se donnent les deux camps, en commençant par les préparatifs des guerriers, leurs combats, et finalement la victoire finale d'Engong. Les périodes de démesure et de sanction ne s'enchaînent de manière linéaire mais apparaissent à deux moments distincts. La période de démesure est la plus longue puisqu'elle se rapporte à l'ensemble des combats pendant lesquels le héros mortel tente de surpasser en puissance les guerriers immortels. La sanction n'intervient qu'à la toute fin lorsque les immortels parviennent à trouver un moyen de l'emprisonner. Le mortel est alors ramené à sa condition de vivant et l'ordre est rétabli.

## **b.3 Récit biographique**

Les parties du récit que l'on appelle soliloques et interludes sont totalement différentes de la partie épique. Et pourtant elles sont indispensables à l'épopée et apportent une autre réflexion sur les thèmes abordés par le conteur. Il s'agit de ses réflexions personnelles et concernent principalement sa propre condition : il se lamente sur son sort, se plaint de ses difficultés existentielles de joueur de *mvet*. Il doit manier des concepts que peu de personnes comprennent, il est en lien avec des forces mystérieuses, et il se sent peu écouté ou compris. Il utilise de nombreuses paraphrases pour se désigner : le neveu du clan untel, le fils de, l'enfant du village x..., ce qui lui permet de varier ses lamentations et de se définir par rapport à

---

<sup>159</sup> BOYER, *Op. Cit.*, p.73

l'ensemble de la communauté. Ces parties biographiques semblent bien différentes des parties épiques sur le choix des thèmes, et pourtant permettent aux auditeurs d'avoir un autre regard sur la partie narrative.

Le soliste peut insérer des soliloques à tout moment dans le récit sans que cela semble faire référence à une organisation particulière. Parfois, il peut également faire suivre le soliloque d'une mélodie que l'auditoire peut reprendre. C'est l'intervention d'un chœur qui permet de classer ces mélodies dans la catégorie des interludes. Ceux-ci peuvent durer plus longtemps qu'un simple soliloque car la mélodie est répétée plusieurs fois, fournissant au conteur un « tissu » sonore sur lequel il peut continuer à broder ses réflexions. Les interludes interviennent en fonction de la situation mais sans pour autant adopter un caractère d'obligation. Le conteur peut vouloir créer du suspense lorsqu'un événement important est sur le point d'arriver dans l'épopée. Il peut aussi vouloir forcer les auditeurs à s'interroger sur la situation décrite, en la mettant en parallèle avec le thème de son interlude. Ou encore souhaite-t-il réveiller l'auditoire en les faisant chanter, ce qui lui permet aussi de se reposer et laisser de côté le récit épique pour un moment.

### *c) Les Instruments*

#### **c.1 Les baguettes**

Les baguettes *bikwara* qui accompagnent l'épopée se jouent par paire et sont présentes dans plusieurs répertoires musicaux de la culture fang. Elles sont généralement faites en bambou et sont jouées par l'auditoire, qui marque ainsi la pulsation en les entrechoquant. Tout le monde peut jouer de ces baguettes, à condition de savoir garder le tempo, qui est assez rapide. Pour accompagner le joueur, celui-ci apporte une douzaine de paires de baguettes ou plus qu'il prête à l'auditoire. Une séance de *mvet* pouvant durer toute une nuit, il est difficile de jouer de ces baguettes du début à la fin, et c'est pourquoi les utilisateurs se relaient. Le rythme joué par les baguettes est très simple puisqu'il correspond à la pulsation de la pièce musicale. Tous les instruments et voix suivent cette même pulsation, qui peut donc nous donner des indications sur la manière de regrouper les notes à chaque frappe.

#### **c.2 Les grelots**

Les deux grelots *angoŋ* que l'on utilise lors d'une séance de *mvet* sont aussi joués par des personnes de l'auditoire, mais il faut cette fois connaître les formules appropriées et garder le tempo car ce sont eux qui fournissent le cadre rythmique. La manière de jouer d'un grelot est particulière : le musicien le place sur son genou, le tient d'une main et le frappe de l'autre à l'aide d'une baguette métallique. En plaçant ou non sa main sur une partie de la fente du grelot, il obtient des timbres différents, ce qui lui permet de varier son jeu. Chaque grelot est joué avec un rythme particulier en fonction de sa place par rapport au harpiste. Le grelot situé à sa droite est considéré comme étant le grelot femelle, il a le son le plus aigu des deux, et sa formule rythmique est simple et constante. Le grelot de gauche représente le grelot mâle, il a un son plus grave, et son rythme est plus varié. Il semble que les grelots soient importants pour cadrer le rythme et faciliter ainsi l'introduction du jeu de la harpe. Lors d'une petite séance organisée pour l'enregistrement lors de notre séjour en 2005, il ne se trouvait pas de

joueurs qui savent suivre le rythme et le harpiste fut obligé de suspendre son jeu pour montrer les formules à effectuer par les grelots. Par contre, leur présence n'est peut-être pas obligatoire car la plupart des exemples trouvés dans les archives de Pepper sont joués sans ces petits instruments, à l'exclusion de deux enregistrements. Il ne faut pas donner de conclusion trop hâtive car il s'agissait également de séances organisées à la demande du chercheur, et les conditions d'une performance habituelle n'étaient sans doute pas réunies. À partir des exemples de ZWE NGUEMA (1960) et de NDONG François (2005), nous avons pu identifier un cycle de six pulsations, formé par l'imbrication du rythme des deux grelots et répété tout au long de la pièce. Le grelot femelle fait des frappes régulières : deux croches toutes les deux pulsations. Elles sont matérialisées aux temps 1 - 3 - 5. Le grelot mâle est plus varié, et vient en quelque sorte se caler entre les frappes du grelot aigu ; il est présent aux temps 2 - 4 - 6 (exemple 1). Tandis que le grelot femelle reste invariable du début à la fin, le grelot mâle peut « déborder » de son rythme principal, doubler la partie aigu (entièrement ou en partie), et effectuer quelques improvisations rythmiques (exemple 2).

*exemple 1*

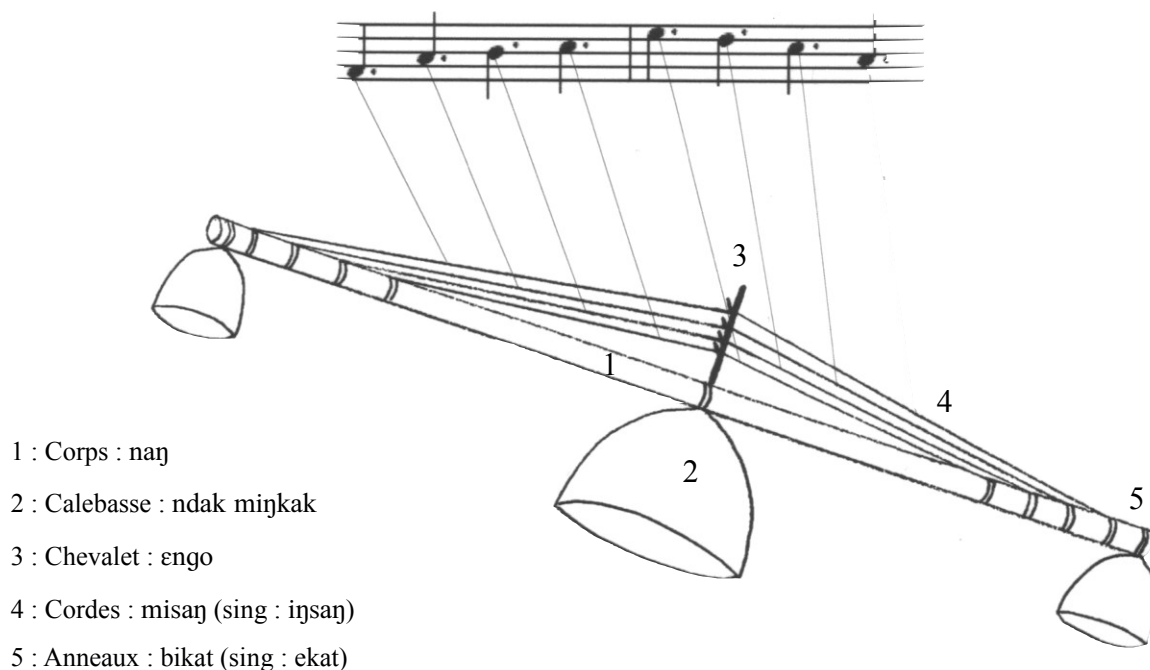
	1	2	3	4	5	6
Grelot femelle						
Grelot mâle						
Baguettes						

*exemple 2*


### c.3 Parties et cordes de la harpe-cithare

L'instrument *mvèt* est un cordophone à huit cordes qui, d'après la classification de André SCHAEFFNER<sup>160</sup> est classé comme une harpe-cithare. Elle est composée d'une tige en palmier-rafia d'un mètre cinquante environ, au milieu de laquelle est planté un chevalet qui sert à tendre les cordes. Les instruments anciens étaient idiocordes, c'est-à-dire que de fines lamelles étaient détachées de la tige en palmier et placées dans les encoches du chevalet. Aujourd'hui, on n'utilise pratiquement plus ce procédé et l'on préfère des cordes métalliques, qui sont plus solides et sonnent mieux. Celles-ci sont au nombre de quatre et sont attachées à chaque extrémité de la tige par des lianes. L'accord des cordes se fait par des anneaux, en liane eux aussi, qui permettent d'ajuster la longueur des cordes, et par conséquent leur hauteur musicale. Le chevalet est placé au centre de la tige et sépare les cordes en deux, qui produisent chacune deux notes différentes ; la harpe produit alors huit sons, formant ainsi une échelle particulière. Troisalebasses sont placées au centre et à chaque extrémité, et servent de caisses de résonance. La plus grande est au centre et se place sur le ventre du musicien (il peut également chanter devant afin d'amplifier sa voix), et les deux plus petites sont placées aux extrémités. Le nombre dealebasses peut varier en fonction du style des régions et du goût du musicien.

Le chevalet est placé de manière légèrement décalé par rapport au centre de la tige, afin d'obtenir un côté plus long que l'autre, entraînant ainsi une différence de hauteur entre les deux côtés de la tige. Le musicien tient la harpe de manière oblique, l'orientation générale étant verticale. Dans la plupart des cas rencontrés, il semble que le côté le plus long, et donc le plus grave, soit positionné vers le haut.



*schéma du mvèt, avec concordance des notes et nom des différentes parties*

<sup>160</sup> SCHAEFFNER André, 1936, *Origine des instruments de musique : introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris : Mouton



D'après les enregistrements conservés par l'IRD et selon nos propres enquêtes, il semble que les deux parties puissent être désignées comme côté mâle (le plus long) et côté femelle (côté court). De la même manière, la corde la plus longue et donc la plus grave est caractérisée comme étant mâle *nnom*, (et d'un point de vue plus précis, ce terme désigne surtout le côté le plus grave de la corde), tandis que les trois autres sont femelles *beyal*. Il ne semble pas y avoir de symbolique particulière à cela, mais il peut s'agir de termes pragmatiques permettant de différencier les différentes parties de l'instrument. Par contre, il paraît probable que les cordes puissent être nommées d'après les personnages de l'épopée, et c'est ce que BIYOGO<sup>161</sup> et PEPPER<sup>162</sup> ont pu chercher et affirmer. Dans d'autres enregistrements des années 1960 et dans nos enquêtes, les personnes interrogées répondent pourtant par la négative à cette apposition. Ces références font sans doute partie d'un savoir spécialisé, qui ne peut pas être délivré avant d'avoir pu établir une relation de confiance entre l'enquêteur et le musicien. Quoi qu'il en soit, voici les correspondances telles qu'elles sont mentionnées par les deux auteurs cités. Il faut observer que ce sont les mêmes noms dans les deux exemples, ce qui supposerait une certaine véracité. Cependant, BIYOGO ne cite pas ces sources à ce sujet, et il a très bien pu s'appuyer sur le travail de Pepper, ce qui limiterait la portée de ces données. Nous les présentons toutefois afin de ne pas délaissier des informations importantes, mais elles nécessitent une lecture prudente.

<i>Main gauche</i>	<i>Main droite</i>
<b>FA</b> : èkǎŋ nnà	<b>LA</b> : òtútúmǎ' mfùlǎ'
<b>LA</b> : nnà mènǵón	<b>DO</b> : èŋǵòǎŋ òndó
<b>SI</b> : èvín ékǎŋ	<b>RÉ</b> : mǎ dǎŋ bǎrǎ
<b>DO</b> : àkomá mbà	<b>MI</b> : mǎ dzà mǎ' ótùǵǎ'

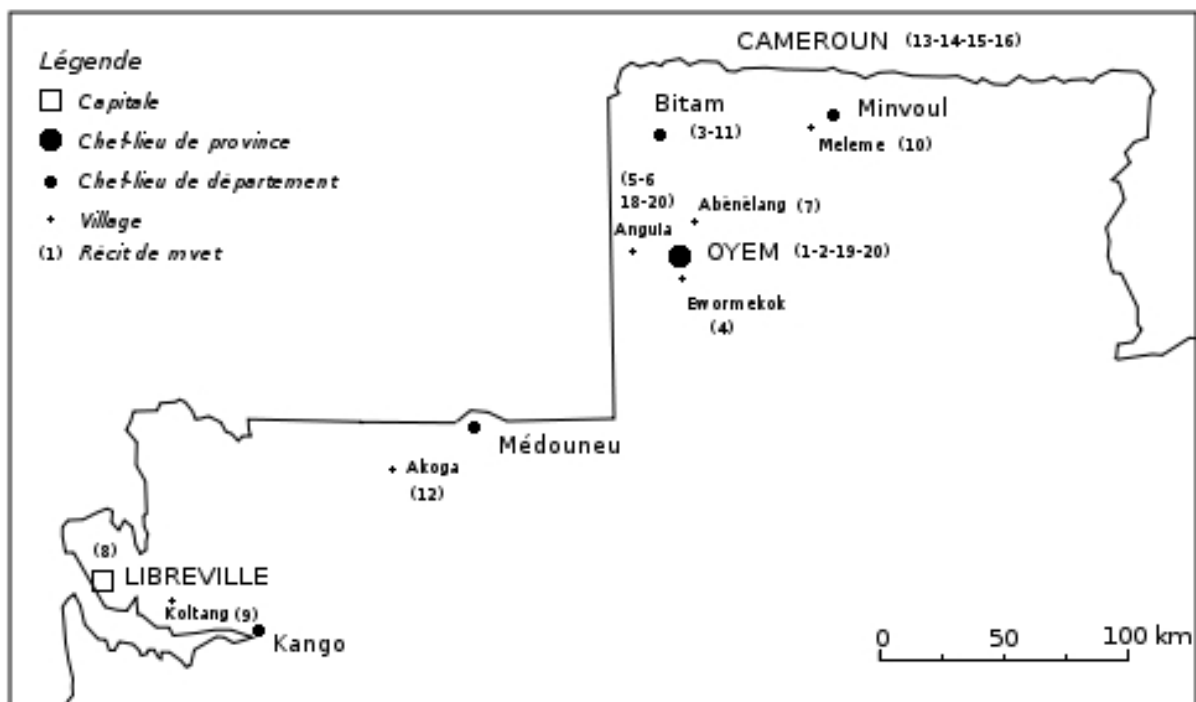
<sup>161</sup> BIYOGO Grégoire, *Op. Cit.*, p. 206

<sup>162</sup> Pepper Herbert, *Op. Cit.*, p. 75

### 3) Comparatif de différentes performances

#### *a) Extraits de mvét*

Comme nous l'avons déjà mentionné, notre étude s'appuie sur différentes données, et en grande partie sur les enregistrements effectués par PEPPER et SALLÉE dans les années 60. La plupart ne sont que des extraits réalisés pour les enquêtes et ne permettent pas de donner de conclusions certaines sur le déroulement d'une performance en situation réelle. Pourtant, l'un des récits est complet, celui de ZWE NGUEMA, et nous apporte un cadre de référence à partir de laquelle nous pouvons développer des analyses plus générales. Selon l'élément musical analysé, nous disposons d'un corpus plus ou moins important. Pour étudier l'échelle de la harpe-cithare, nous pouvons nous fonder sur la transcription des notes de 21 instruments. Concernant le jeu de l'instrument, nous nous reporterons uniquement sur les extraits enregistrés car les données bibliographiques en font peu mention. Enfin, pour connaître quelques détails autour du nom des cordes ou des parties chantées, nous pourrions combiner les extraits sonores avec la littérature.



*Carte de répartition des différents extraits de mvét*

Les 12 premiers exemples (1 à 12) sont issus des enregistrements conservés à l'IRD qui ont été effectués entre les années 1954 et 1966. La plupart sont très courts (en dehors des n° 6, 11 et 12), mais ils nous apportent différents aperçus des styles de jeu, des échelles et des chants entonnés par les musiciens-conteurs. Il est utile de préciser ici qu'il existe une situation intéressante concernant les exemples 5 à 7. En effet, le numéro 6 fait référence au récit de

Zwe NGUEMA transcrit et édité par la suite, et au cours duquel il se faisait accompagner par Ndong ANGOANG. Or, nous disposons tout de même de l'échelle et du jeu de Zwe NGUEMA lui-même dans l'exemple n°5, permettant ainsi des comparaisons de style et de vérifier que les chants (au niveau mélodique au moins) sont sensiblement les mêmes et peuvent être étudiés distinctement du jeu de la harpe. Nous disposons également dans le n° 7 du chant de Ndong ANGOANG qui cette fois s'accompagne lui-même et conte son propre récit. Le jeu du *mvet* est semblable à celui du n°6 tandis que les chants diffèrent quelque peu. Les 5 suivants (13 à 17) sont issus des ouvrages cités et sont donc plus ou moins décrits et analysés. Les numéros 13 à 16 font référence à des enquêtes effectuées principalement chez les Fang Ntoumou du Cameroun, et chez ceux de Guinée équatoriale dans l'ouvrage de Boyer, et les divergences observées sont peut-être dues aux variations nationales.

Enfin, les 4 derniers (18 à 21) ont été observés lors de nos propres enquêtes et permettent d'apporter un point de vue actuel. L'un des joueurs, NDONG François, a pu être rencontré lors de nos deux voyages mais nous n'avons pu l'enregistrer qu'en 2005. Toutefois, nous avons pu comparer l'échelle de son instrument (le même) à trois ans de distance et observer quelques variations. Enfin, l'un des musiciens nous a présenté un instrument comportant une échelle étrange qui ne correspondait pas aux autres. Il nous a précisé qu'il avait accordé son *mvet* pour qu'une femme puisse le toucher (en l'occurrence moi), ce qui confirme qu'il ne s'agissait pas de l'échelle habituelle. Nous la laisserons donc de côté par la suite, mais nous avons tout de même choisi de la présenter pour justifier la validité des autres. Ce corpus constitué de sources diverses nous a permis d'avancer pas à pas pour arriver à décrire en partie l'univers musical du *mvet*. Il s'agit ici de faire une étude générale et de regrouper les différentes informations afin de donner une illustration du travail rendu possible par la confrontation entre musiques archivées et musiques contemporaines.

Exemple	Interprète	Date	Région	Village	Ethnie	Durée
1	Sans doute fidel Okemvélé	01/09/54	Woleu-Ntem	Oyem	Fang Ntoumou	00'11'49
2	Sans doute Edou Ada	01/09/54	Woleu-Ntem	Oyem	Fang Ntoumou	00'05'25
3	Sans doute Ndong Philippe	01/09/54	Woleu-Ntem	Bitam	Fang Ntoumou	00'05'55
4	Joseph meba me ntoughe	01/09/54	Woleu-Ntem	Ewormekok	Fang Ntoumou	00'49'45
5	Nzwe Nguema	03/10/60	Woleu-Ntem	Anguia	Fang Ntoumou	02'20'00
6	Nzwe Nguema	03/10/60	Woleu-Ntem	Anguia	Fang Ntoumou	08'23'00
7	Ndong Angoang	08/11/60	Woleu-Ntem	Abénélang	Fang Ntoumou	00'48'30
8	Nguema Aboghe	25/03/65	Estuaire	Akoneeki (Libreville)	Fang mekegne me nkoma	01'03'05
9	Ndoutoume Jean-paulin	12/04/65	Estuaire	Koltang (30 km de Libreville)	Fang mekegne me nkoma	00'04'25
10	Non précisé	22/02/66	Woleu-Ntem	Méleme (Minvoul)	Fang Ntoumou	00'19'25
11	Akwé Obiang	24/02/66	Woleu-Ntem	Bitam	Fang Ntoumou	03'47'40
12	Ndutumu Mba	01/09/66	Woleu-Ntem	Akoga (Médouneu)	Fang Okak	04'45'00

13 à 15	Données Eno Bélinga	1965	Cameroun		Fang	Bibliographie
16	Données Pascal Boyer	1988	Guinée et Cameroun		Fang Ntoumou	Bibliographie
17	Données Grégoire Biyogo	2002			Fang	Bibliographie
18	Ndong François	2005	Woleu-Ntem	Anguia	Fang Ntoumou	01'02'45
19	Jean-François Atoum	2005	Woleu-Ntem	Oyem	Fang Ntoumou	00'50'15
20	André Zogho	2005	Woleu-Ntem	Oyem	Fang Ntoumou	
21	Ndong François	2008	Woleu-Ntem	Anguia	Fang Ntoumou	aucune

Plusieurs traits communs peuvent être mis en évidence, comme le montre le tableau suivant. Tout d'abord, le tempo est très rapide puisque la pulsation est comprise entre 170 et 206 à la noire pointée et est marqué par la frappe des baguettes. Un seul extrait est joué sans elles, mais il s'agit d'un exemple joué après une enquête auprès d'un musicien isolé et non dans des conditions de jeu habituelles. Pourtant, il permet d'observer que le tempo est également rapide et constant malgré leur absence. Elles ne sont peut-être pas obligatoires mais elles permettent principalement à l'auditoire de participer à l'œuvre commune et de stimuler le soliste. Il en est de même pour les grelots qui ne se retrouvent que dans 4 exemples, malgré leur apparente importance. D'après nos enquêtes, il apparaît que leur présence est souhaitable et qu'ils font partie de la composante sonore du *mvet*. Cependant, le harpiste doit s'assurer de trouver de bons percussionnistes sachant suivre la cadence. Voyageant d'un lieu à l'autre au gré des invitations, les accompagnateurs de son village ne le suivent pas toujours et il doit en trouver de nouveaux sur place. S'il n'en trouve pas, il est préférable de s'en passer plutôt que d'être troublé par un rythme incertain.

Au niveau du chant, nous avons déjà précisé l'existence des interludes, qui interviennent à n'importe quel moment du récit et qui permet à l'auditoire de former un chœur répétant de manière cyclique une sorte de refrain. En plus de cette catégorie, identifiée dans l'ouvrage des DE WOLF, nous avons pu déceler deux autres types d'interventions mettant en scène le soliste et le chœur. Le premier est ce que nous avons appelé « appel » car il s'agit pour le soliste d'interpeller l'auditoire pour lui demander s'il arrive à suivre ses paroles. Il s'agit d'une formule très courte de trois ou quatre mots à laquelle le chœur répond par une réponse stéréotypée. Les appels se situent souvent avant ou après un interlude pour marquer le changement de discours, mais ils peuvent aussi bien apparaître dans le récit principal. Nous avons nommé le deuxième type d'intervention « palier » du fait de sa structure musicale. Celle-ci est constituée d'une phrase, un peu plus longue que les appels, répétée plusieurs fois (en moyenne trois fois), qui est entonnée par le soliste et se termine par un appui long de la note finale sur laquelle se joignent les chœurs. Le principe observé consiste à ce que chaque note finale se situe un degré inférieur à celle de la phrase précédente. Ces deux types de formules se retrouvent dans plus de la moitié des exemples ci-dessous, mais il faut préciser que chaque joueur possède son répertoire et adapte les formules à son jeu.

Récit	Tempo (à la noire pointée)	Baguettes	Grelots	Appels	Paliers	Interludes
1	194	oui	non	non	oui	oui
2	178	oui	non	non	oui	oui
3	170	oui	non	oui	oui	oui
4	170	oui	non	non	oui	oui
5	176	oui	non	non	oui	oui
6	196	oui	oui	oui	oui	oui
7	206	oui	oui	oui	oui	oui
8	178	oui	non	non	oui	oui
9	188	non	non	non	non	non
10	196	oui	non	oui	oui	oui
11	172	oui	non	non	non	oui
12	186	oui	non	non	oui	oui
13	non précisé	non précisé	non précisé	oui	oui	non précisé
18	196	oui	oui	oui	oui	oui
19	170	oui	oui	non	non	Oui

## b) Échelles

L'un des éléments principal de la partie musicale est centré sur l'échelle de l'instrument. En effet, c'est elle qui détermine en grande partie le style musical d'un genre donné. Afin de savoir s'il existe une échelle particulière associée à l'épopée du *mvét*, nous avons regroupé les différents exemples décrits ou enregistrés. Ils proviennent des archives Pepper, d'ouvrages faisant mention de l'aspect musical du *mvét*, et de nos propres enregistrements effectués en août 2005. Les échelles issues de documents écrits sont d'ailleurs à analyser avec précaution, puisque, n'ayant pas entendu les cordes nous-mêmes, il faut faire confiance aux transcriptions des différents auteurs. Les instruments décrits comportent toujours quatre cordes séparées en deux et produisant huit sons. Les pages suivantes présentent donc ces quelques exemples avec, à gauche les huit sons correspondants aux cordes, et, à droite, l'échelle qui en résulte. Les extraits correspondant à nos transcriptions se retrouvent dans le CD joint sous le même numéro. Selon les exemples, les notes sont égrenées en commençant par les notes graves ou aiguës, par le côté gauche ou droit de l'instrument. Nous avons choisi de les présenter tous sous la même forme, en commençant par le côté le plus grave et en enchaînant les notes du grave vers l'aigu pour chaque côté. Il faut d'ailleurs observer que le côté grave peut être joué par la main gauche ou droite, ce qui dépend uniquement de la manière de jouer du harpiste. Il faut encore préciser que certains degrés ne correspondent pas tout à fait aux hauteurs de l'échelle tempérée occidentale, d'où la précision indiquée parfois par les signes de bémol inversé et de demi-dièse qui représentent un quart de ton descendant et montant. De plus, le jeu du musicien influence le timbre de l'instrument, ce qui induit des changements de hauteur minimes, mais perceptibles.

Dans la plupart de ces échelles, nous pouvons retrouver certains traits communs qui permettent de donner une description générale. Nous pouvons d'abord noter l'existence d'une symétrie concernant les intervalles présents de chaque côté, ce qui peut paraître normal du fait de la symétrie existant déjà au niveau de l'instrument lui-même. Pourtant, les anneaux permettent de changer la hauteur des notes de façon significative et le choix des intervalles est donc bien décidé par le musicien, bien qu'il puisse être influencé par la morphologie du *mvét*. Les deux cordes graves sont distantes d'une tierce, tandis que les deux médium et les deux aiguës ne sont séparées que par une seconde. Seules quatre échelles ne suivent pas cette règle, mais il s'agit d'exemples incertains : les n° 13, 14 et 16 ont été observés au Cameroun et semblent montrer qu'une divergence régionale peut exister à ce niveau. Par contre, le n° 9 demeure une exception car la tierce présente dans la partie aiguë de l'échelle reste inexpliquée. Un autre aspect constant est le doublement de deux notes à gauche et à droite, et qui se situe chaque fois sur les mêmes cordes ; du fait de la non symétrie, le n° 13 double ses notes sur des cordes différentes, et le 14 n'en double qu'une seule. La corde 2 de gauche est identique à la corde 1' de droite, et la corde 4 de gauche est identique à la corde 2' de droite. Les huit cordes sont donc réparties sur six sons différents, engendrant une échelle hexaphonique<sup>163</sup>. Cette particularité permet au musicien de jouer en accords et de faciliter un enchaînement rapide de ces notes.

L'ambitus des échelles varie peu d'un exemple à l'autre puisque l'on retrouve dans la majorité des cas un intervalle d'une septième entre la première et la dernière note de l'instrument. Deux exemples (n° 9 et 16) ajoutent un degré et permettent de jouer à l'intérieur d'une octave, tandis que l'exemple peu pertinent du n° 20 ne dépasse pas la quarte. Les hauteurs relatives des échelles sont assez variables puisque les exemples montrent que les premières notes peuvent se situer entre le sol 0 et le sol 1, les différentes notes comprises entre ces deux degrés étant utilisées de manière équivalente, avec toutefois une majorité de fa 1. Les intervalles de tierces et de secondes<sup>164</sup> semblent pouvoir être plus ou moins augmentés selon la volonté du joueur. Pour plus de facilité de description, nous avons utilisé les notions d'intervalles majeurs ou mineurs, en précisant un ajout des signes + et – lorsqu'ils ne correspondent pas strictement à l'oreille occidentale. Nous avons indiqué leur enchaînement sur les transcriptions d'échelle afin de comprendre s'il existe une règle en ce domaine, mais il semble qu'il n'en soit rien. Lorsque trois intervalles se suivent, 8 combinaisons sont possibles sur l'alternance des orientations majeures ou mineures<sup>165</sup>. Or, celles-ci sont toutes représentées et sont rarement identiques des deux côtés du chevalet. Seuls les intervalles du n° 11 sont parfaitement symétriques en enchaînant une tierce mineure, une seconde mineure et une seconde majeure. L'enchaînement le plus répandu correspond à celui du n° 1, c'est-à-dire « 3M – 2m – 2M / 3m – 2M – 2m », car il se retrouve 5 fois sous cet aspect (n° 1 ; 2 ; 9 ; 14 ; 21) et 3 fois sous un aspect très proche (n° 15 et 17 avec une tierce Majeure à la fin et n° 19 en échangeant les dernières secondes majeures et mineures).

<sup>163</sup> Il ne semble pas y avoir de note correspondant à une tonique, bien que certains degrés de l'échelle soient joués plus souvent que d'autres (en fin de phrases par exemple). C'est pourquoi nous préférons l'utilisation du terme « phonique » à celui de « tonique » (qui induit une idée de système). À notre niveau d'analyse, il est trop tôt pour affirmer qu'un système tonal existe.

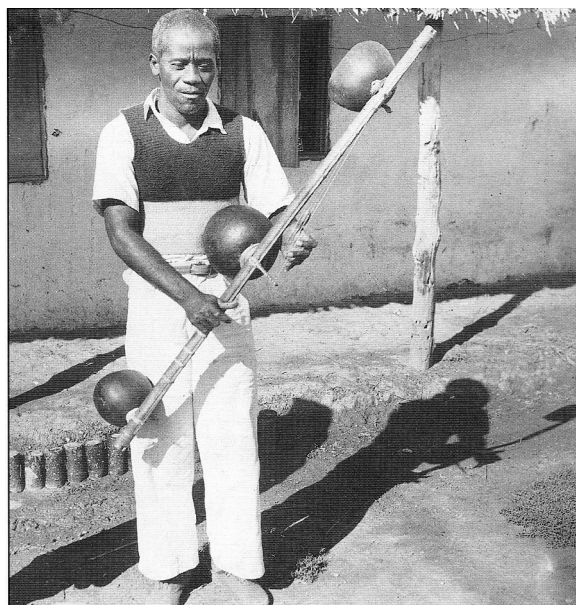
<sup>164</sup> Nous utilisons la notation de « 3e » pour tierce, « 2e » pour seconde, « M » pour majeur et « m » pour mineur.

<sup>165</sup> {M – M – M} ; {M – M – m} ; {M – m – m} ; {M – m – M}  
 {m – M – M} ; {m – M – m} ; {m – m – m} ; {m – m – M}

Malgré quelques exceptions peu nombreuses, nous pouvons caractériser l'échelle de la harpe-cithare *mvèt* répandue chez les Fang du Gabon, qui sont attestées autant entre les années 1954 et 1966 que de nos jours ; les échelles relevées au Cameroun diffèrent assez pour être écartées de la description générale. Il y a d'abord l'aspect symétrique qui met en évidence un même enchaînement d'intervalles (tierce – seconde – seconde) de chaque côté. Les cordes 2 et 4 d'un côté correspondent aux cordes 1' et 2' du second, ce qui forme une échelle hexaphonique comprise dans un ambitus d'une septième. Celle-ci comprend des notes conjointes exceptées les deux premières qui sont écartées d'une tierce. Cet aspect tend à isoler la note la plus grave car en plus de cet écart, nous avons pu observer plus haut qu'elle pouvait être nommée différemment (seule corde mâle) et nous verrons plus tard qu'elle intervient de manière peu fréquente dans le jeu du musicien, mais qu'elle participe à ponctuer et à rythmer.

<i>Côté gauche</i>				<i>Côté droit</i>			
1	2	3	4	4'	3'	2'	1'
DO – <b>MI</b> – FA – <b>SOL</b>				SI – LA – <b>SOL</b> – <b>MI</b>			
3e	2e	2e		2e	2e	3e	

Photos issues des archives de PEPPER (1960 environ)



*Edou ADA*



*Ndong ANGOANG*



*Zwe NGUEMA*





*NDONG François en 2005 dans un village à l'entrée d'Oyem*



*Jean-François Atoum en 2005 à Oyem*



*Gretot accompagnant la séance*

### *c) Formules des différents mvét*

Ce n'est pas le propos ici de faire une analyse systématique de chaque jeu de harpe (harpe-cithare en l'occurrence), d'une part car il s'agit uniquement d'en présenter un aperçu général et d'autre part car la majorité des exemples ne sont pas issus de performances en situation et ne permettent pas de montrer toute la variété du jeu de l'instrument. Toutefois, nous présenterons dans la sous-partie suivante les multiples formules entendues dans la performance de Zwe NGUEMA afin de donner une illustration de la richesse du mvét. Les durées de nombre d'exemples étant très courtes et les qualités d'enregistrement variables, nous disposons de peu d'extraits clairs et sans chant permettant de transcrire de manière fiable les formules de la harpe. Nous avons donc choisi de nous centrer sur une seule formule issue de chaque exemple afin de disposer d'éléments de comparaison, non complets mais suffisants pour notre approche. Les extraits sonores sont disponibles en vitesse réelle, mais également réduite de 50 % car c'est cette dernière vitesse qui nous a permis de transcrire en détail l'enchaînement des notes seules ou en accords par rapport à la pulsation. La formule 6 n'est pas présente car il s'agit de la performance de Zwe NGUEMA que l'on retrouve de manière plus détaillée dans la partie suivante. Lorsque nous ferons référence au mvét de Zwe NGUEMA, il faudra garder à l'esprit que nous désignons sa performance incluant la présence d'un accompagnateur, en l'occurrence Ndong ANGOANG. Ce dernier joue également dans l'exemple n°7 et c'est pourquoi il n'est pas présent ici, car il s'agit des mêmes formules que celles jouées dans l'exemple n°6.

La majorité des formules est fondée sur un cycle de 6 pulsations, parfois seulement de 3 et il ne semble pas qu'il y ait de début particulier car chaque cycle est répété de nombreuses fois. Les valeurs utilisées alternent entre des noire – croche – noire pointée et sont souvent jouées de manière syncopée, engendrant ainsi une sorte de balancement rythmique suivi par les mouvements du musicien et de l'auditoire. Le rythme est joué sans interruption (excepté pour la formule 18) et fournit une sorte de tapis sonore permettant au conteur d'y broder ses inflexions narratives. Au niveau mélodique, il semble se dégager une voix principale dans les notes aiguës que vient doubler ponctuellement une partie plus grave. Les notes de l'échelle sont d'ailleurs également réparties entre les deux voix qui comprennent chacune 3 notes. Le jeu est d'ailleurs plus à considérer dans un fonctionnement en accords, les principaux intervalles étant les tierces, quarts ou quintes, et ces intervalles sont entrecoupés du reste de la mélodie des cordes supérieures.

Nous pouvons observer une différence assez flagrante entre les formules anciennes et celles enregistrées en 2005. Il semble que les formules se soient simplifiées au niveau rythmique et mélodique. Les formules anciennes utilisent presque toutes l'ensemble des notes de l'instrument et brodent une sorte de ritournelle. Les formules récentes sont plus allégées : le n°18 présente moins d'accords, tandis que le n°19 n'utilise que 4 degrés. Au niveau rythmique, le jeu est aussi moins complexe puisqu'il n'y a pas d'enchaînement de croches comme dans les anciennes. Il y a plus d'appuis sur des noires pointées ou des silences et les syncopes sont beaucoup moins présentes.

#### d) Récit de Zwe NGUEMA

Alors que dans certaines performances de *mvét*, le jeu de la harpe-cithare s'arrête par moment, celle qui accompagne Zwe NGUEMA joue sans interruption du début à la fin du récit. Le fait d'avoir délégué cette partie à un second musicien permet à la musique de rester présente du début à la fin et de laisser le conteur se concentrer uniquement sur son récit. Le jeu du *mvét* est composé de formules mélodico-rythmiques, toutes basées sur six pulsations. Chaque formule apparaît régulièrement à divers moments de la séance, et peut présenter plusieurs variations, tantôt rythmiques, tantôt mélodiques, ou les deux à la fois. À chaque apparition, les formules sont répétées plusieurs fois à de rares exceptions près. Nous allons présenter les principales formules que nous avons pu mettre à jour, la liste n'étant bien sûr pas exhaustive. Nous commencerons par décrire chaque formule en fonction de ses différentes variations. Cela nous permettra de mieux comprendre la manière dont le musicien utilise les différents motifs mélodiques et rythmiques. Ensuite, nous pourrons voir quels en sont les enchaînements dans les trois premiers chants qui comprennent cinq interludes. La transcription des formules se trouve en annexe.

##### d.1 Formules

Les différentes formules ont été classées en plusieurs catégories (niveau 1), elles-mêmes découpées en sous-catégories (niveau 2). Ces différents regroupements sont fondés par la présence d'un motif mélodique ou rythmique commun à toutes les formules de la catégorie. Nous le nommerons « trait pertinent » (dans le sens linguistique) car, en discriminant les formules dans lesquelles il n'apparaît pas, il détermine l'appartenance ou non à une catégorie de niveau 1. À l'intérieur de chacune d'elle, nous avons pu ensuite distinguer plusieurs sous-catégories de niveau 2, selon le même principe. Les différentes variations peuvent être classées ensemble si elles présentent un deuxième motif distinctif. Nous l'appellerons « trait secondaire » car il ne joue pas tout à fait le même rôle que le trait pertinent. Il permet de distinguer les différentes sous-catégories, mais, à la différence du premier, il peut apparaître dans d'autres catégories de niveau 1. Nous allons donc présenter les différentes catégories que nous avons établies, chaque catégorie de niveau 1 étant désignée par une lettre, ses différentes sous-catégories par l'ajout d'une lettre minuscule, et chaque formule par un chiffre.

Catégorie de niveau 1 -		- A
Catégorie de niveau 2 -		- Aa
Formule -		- Aa1

Lors de la description des différents motifs, nous serons amenés à parler du premier, deuxième... ou dernier temps de la formule considérée. Il ne s'agit là que d'une commodité permettant de se repérer facilement dans les catégories. En réalité, il n'y a pas de premier ou dernier temps, étant donné qu'il s'agit de formules répétitives. Les débuts des formules ont surtout été déterminés en fonction du trait pertinent. Voici donc la présentation des différentes formules classées par catégories (niveau 1 et 2). Nous mettrons en avant pour chacune d'elle le trait pertinent, le trait secondaire ainsi que les différentes variations, afin de mieux

comprendre la spécificité de chaque catégorie. Il faut ajouter que les différents traits distinctifs peuvent se présenter sous différentes formes selon la catégorie où ils apparaissent. Nous préciserons pour chacune d'elle s'il s'agit d'un motif rythmique, mélodique, ou d'un autre ordre lié à la présence d'un degré spécifique, à la répétition d'un motif, etc. Nous pouvons remarquer que toutes les formules comportent deux lignes mélodiques séparées d'un intervalle allant d'une seconde à une quinte. La ligne mélodique la plus aiguë est celle qui s'entend le plus facilement, tandis que la plus grave reste peu perceptible. Cette dernière utilise d'ailleurs peu de degrés : [la] le plus souvent, parfois le [fa] s'ajoute, et encore plus rarement nous pouvons noter l'apparition du [si]. Les deux lignes sont en parfaite homorythmie, la plus aiguë constitue la ligne mélodique principale, et la deuxième forme une sorte de bourdon intermittent, venant doubler la mélodie principale.

### Catégorie A

Les formules qui ont été réunies dans la même catégorie A comportent au moins un point commun. Elles commencent toutes par les degrés [do-la-si-do] : il s'agit de ce que l'on a appelé « trait pertinent ». Nous les avons ensuite séparées en trois sous-catégories Aa, Ab et Ac, car elles se distinguent au niveau du dernier temps par un trait secondaire : Aa se termine par [do-si-la], Ab par ré, et Ac par do-ré ou ré-fa. Un autre élément nous a permis de distinguer Ab et Ac : seules les formules de Ac comportent le degré fa, qui remplace en quelque sorte l'enchaînement [la-si-do] (qui intervient plusieurs fois en Aa et Ab).

Trait pertinent de la catégorie A :



### Catégorie B

La particularité des formules de la catégorie B est une alternance des degrés do et ré, selon plusieurs motifs rythmiques. Le trait pertinent est donc représenté ici par cette alternance et non par un motif particulier (comme dans le cas des formules de la catégorie A). Le trait secondaire permettant de différencier Ba et Bb se trouve en fin de formule, puisque la Ba termine sur [si-la], tandis que Bb s'arrête sur un [ré]. Nous pouvons d'ailleurs noter qu'il s'agit du même type de distinction que pour les formules de la catégorie A. Aa et Ba se terminent sur [si-la], tandis que Ab et Bb se terminent sur [ré].

### Catégorie C

Le trait pertinent de la catégorie C peut se présenter sous deux formes similaires : [ré-si-do] ou [ré-si-la-do]. Le trait secondaire de Ca est un principe de répétition partielle des trois premiers temps. Bien que le rythme ne soit pas exactement le même, l'enchaînement des degrés [ré-si-do-do-do-fa] se produit deux fois de suite. Pour la sous-catégorie Cb, le trait pertinent se situe en fin de formule avec les degrés [do-ré]. Les formules de la sous-catégorie Cc sont quasiment identiques à celles de Cb, excepté le dernier temps. Le trait secondaire est

représenté aux temps 3-4-5, tandis que la variation se situe sur les deux derniers temps : le 5e marque un arrêt sur une noire pointée et est suivi d'un silence et d'une croche. Enfin, pour la sous-catégorie CD, le trait secondaire se situe encore une fois en fin de formule sur les degrés [ré\_mi-do].

Trait pertinent de la catégorie C :



### Catégorie D

La catégorie D comporte comme trait pertinent les degrés [mi-ré] en début de formule, avec une tenue sur le mi pour la plupart des formules. La sous-catégorie Da se distingue par les degrés [do-ré-si] sur le troisième temps, ainsi que par les syncopes présentes avant les cinquième et sixième temps. Pour la sous-catégorie Db, qui reste très proche de la Da, c'est la persistance du do qui permet d'en faire une catégorie supplémentaire, ainsi que le fa croche en toute fin de formule. Pour la Dc, il est possible de la reconnaître par la présence des deux fa croche aux troisième et au sixième temps, ainsi que par la formule du sixième temps comportant les degrés [do-la-fa]. Enfin, pour la sous-catégorie Dd, le trait secondaire se situe plus au niveau rythmique, notamment sur les trois derniers temps, où nous pouvons observer des hémioles (bien qu'incomplètes chez certaines) : l'équivalent de trois noires réparties sur deux pulsations ternaires.

Trait pertinent de la catégorie D :



### Catégorie E

Tout comme les formules de la catégorie B, celles de la catégorie E ne se caractérisent pas par un motif particulier, mais plutôt par l'alternance de deux degrés principaux : [do-mi]. La sous-catégorie Ea est celle qui n'utilise que ces deux degrés, ainsi que la et fa à la deuxième voix, en alternant toujours 1 croche / 1 noire. La sous-catégorie Eb inclue aussi le ré et reproduit, selon différentes formules rythmiques similaires, deux fois l'enchaînement suivant : [do-mi-ré-mi]. Enfin la sous-catégorie Ec reprend ces mêmes degrés, dont les rythmes sont souvent en décalage par rapport à la pulsation. Toutes celles-ci se terminent sur un ré sur le sixième temps.

## Catégorie F

La catégorie F est particulière, d'une part du fait du nombre restreint de variations qui la composent, et d'autre part du fait de son rythme. Il s'agit en effet d'une succession de noires qui forment des hémioles en raison de leur superposition avec la pulsation ternaire. De plus l'enchaînement des degrés est particulier car, à l'inverse des autres catégories dans lesquelles les degrés sont la plupart du temps conjoints, ici les intervalles sont compris entre la tierce et la septième.

## Catégorie G

Les formules de la catégorie G forment aussi un genre à part à cause de plusieurs points. Lorsqu'elles apparaissent au cours de la performance, elles ne sont pas répétées plusieurs fois de suite comme le sont les formules d'autres catégories. De plus, le cycle ne correspond pas toujours à celui des autres catégories, puisqu'il peut déborder des six pulsations. C'est pourquoi il semble que ce type de catégorie soit en partie improvisé, bien que certains traits des autres catégories se retrouvent ici comme l'alternance de deux degrés principaux ou le rythme décalé par rapport à la pulsation, etc. La sous-catégorie Ga comporte quatre variations qui sont jouées à la suite, de Ga1 à Ga4. Quant aux formules de Gb, il s'agit d'une alternance entre les degrés mi et ré, dont la majeure partie des rythmes est décalée par rapport à la pulsation.

## Catégorie H

Une partie des formules transcrites n'a pas encore été exposée car celles-ci ne correspondent pas totalement aux catégories que nous avons élaborées. Aucune d'entre elles ne comporte de trait pertinent commun avec l'une des huit catégories exposées ci-dessus. Il serait inutile de continuer à créer de nouvelles catégories comprenant chacune une ou deux variations ; d'autant que ces formules comportent certains points communs avec les premières catégories. C'est pourquoi nous pouvons parler de formules dérivées car elles reprennent certains traits d'une ou plusieurs catégories à la fois. Nous formerons donc une dernière catégorie reprenant toutes ces formules dérivées, sous le nom de formule H.

La formule Ha1 par exemple peut s'apparenter à la formule Ab7 car elles ont l'une et l'autre un rythme similaire. Mais le fait que Ha1 n'utilise que le degré do, ainsi que la et fa en deuxième voix, ne permet pas de la classer dans cette catégorie. Les formules Hb sont proches de Db du fait de la présence des trois croches de do et du fa croche final. Mais il manque pour Hb1 l'enchaînement {mi-ré-ré} ou {mi-ré-mi} du début, et pour Hb2 il manque le mi initial. La formule Hc1 reprend en partie le trait pertinent de la catégorie A, en ajoutant le degré do sur la deuxième note. Mais elle ne comporte aucun des traits secondaires permettant de la classer en a, b ou c. Hc1 et Hc2 sont regroupées car elles enchaînent les degrés do-ré-mi-do-si en fin de formule, même s'il ne s'agit pas du même rythme. Les formules Hd comportent des enchaînements de Do et se terminent sur un trait secondaire observé plusieurs fois : do croche suivi de ré noire pointée. Les formules He semblent être davantage fondées sur un cycle de trois temps puisque les trois derniers en sont une répétition. Elles sont regroupées car elles comportent le même type de degrés : do-mi-ré-si-do pour la première et do-mi-ré-si-mi pour la deuxième. Enfin, les formules Hf sont proches de la catégorie D du fait de la présence du mi et du fa mais le trait pertinent ne se retrouvant pas, nous avons choisi de les isoler. Le Hf1

aurait pu se trouver en D mais les traits secondaires ne le permettent pas non plus : nous ne retrouvons pas les degrés [do-ré-si] ou les syncopes de Da, ni de persistance du do comme dans Db, etc.

La comparaison des différentes catégories de formules nous a permis de mettre à jour certains traits récurrents. Ceux-ci pourraient d'ailleurs servir de base à un autre agencement des formules si toutefois cela s'avérait nécessaire lors d'une étude plus poussée. Le classement que nous avons effectué s'est avéré le plus évident lors de nos premières analyses, mais il n'est pas à considérer comme étant le seul possible. Les traits récurrents peuvent correspondre avec les traits secondaires permettant de distinguer les sous-catégories. Nous pensons ici aux ensembles formés par les formules Aa et Ba ainsi qu'à Ab, Bb, Cb, Ec et Hd, chaque ensemble ayant la même terminaison. Aa et Ba se terminent par les degrés [si-la], tandis que le deuxième groupe se termine dans la plupart des cas par un ré pointé. Les variations que le musicien effectue se retrouvent parfois d'une formule à l'autre comme nous le montre l'exemple suivant. La Aa5, la Ba2 et la Ba9 comportent toutes le motif suivant :



De multiples exemples de ce type peuvent être trouvés dans la multiplicité de ces formules. Il peut s'agir d'un enchaînement de degrés ou d'une combinaison mélodico-rythmique particulière. L'étude de ces régularités nous permet de mettre en avant quelques caractéristiques générales. Les deux voix fonctionnent toujours en homorythmie, la plus grave se distinguant seulement lorsque le degré fa apparaît au lieu du la. Les intervalles rencontrés dans les mélodies sont généralement petits, les plus courants étant la seconde et la tierce. Au niveau du rythme, le musicien utilise trois motifs principaux :

1. soit une alternance croche/noire, donnant une allure saccadée à la mélodie,
2. soit un décalage entre l'appui de la note et la pulsation (La formule Ec1 en montre un bon exemple, sur les six pulsations, la moitié seulement correspond à l'attaque des notes),
3. soit encore par un motif marquant un arrêt au milieu ou en fin des formules.

La terminaison [do-ré] de la catégorie Ab est très fréquente par exemple ; ou encore l'ajout d'un soupir au milieu d'une formule permet de mieux marquer la note qui le précède. Cela se trouve en Cc ou en Ga par exemple. Tous ces motifs rythmiques donnent au jeu du *mvét* une allure très vive et variée.

Tous ces éléments nous montrent qu'il ne s'agit pas de formules figées, mais que le musicien réarrange sans cesse de multiples combinaisons. La multiplicité des formules représente bien ce fait, puisque les formules que nous venons d'analyser ne représentent qu'une partie de l'ensemble du jeu du musicien. La transcription du reste de la pièce mettrait à jour de nombreuses autres variantes qui pourraient être classées dans les mêmes catégories que celles que nous avons élaborées.

## d.2 Exemples d'enchaînement dans trois chants et cinq interludes

Après avoir présenté les différentes formules en fonction de leurs traits caractéristiques, nous pouvons à présent les étudier en situation, c'est-à-dire enchaînées les unes après les autres. Afin de mettre en avant certains traits, il nous a semblé préférable de les associer à des formats et des couleurs. En effet, deux niveaux d'analyse peuvent être définis :

1. le nombre de répétition de chaque formule
2. leur enchaînement

Dans la représentation qui suit, nous n'avons pas tenu compte du nombre exact de répétition de chaque formule, car cela ne semble avoir aucune pertinence (du moins à notre niveau d'analyse). Nous avons donc choisi de distinguer 3 catégories relatives en fonction du volume de répétitions, représentées par les formats [**Gras** Souligné *Italique*]. Chaque catégorie de niveau 1 est associée à une couleur, ce qui permet de mieux visualiser l'alternance entre les différentes catégories. Nous avons aussi choisi de représenter les passages inaudibles, en raison de la qualité de l'enregistrement, par la lettre X, afin de prendre en compte ces passages dans l'analyse générale. Bien que nous en traitions peu, puisqu'ils nous sont inconnus, il est nécessaire de les garder à l'esprit, et de ne pas tirer de conclusion définitive au sujet des enchaînements de formules.

## Légende

### Fréquence de répétition des formules :

Gras	Plus de 30 fois
<u>Souligné</u>	Entre 3 et une trentaine de fois (environ 1 minute)
<i>Italique</i>	De une à trois fois
[Aa1-Ba1]	Alternés de deux à quatre fois (pour remplacer Aa1-Ba1-Aa1-Ba1-Aa1-Ba1)

### Couleurs

Rouge	Catégorie A
Bleu	Catégorie B
Marron	Catégorie C
Rose	Catégorie D
Vert	Catégorie E
Noir	Autres catégories (F-G-H-X)



*Interlude 0a*

[\[Aa1-Ba1\]](#)-[Ea1](#)-X

*Interlude 0b*

[\[Aa1-Ba1\]](#)-[Ea1](#)-X-[Dd1](#)-[Eb1](#)-[Dd1](#)-[Bb1](#)-X-[Dd2](#)-X

**Chant 1**

[Aa1](#)-[Ba2](#)-[Aa5](#)-[Aa6](#)-[Aa7](#)-[Aa8](#)-[Aa5](#)-[Ea1](#)-[Aa8](#)-[Ca1](#)-[Ba9](#)-[Ca1](#)-[Cd1](#)-[Ca1](#)-[Eb2](#)-X-[Ca1](#)-[Cb1](#)-[Ab4](#)-[Ab5](#)-[Ba3](#)-[Da1](#)-[Ab4](#)-[Aa1](#)-[Aa4](#)-[Aa1](#)-[Ba4](#)-[Ga1](#)-[Ba5](#)-[Bb2](#)-[Dd3](#)-[Dd4](#)-[Ca1](#)-[\[Db1-Da2\]](#)-[Ab4](#)-[Ba3](#)-[Dc1](#)-[Ab4](#)-X-[\[Aa1-Aa4\]](#)-[Ea1](#)-[Db1](#)-[Da2](#)-[Da3](#)-[Da4](#)-[Db2](#)-X-[\[Ac1-Ac2\]](#)-[Da4](#)-[Ab4](#)-[Hb1](#)-[Gb1](#)-[Hd1](#)-[Da4](#)-[Da3](#)-[Db1](#)-[Ca1](#)-[Eb2](#)-[Ca3](#)-[Db9](#)-[Db1](#)-[Da5](#)-[Db1](#)-[Cd2](#)-[Ac3](#)-[Da6](#)-[Ab4](#)-X-[Ab1](#)-[Aa1](#)-X-[Db1](#)-[\[Db3-Da5-Db1\]](#)-[Da4](#)-[Db4](#)-[Da4](#)-[Da7](#)-[Ec5](#)-[Eb1](#)-X-[Cd2](#)-[Da4](#)

*Interlude 1*

[Da4](#)-[Da8](#)-[Da9](#)-[Ca7](#)-[Ca4](#)-[Ca7](#)-[Eb2](#)-[Cb2](#)-[Dd7](#)-[Ec4](#)-[\[Aa1-Aa2\]](#)-[Ba1](#)-[Aa1](#)-[Aa6](#)-[\[Aa1-Aa5\]](#)-[Aa6](#)-[Ea1](#)-[Aa4](#)-[\[Aa1-Aa5\]](#)-[Db1](#)

**Chant 2**

[\[Db1-Da3\]](#)-[Dd4](#)-[Ca1](#)-[Gb2](#)-[\[Da4-Da2\]](#)-[Db1](#)-[Ab4](#)-[Cc1](#)-X-[Dd4](#)-[Ca5](#)-[Ab4](#)-[Dc2](#)-[Cc1](#)-[Hf1](#)-[Bb5](#)-[Ab4](#)-[Cc1](#)-[Dd4](#)-[Ac2](#)-[Da4](#)-[Db10](#)-[Db1](#)-[Dd4](#)-[Da4](#)-[Cc1](#)-[Cc2](#)-[Dd4](#)-[Hf2](#)-[Hf3](#)-[Bb6](#)-[Dc3](#)-[\[Db1-Da2\]](#)-[Cc1](#)-[Dd5](#)-[Ba6](#)-[\[Aa1-Ba2\]](#)-[Ea1](#)-[\[Db1-Da3\]](#)-[\[Da4-Db1\]](#)-[Ba2](#)-[Ba7](#)-[Dd4](#)-[\[Da4-Da3\]](#)-[Ab4](#)-[Eb1](#)-[\[Ab4-Aa1-Aa7\]](#)-[Ac2](#)-[Da4](#)-[Bb2](#)-[Ac4](#)-[Cd2](#)-[Da4](#)-[\[Aa1-Ba1\]](#)-[Db9](#)-[Db1](#)-X-[Da1](#)-[Ab4](#)-[Cc1](#)-[Aa1](#)-[Db9](#)-[Aa4](#)-[Aa4](#)-[Ba4](#)-[Ab4](#)-[Gb3](#)-[Ab4](#)-[Cc1](#)-[Ab4](#)-[Fa1](#)-[Ba9](#)-[Dc4](#)-[Ab4](#)-[Ec6](#)-[Db11](#)-[Ab4](#)-[Ba7](#)-[Fa2](#)-[Aa4](#)-X-[Ab4](#)-[Ba7](#)-[Ab4](#)-[Dd4](#)-[Bb3](#)-[Aa3](#)-X-[Dc4](#)-[Aa4](#)-[Aa1](#)-[Ea1](#)-X-[Ab4](#)-[Cc1](#)-[Cc2](#)-[Aa3](#)-[Aa4](#)-[Ba1](#)-[Hc1](#)-[Db1](#)-[Ab4](#)-[Cc1](#)-[Cc2](#)

**Chant 3**

[Ba7](#)-[Eb1](#)-[Bb7](#)-[Aa3](#)-[Ba1](#)-[Ea1](#)-[He1](#)-[He2](#)-[Ab4](#)-[Db5](#)-[Db6](#)-[Cc3](#)-[Ab8](#)-[Ab4](#)-[\[Aa1-Aa4\]](#)-[Db1](#)-[Hb2](#)-[Ab8](#)-X-[Ab4](#)-[Ca6](#)-[Aa1](#)-[Db1](#)-[Ac1](#)-[Da10](#)-[Da2](#)-[Da11](#)-[Ea1](#)-[\[Aa1-Aa4\]](#)-[Dd4](#)-[Ab4](#)-[Ab6](#)-[Da11](#)-[Ha1](#)-[Hd3](#)-[Aa3](#)-[Aa4](#)-[Ab9](#)-[Db12](#)-[Db1](#)-[Ab4](#)-[\[Aa1-Ba2\]](#)-X-[Db4](#)-X-[Ac5](#)-X-[Cc1](#)-[Dc2](#)-[Ab4](#)-X-[Cd3](#)-[Fa2](#)-X-[Ab4](#)-[Cc1](#)-X-[Dd4](#)-[Ab4](#)-[Ab5](#)-X-[Ab4](#)-[Dd4](#)-X-[Ec1](#)

*Interlude 2*

[Ec1](#)-[Ec2](#)-[Ec1](#)-[Ab11](#)-[Ab2](#)-[Ab4](#)-[Aa4](#)

**Chant 3 suite**

[Hc1](#)-X-[Db7](#)-[Dd5](#)-[Db1](#)-X-[Cc1](#)-[Ab12](#)-X-[Fa2](#)-[Ab4](#)-[Cc2](#)-[Cd4](#)-X-[Hd2](#)-[\[Aa1-Ab4\]](#)-[Ea2](#)-[Ba4](#)-X-[Db1](#)-[Da3](#)-X-[Cb2](#)-[Ab4](#)-[Cb2](#)-X-[Dd3](#)-[Ab4](#)-[Ab5](#)-[Aa1](#)-[Cb4](#)-[Ab5](#)-[Db1](#)-X-[Eb1](#)-X-[Fa2](#)-X-[Ab4](#)-[\[Aa1-Ba2\]](#)-[Aa5](#)-X-[Cd2](#)-[Da4](#)-[Ec3](#)-[Ac10](#)-X-[Aa8](#)

*Interlude 3*

[Aa4](#)-[Ba8](#)-[Aa4](#)-[Ab7](#)-[Ab1](#)-X-[He2](#)-[Ca1](#)-[Aa1](#)-[Eb1](#)-[Cb3](#)-[Eb1](#)

**Chant 3 suite**

[Ab4](#)-[Hd4](#)-[Ba3](#)-[Cb5](#)-[Ca1](#)-[Ga1](#)-[Ab4](#)-[Db13](#)-[Cc1](#)-[Ab4](#)-[Cb5](#)-[Ba7](#)-[Eb1](#)-[Bb4](#)-[Hd5](#)-X-[Eb1](#)-[Ab3](#)-[Cc1](#)-[Ab4](#)-[Hc2](#)-X-[Db8](#)

### d.3 Analyses des enchaînements

L'utilisation des couleurs nous permet de faire une première remarque sur la récurrence de chaque catégorie de formules. Les catégories A (rouge) et D (rose) sont les plus fréquentes puisqu'elles apparaissent chacune une centaine de fois. Viennent ensuite les catégories B (bleu), C (marron) et E (vert), qui apparaissent entre 30 et 40 fois. Enfin, les catégories les plus rares sont la F, la G et la H, avec (dans l'ordre) seulement 5, 5 et 15 apparitions. Nous pouvons observer que les formules s'enchaînent parfois plusieurs variations d'une même catégorie (sauf la F et la G). Ces séries de variations se produisent rarement à l'identique, bien que quelques enchaînements préférentiels puissent être observés (Aa1-Aa4 et Cc1-Cc2 par exemple). Les catégories B, C, E et H ne sont jamais jouées avec plus de deux ou trois variations dans le même moment musical. En revanche, certains passages des catégories A ou D enchaînent jusqu'à 5 ou 8 variations différentes :

- *Aa5-Aa6-Aa7-Aa8-Aa5* : Chant 1,
- *Aa1-Aa6-[Aa1-Aa5]-Aa6* : interlude 3
- *Db1-Da2-Da3-Da4-Db2* : Chant 1
- *Db1-[Db3-Da5-Db1]-Da4-Db4-Da4-Da7* : Chant 1

Le nombre de variations comprises dans ces séries est d'ailleurs lié au nombre d'apparitions que nous venons de décrire plus haut, ce qui confirme leur statut de formules prédominantes. Lors de ces séries de variations appartenant à la même catégorie, le musicien peut varier tout en restant dans le même « thème » musical.

Concernant la fréquence de répétition des formules, que nous avons précisé par des formats différents, toutes les catégories sont concernées par les trois états possibles (beaucoup, un certain nombre, une ou deux fois). Une des hypothèses possibles était que certaines formules servaient de base, tandis les autres n'étaient que des formules de passage. Cela ne semble pas si évident, puisque toutes les catégories passent par les trois états. Cependant, l'hypothèse peut être développée différemment en conservant l'idée des formules de bases et formules de passage. Simplement, les formules changent de rôle selon leur position dans l'enchaînement. Pour décrire globalement le jeu du harpiste, nous pouvons préciser que certaines formules sont jouées 2 à 3 fois avant d'être en place rythmiquement. La formule peut alors être jouée longtemps en restant inchangée (formats gras ou souligné) et sert de formule de base. Mais lorsque le musicien change de formule pour une autre catégorie, il s'opère une sorte de flottement durant lequel une autre formule se distingue. C'est celle que l'on peut nommer formule de passage (format italique). Certaines des formules dérivées que nous avons classées en catégorie H sont d'ailleurs formées de cette manière, en opérant la liaison entre la formule précédente et la formule suivante.

Quoi qu'il en soit, il ne semble pas y avoir de système régissant l'ordre d'apparition des formules. Nous avons cherché s'il existait des modèles, mais en dehors de quelques enchaînements préférentiels que nous allons présenter plus loin, il ne semble pas y avoir de règle particulière. Les différentes catégories sont présentes autant dans les chants que dans les interludes, sauf la F et la G qui n'apparaissent pas dans les interludes. Mais nous ne pouvons en tirer de conclusions étant donné le peu d'exemples joués de ces deux catégories. Par contre, nous pouvons observer que le jeu du musicien devient de plus en plus varié lors de la progression de l'épopée, le chant 1 n'utilisant principalement que les formules des catégories

A à E, tandis que le chant 3 comporte en plus les variations des catégories F, G et H. Afin de mieux visualiser les liens entre catégories, nous avons élaboré un tableau récapitulatif. Il regroupe les données des trois chants étudiés ainsi que des cinq interludes.

Légende :



Tous les chants et interludes comportent un exemple de cet enchaînement



L'enchaînement existe, mais n'est pas représenté dans chaque chant ou interlude



Il n'existe aucun exemple de cet enchaînement

qui suit	A	B	C	D	E	F	G	H
qui précède								
A	Red	Red	Orange	Orange	Red	Orange	Orange	Orange
B	Red	Orange	Orange	Red	Orange	Orange	Orange	Orange
C	Red	Orange	Red	Red	Orange	Orange	Orange	Orange
D	Orange	Orange	Red	Red	Orange	Orange	Grey	Orange
E	Red	Orange	Orange	Orange	Orange	Grey	Grey	Orange
F	Orange	Orange	Grey	Grey	Grey	Orange	Grey	Grey
G	Orange	Orange	Grey	Orange	Grey	Grey	Grey	Orange
H	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange	Grey	Orange	Orange

Ce tableau représente les liens existant entre les formules, les lignes contiennent les formules en première position, et les colonnes, celles qui suivent. Les cases colorées en rouge montrent si l'enchaînement entre les lettres de la ligne et celles de la colonne existe. C'est à dire que si tous les chants et interludes comportent chacun au moins un exemple d'enchaînement de A après C, la case correspondante sera colorée en rouge. De la même manière, s'il n'existe aucun exemple de F suivant C, la case sera grise. Enfin, si des exemples existent mais qu'ils ne sont pas présents dans tous les chants, la case sera orange.

Nous pouvons observer que les enchaînements les plus courants concernent les catégories allant de A à E, ce qui n'est pas étonnant étant donné qu'elles comportent le plus de variations et qu'elles apparaissent plus souvent. Les formules des catégories F, G et H n'ont que peu de lien entre elles, mais là encore, étant donné le faible nombre de leurs apparitions, cela semble normal. En se suivant dans un sens ou dans l'autre, la plupart des catégories ont tout de même un lien. Par exemple, si G ne suit jamais D, l'inverse peut se produire avec D après G. Seules quatre combinaisons ne s'opèrent jamais : FE/FG/FH/GE, ainsi F ne suit jamais E, E ne suit jamais F, etc. Ce faible nombre nous laisse penser qu'il n'existe pas de règle interdisant certains enchaînements, et donc, que le musicien peut changer de catégorie selon son envie.

S'il n'existe pas d'interdiction pour lier les formules, certaines parties nécessitent peut-être des enchaînements particuliers. Nous avons donc cherché les enchaînements récurrents afin de savoir si un système pouvait être mis à jour. Nous n'avons affiché que les enchaînements qui sont reproduit plus de trois fois afin de ne pas surcharger l'analyse. Aucune suite de plus de trois formules ne se reproduit au cours de l'extrait étudié, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de récurrence au delà (ou très peu). Voici donc la liste de ces suites de trois formules :

Séries formées par A + [B, D ou E]		
[Aa1-Ba1]-Ea1	Dd2-X-Aa1-Ba2	Dc1-Ab4-X-[Aa1-Aa4]-Ea1
[Aa1-Ba1]-Ea1	Da1-Ab4-Aa1-Aa4-Aa1-Ba4	Dd4-[Da4-Da3]-Ab4-Eb1
[Aa1-Ba2]-Ea1	[Db1-Da2]-Ab4-Ba3	Dc4-Ab4-Ec6
Aa3-Ba1-Ea1	Da4-[Aa1-Ba1]	Dc4-Aa4-Aa1-Ea1
Aa1-Ba2-Aa5-Aa6-Aa7-Aa8-Aa5-Ea1	Db9-Aa4-Aa4-Ba4	
Aa2-[Ba1-Aa1]-Aa4-Aa8-Ea1	Db11-Ab4-Ba7	
[Aa1-Ab4]-Ea2-Ba4	Db12-Db1-Ab4-[Aa1-Ba2]	

Séries formées uniquement par A, C et D		
Ab4-Cc1-X-Dd4	Ab4-Dc2-Cc1	Cd2-Ac3-Da6
Ab4-Cc1-Dd4	Ac2-Da4-Db10-Db1-Dd4-Da4-Cc1-Cc2	Ca5-Ab4-Dc2
Ab4-Cc1-X-Dd4	Ab4-Db5-Db6-Cc3	Cc1-Aa1-Db9
Ac5-X-Cc1-Dc2	Ab4-Db13-Cc1	Cc3-Ab8-Ab4-[Aa1-Aa4]-Db1
Ac4-Cd2-Da4		Ca6-Aa1-Db1
Aa5-X-Cd2-Da4		Cb4-Ab5-Db1

<b>Ca1-[Db1-Da2]-Ab4</b>	<b>[Da4-Da2]-Db1-Ab4-Cc1</b>	<b>Db9-Db1-Da5-Db1-Cd2-Ac3</b>
<b>Cc1-Dd4-Ac2</b>	<b>Db9-Db1-X-Da1-Ab4-Cc1</b>	<b>Dd4-Ca5-Ab4</b>
<b>Cd2-Da4-[Aa1</b>	<b>Db1-Ab4-Cc1-Cc2</b>	<b>Db5-Db6-Cc3-Ab8-Ab4-</b>
<b>Cc1-Dc2-Ab4</b>	<b>Db4-X-Ac5-X-Cc1</b>	<b>[Aa1-Aa4]</b>
<b>Cc1-X-Dd4-Ab4</b>	<b>Dc2-Ab4-X-Cd3</b>	<b>Db7-Dd5-Db1-X-Cc1-Ab12</b>
<b>Cb2-X-Dd3-Ab4</b>	<b>Dd3-Ab4-Ab5-Aa1-Cb4</b>	<b>Db1-Da3-X-Cb2-Ab4</b>
		<b>Db13-Cc1-Ab4</b>

Il existe très peu de séries parfaitement identiques, qui n'ont été définies que par les catégories, car les variations sont différentes dans chaque reproduction d'une même série. Nous pouvons observer que les catégories de formules les plus utilisées dans ces séries sont la A, C et D, et cela en alternant leur ordre. Toutes les possibilités d'enchaînement se trouvent ici : ACD/ADC, CAD/CDA, DAC/DCA. Par contre, ces séries sont dispersées dans l'ensemble des chants et ne semblent pas correspondre à des moments musicaux particuliers. Bien que chaque série utilise des variations différentes de chaque catégorie, certaines formules reviennent fréquemment dans les différentes séries : Aa1, Ab4 - Ba1 - Cc1, Cd2 - Da4, Dd4.

Par contre, une autre catégorie de série a retenu notre attention, car elle se retrouve toujours dans la même situation : en l'occurrence en début de « session » du musicien. Il s'agit de l'enchaînement ABE qui intervient 6 fois, dont une avec l'inclusion d'une série de A, et une fois avec un inversement de B et E. En effet, la performance analysée ici ayant été effectuée à la demande de l'ethnomusicologue, le harpiste joue en fonction de celui-ci et s'interrompt à chaque coupure ou changement de bande. Et à chaque début de bande suivante, c'est cet enchaînement qu'il effectue. Il correspond quatre fois à des débuts d'interlude ou de chant, deux fois en cours de chant au changement de bande, et une fois en fin d'interlude.

**[Aa1-Ba1]-Ea1** → Début d'une nouvelle piste, et début de l'interlude 0a

**[Aa1-Ba1]-Ea1** → Début d'une nouvelle piste, et début de l'interlude 0b

**[Aa1-Ba2]-Ea1** → Début d'une nouvelle bande (milieu du chant 2)

**Aa3-Ba1-Ea1** → Début d'une nouvelle bande et début du chant 3

**Aa1-Ba2-Aa5-Aa6-Aa7-Aa8-Aa5-Ea1** → Début d'une nouvelle piste et début du chant 1

**[Aa1-Ab4]-Ea2-Ba4** → Début d'une nouvelle bande (milieu du chant 3)

Aa1

Ba1

Ea1



Ci-dessus se trouve la transcription correspondant à cet enchaînement, avec les variations les plus fréquentes. Nous pensons qu'il s'agit d'une sorte d'échauffement du musicien, lui permettant de mettre le rythme en place et de jouer les différents degrés. En effet, tous les degrés de l'échelle sont joués ici progressivement, c'est-à-dire que chaque formule apporte des degrés supplémentaires. La A utilise les degrés [la-si-do], la B ajoute le ré, et la E les deux restant : [fa et mi].

Ces différents exemples de suites de formules nous montrent la variété de choix dont le musicien dispose. D'abord par les différentes variations à l'intérieur de chaque catégorie, mais aussi par les enchaînements qu'il peut faire entre elles. Les formules A, C et D le montrent bien puisque, en étant associées de nombreuses fois, elles s'enchaînent selon les six possibilités possibles. Le jeu du musicien ne semble donc pas être orienté par des enchaînements prédéfinis. S'il existe un système, il ne semble pas régler ce type de fait musical.

## 4) Parties chantées

Afin de ne pas surcharger cette partie de transcriptions musicales, nous avons choisi de ne présenter ici que celles relatives aux performances de ZWE NGUEMA et de NDONG FRANÇOIS. Nous pouvons tout de même écouter les extraits correspondants aux différents aspects pour chaque exemple (lorsque ceux-ci existent), afin de vérifier s'il existe des concordances, mais ils ne seront pas analysés en détail. Nous trouverons les transcriptions elles-mêmes en annexe.

### *a) Formules d'appel*

Les formules d'appel comportent peu de mots, parfois un seul, et font intervenir le soliste et le chœur dans un bref échange de question/réponse. Le conteur demande à l'auditoire s'il arrive à suivre, à comprendre le récit, ou si cela lui plaît, et ce dernier répond par un mot ou acquiesce par l'exclamation « oh hé ! » ou « ha ha ! ». Elles sont très courtes et semblent pouvoir intervenir à n'importe quel moment du récit. D'après Pepper, elles servent à marquer la fin d'un chant. Pour être plus précis, il semble que leur rôle consiste à marquer les transitions et à stimuler l'auditoire. Elles interviennent principalement avant ou après les interludes, bien que cela ne soit pas systématique, mais peuvent aussi se trouver à l'intérieur du récit lui-même (d'après l'exemple de celui de ZWE NGUEMA).

Chaque musicien peut ajouter dans son répertoire des questions de son choix, mais il est fréquent de retrouver les mêmes types de formules sur le plan musical. Ainsi dans la performance de ZWE NGUEMA, nous n'avons identifié qu'un type de question que nous avons transcrit sous la désignation de Aa. Cette dernière est toujours chantée à la même hauteur en commençant par le degré Do, quelque soit l'endroit de son apparition, sauf à la fin de l'interlude n°2. Cette exception (Aa') ne se trouve qu'une fois et est chantée une quarte supérieure en commençant par le degré Fa. Il semble alors que ce changement soit dû à la tonalité de l'interlude en question qui met en avant des appuis sur le degré Ré, tandis que les autres sont tous basés sur le degré La ; l'interlude 15 met en avant le degré Ré, mais termine sur le Do, ce qui constitue une bonne liaison avec la formule Aa. Cette formule se retrouve avec les mêmes paroles dans la performance de NDONG FRANÇOIS qui comporte également deux possibilités de hauteurs : en commençant par le degré La (formule A2.1), ou bien une tierce supérieure avec le degré Do (A2.2). Enfin, nous la trouvons avec des paroles différentes, semble-t-il, au début de l'exemple n°7. ENO BELINGA présente dans son ouvrage quelques formules dont l'une est également proche de celle que nous venons d'exposer. Elle est reproduite en annexe (EB1) et reprend le même schéma : l'utilisation de deux degrés à une tierce d'intervalle, un appui plus long sur le degré supérieur qui est ensuite repris par le chœur. Cette formule est donc un bon exemple permettant d'observer l'étendue de la diffusion du *mvet* dans l'espace et le temps, puisqu'il s'agit d'exemples récoltés à des dates et des lieux différents.

Le chant de NDONG FRANÇOIS comporte plusieurs types d'appel que l'on retrouve de près ou de loin dans les autres exemples des années 60. Ainsi, la formule nommée A3.1 et sa version simplifiée sans parole sensée (A3.2) met en avant une petite phrase auquel le chœur

répond par son assentiment « oh hé ! ». Même si elle n'est pas reprise exactement de la même manière, nous pouvons observer des ressemblances avec les appels entendus dans les exemples suivants : 3 [0'57 – 1'00 et 1'54 – 1'58] ; 7 [1'22 – 1'25] ; 10a [1'09 – 1'11] ; EB 2. Tout comme dans la formule précédente (Aa ou A2), seuls deux degrés séparés d'une tierce sont présents, leur enchaînement est plus long, et le chœur répond cette fois par une exclamation et non par un mot précis. Enfin, nous avons pu observer une dernière formule pouvant s'apparenter à la catégorie des appels, mais elle ne se trouve que dans les exemples 4 [1'13 – 1'14] et 5 [2'14 – 2'15]. Elle est très courte puisqu'elle ne contient qu'un mot et sa réponse l'est tout autant car il s'agit pour le chœur d'acquiescer par « ha ! ». Pour terminer, nous n'avons pas cité la formule A1 chantée par NDONG François et qui ne trouve aucun équivalent dans les autres exemples. Elle fait tout de même partie de la catégorie des appels puisqu'elle en reprend les critères : une phrase courte énoncée par le conteur et une réponse courte également entonnée par l'auditoire.

### *b) Paliers*

Cette catégorie est désignée ainsi du fait de sa structure particulière qui se retrouve parmi la plupart des différents exemples dont nous disposons. Elle est composée d'une phrase plus ou moins longue entonnée par le soliste qui peut marquer un appui sur la dernière note. Le chœur se joint à celle-ci en tenant la note plus longtemps que le soliste, qui entame alors la deuxième phrase. En effet, la phrase de départ est répétée plusieurs fois (souvent trois fois), plus ou moins à l'identique. Il peut s'agir d'une mélodie jouée en miroir de la première apparition mais qui comporte tout de même un rythme identique. La dernière répétition s'éloigne souvent de la mélodie de départ, mais elle représente une sorte de conclusion à la formule. Le principe de palier est mis en évidence par l'utilisation de la transposition de chaque phrase par rapport à celle qui la précède. Quelque soit la forme de la phrase et le niveau de sa transposition, le dernier degré tenu se trouve à une seconde ou une tierce descendante par rapport au dernier degré de la phrase précédente. Toutes les formules paliers rencontrées ne comportent pas forcément tous les critères cités mais en combinent au moins deux : une phrase démarrée par le soliste et terminée par le chœur, un appui sur le dernier degré, la répétition plus ou moins identique de la phrase par transposition, les degrés de chaque phrase forment des paliers descendants d'une seconde ou une tierce. Les exemples de notre corpus en présentent quasiment tous un ou deux exemples : 1 [0'00 – 0'25 et 2'05 – 2'25] ; 2 [0'00 – 0'10 et 1'04 – 1'16] ; 3 [0'33 – 1'57] ; 4 [0'42 – 0'57 et 0'58 – 1'12] ; 5 [1'30 – 2'14] ; 7 [0'51 – 1'00] ; 8 [0'00 – 0'22] ; 10b [0'51 – 1'14] ; 11b [0'00 – 0'16] ; 12b [0'00 – 0'15]. Eno Belinga présente également un exemple (EB3) qui s'approche de notre définition. Sa transcription ne présente pas de paliers descendants, mais il s'agit de la répétition d'une même phrase à partir de différents degrés, le chœur intervenant sur la dernière note qui est tenue.

Les deux performances analysées de manière plus précise comportent plusieurs exemples de paliers qui sont parfois enchaînés entre eux et peuvent comporter quelques variations entre différentes apparitions. Voici pour commencer les paliers PA et PB chantés par Zwe NGUEMA qui sont très réguliers et se retrouvent plusieurs fois au cours de la performance. Nous poursuivrons avec les paliers P1 à p5 de NDONG François.



## **b.1 Paliers de Zwe NGUEMA**

### Palier PA

La formule PA est séparée en trois fragments a, b et c, qui ont été déterminés ainsi par la possibilité de l'interversion entre le b et le c, ainsi que par l'existence d'une variation du a. Nous présenterons donc ces trois fragments séparément, afin de pouvoir en décrire l'enchaînement lors des différentes apparitions.

### Fragments a et a'

Les fragments *a* et *a'* peuvent être considérés comme deux variations possibles de la même phrase, étant donné qu'ils ont le début en commun, et que la partie des chœurs est identique. Ils sont constitués de trois phrases mélodiques descendantes, représentées sur trois portées différentes, et elles sont chantées par le soliste auquel s'ajoute le chœur en toute fin. Chacune d'elle représente bien le principe de palier en commençant un degré plus bas que la précédente, et en transposant la ligne mélodique à partir de ce degré. La partie soliste transpose en descendant d'un degré tandis que la partie du chœur descend de deux degrés. Cela accentue l'aspect mélodique de paliers descendants qui existent dans les deux variations *a* et *a'*. Quant aux degrés finaux, ils sont situés à une tierce d'intervalle : mi – do – la.

### Fragment b

Nous pouvons retrouver ici l'aspect de paliers, bien que les transpositions soient moins présentes et les phrases mélodiques moins nombreuses. La partie du chœur est pourtant transposée en descendant d'une quinte entre la première et la deuxième portée. La première utilise les degrés mi-fa-sol, et la deuxième : la-si-do. Il s'agit des mêmes degrés que dans les fragments *a* et *a'*, il manque simplement l'étape intermédiaire qui serait do-ré-mi. Nous retrouvons aussi une note longue à la fin de chaque phrase et les degrés finaux sont situés à une quinte d'intervalle : mi – la.

### Fragment c

Ce fragment diffère des deux autres sur un point : le chœur ne termine pas la phrase du soliste mais double sa partie, ce qui est sans doute dû au fait que l'auditoire connaisse la formule et souhaite accompagner le conteur. Par contre, les paliers descendants se retrouvent encore une fois, en transposant une même phrase à partir de degrés descendants : si-fa #-ré. Les degrés sur lesquels se terminent les phrases du chœur sont les mêmes que pour les fragments *a*, *a'* et *b*. Les trois phrases se terminent sur des notes longues, chacune étant une tierce plus basse que la précédente : mi-do-la, tout comme dans les fragments *a* et *a'*. Les degrés finaux sont identiques aux fragments *a* et *a'* : mi – do – la. Les apparitions de la formule PA sont agencés de cette manière :

*fin de l'interlude 3 [v79-89] :*                    a – b – c  
*fin de l'interlude 10 [v69-81] :*                a' – b – c  
*fin de l'interlude 14 [v67-79] :*                a – b – c  
*fin de l'interlude 16 [44-55] :*                a – c – b

### Palier PB

La formule B reprend le même schéma que dans les différents fragments de la formule A, puisque là encore, nous retrouvons les paliers descendants. Si nous prenons les notes de fin de phrase comme référence de ces paliers, nous pouvons remarquer alors qu'il s'agit des mêmes degrés, auxquels le ré a été ajouté. Nous remarquons donc ici quatre paliers, et non plus deux ou trois, qui se terminent par mi – ré – do – la. Nous pouvons remarquer que cette formule n'apparaît jamais seule, étant donné que dans les chants 2 et 7, elle est chantée après la formule Aa et dans 4 soliloques, après la formule PA. Les degrés finaux sont similaires à ceux que nous avons déjà observés, en ajoutant le ré : mi – ré – do – la

## **b.2 Paliers de NDONG François**

### Palier P1

NDONG François utilise également plusieurs types de formules sous la formes de paliers, qui peuvent s'entendre pour certains à plusieurs reprises (P1 et P2). Pour ces derniers, chaque apparition change de tonalité en démarrant la formule sur un degré différent, tout en conservant les intervalles entre les degrés suivants. La formule P1.1 montre bien l'exemple d'une phrase en miroir puis conclusive que nous avons évoquée plus haut. Alors que la première apparition est d'abord descendante puis montante en terminant sur un si, la seconde est montante puis descendante, ce qui permet d'aboutir sur le degré sol #, une tierce plus bas. La troisième est différente au niveau rythmique, un peu long et conclu sur le dernier degré de la série, un fa#.

### Palier P2

Cette formule est légèrement différente car la phrase entonnée par le soliste est très courte tandis que l'appui du chœur se fait une phrase un peu plus longue. Mais les paliers se retrouvent avec pour la première occurrence P2.1 les degrés do# – la# – fa#, ainsi que la 3e phrase conclusive, qui est différente des deux premières mélodies.

### Palier P3

La particularité de cette formule est que le degré final de la première phrase n'est pas supérieur au suivants, ce qui change quelque peu l'enchaînement habituel. Ici, les derniers degrés forment une suite la – si – la, mais l'on peut retrouver tout de même l'aspect conclusif du fait du changement rythmique de la troisième phrase.

### Palier P4

Ici, le soliste et le chœur sont présents tout au long de la formule et la distinction est moins visible entre le début et la fin de la phrase. Toutefois, la fin est tenue et l'on retrouve les paliers des fin de phrases avec les degrés : mi – do – la

### Palier P5

Ce dernier palier comporte le plus grand nombre de variations puisque chaque phrase du soliste est différente de la précédente. La répétition ne semble donc pas être le principe fondamental de ce type de catégorie. Ce qui se retrouve encore une fois et oriente nos critères de classement est la présence des paliers finaux qui cette fois donne l'enchaînement suivant : mi – do – la

### *c) Interludes*

Les interludes ont été désignés comme tels dans l'ouvrage sur le *mbet* de Zwe NGUEMA et représentent un aspect important de la performance. C'est en effet à ces occasions que le conteur marque une pause dans le récit épique pour parler de sa condition de musicien. En général, il parle surtout des aspects négatifs qui le privent d'une vie normale du fait de sa relation avec l'instrument. Il dit qu'il est dépendant de lui et qu'il ne peut pas s'en passer alors même que ce dernier le fait souffrir. Ces passages en interludes permettent également de faire intervenir l'auditoire et de le stimuler avant de reprendre l'intrigue du récit. Celui-ci participe alors en devenant un chœur qui entonne un refrain fonctionnant sur un cycle régulier et répété de nombreuses fois. Ceci permet de former un cadre mélodique sur lequel le soliste s'appuie pour chanter ses réflexions. Ce cas de figure peut se présenter de nombreuses fois au cours du récit épique, selon la volonté du conteur et s'il ressent le besoin de réveiller le public. À chaque intervention, le soliste entame une mélodie différente, auquel se joint le chœur. Si elle est reconnue, il peut s'insérer tout de suite mais dans le cas contraire, il faut attendre que le soliste ait chanté un cycle entier avant de se joindre à lui. Au niveau du cycle rythmique, il semble exister une certaine constante basée sur 24 pulsations. Ce schéma n'est pas observé strictement mais se retrouve chez la plupart des musiciens et à la majorité de ses mélodies. Chez Zwe NGUEMA, la majorité des interludes est fait de cette manière tandis que chez NDONG François, une partie seulement correspond (3 sur 5). Nous retrouvons ce cycle de 24 pulsations dans les exemples non transcrits suivants :

1 : 0'33 – 2'05 ; 3 : 1'00 – 1'54 ; 4 : 0'00 – 0'42 ; 5 : 0'16 – 1'30 ; 7 : 0'10 – 0'51 ; 10a : 0'00 – 1'08 ; 12a : 0'00 – 0'58 ; 19 : 0'00 – 0'34.

Toutefois lorsque le cycle est différent, il est basé sur un nombre de pulsation multiple de 6. La seule exception se trouve dans l'interlude 7 de NDONG François qui en compte 32. Pour tous les autres, nous pouvons trouver des cycles de 6 ou 12 (le 10bis de Zwe NGUEMA, le 5 de NDONG François, 8 : 0'22 - 1'57), 18 (le 3 de NDONG François), 30 (le 15 de Zwe NGUEMA, 2 : 0'11 - 1'04), 36 (7 : 1'05 - 1'22), voir 48 pulsations (le 4 et le 8 de NDONG François, 11a : 0'09 - 1'26), proches donc du cycle de base.

Chaque interlude est unique puisqu'il comporte une phrase mélodico-rythmique particulière, reprise plusieurs fois par les chœurs. Ceux-ci chantent dans la plupart des cas à l'unisson, et lorsqu'ils se séparent en plusieurs voix, il s'agit de formes polyphoniques simples. Il n'y a que deux voix, en général séparées d'une tierce et évoluant sur des mélodies parallèles homorythmiques. La mélodie peut être entièrement chantée de cette manière ou à certains endroits uniquement. Chez Zwe NGUEMA, trois phrases (0a ; 8 et 9) présentent des

mélodies à deux voix séparées d'une tierce, et une seule fondée sur un intervalle d'une octave. (n° 2). Chez NDONG François également nous rencontrons l'homorythmie en tierce (1 ; 4 ; 5 ; 8), mais pas en octave.

L'organisation des phrases à l'intérieur de chaque interlude se fait de deux manières : soit elles sont chantées en continu, soit elles sont séparées en deux ou trois formules par des silences. Les interludes de Zwe NGUEMA 1, 12 et 16 ont une phrase assez longue avec 16 pulsations pour le 1, et 20 pour le 12 et le 16, qui est chantée en continu. Chez NDONG François, seul le n° 3 suit cette forme avec 18 pulsations. La majeure partie des autres interludes, chez Zwe NGUEMA comme chez NDONG François, peuvent être séparés en deux ou trois parties, plus ou moins égales. Nous pouvons aussi distinguer des interludes particuliers, le 9 et le 10bis chez Zwe NGUEMA et le 4 et 5 chez NDONG François, car ils comportent des variations. L'interlude 9 varie quatre fois, par ajout ou suppression d'une courte formule. Les formules de la variation 1 sont toujours présentes. La variation 2 ajoute une phrase dans leur intervalle, la variation 3 la conserve et en ajoute une supplémentaire. La variation 4 enfin conserve aussi la phrase apparue en variation 2, supprime celle de la variation 3, et en ajoute une dernière. Au cours de l'interlude, la mélodie évolue, tout en gardant une formule stable (celles de la variation 1). L'interlude 10bis ne fonctionne pas de la même manière puisque chacune de ses variations comporte un cycle particulier et une phrase différente. La variation 1 est comprise dans un cycle de 12 pulsations tandis que la variation 2 est plus courte puisqu'elle est comprise dans un cycle de 6 pulsations. Enfin, la variation 3 peut être comprise comme l'aboutissement de l'interlude en arrivant à un cycle de 24 pulsations. Chez NDONG François l'interlude 5 est proche du principe du 9 puisqu'il conserve une formule courte à chaque variation tout en en insérant des supplémentaires. L'interlude 4 est particulier puisque sa variation porte sur l'intervalle entre chaque répétition. En effet, la phrase est identique à chaque répétition, mais est suivie d'un silence basé également sur un cycle multiple de 6 pulsations, chaque répétition en ajoutant 6.

L'analyse de l'enchaînement des degrés laisse apparaître plusieurs traits particuliers. Par exemple, les différentes formules mélodiques sont constituées majoritairement de notes conjointes, parfois en incluant des intervalles de tierce et plus rarement de quarte. Ensuite, nous avons pu observer deux éléments récurrents dont au moins l'un ou les deux se trouvent dans chacune d'elles. Il s'agit d'abord des degrés d'une durée longue qui marquent un appui en fin de phrase. Ils sont en général compris entre 4 et 8 pulsations. Le deuxième élément est représenté par une succession du même degré, en général sur des croches ou de manière syncopée. Celui-ci se trouve également souvent en fin de phrase, mais peut intervenir au début ou seul. La plupart des interludes de Zwe NGUEMA ou NDONG François présentent ces éléments par deux, qu'ils soient identiques ou différents avec deux appuis, ou deux successions de notes. Nous ne pouvons pas identifier leur rôle, bien qu'il permettent surtout de délimiter les formules, mais le fait de retrouver leur présence en 1960 et en 2005 nous permet de croire qu'ils ne sont pas anodins et qu'ils participent à l'esthétique du *mvèt*.

Pour terminer, nous souhaitons présenter l'enchaînement des différentes parties chantées, incluant les appels, paliers et interludes. Chaque double ligne (==) signifie la reprise du récit épique et n'implique alors pas une succession directe. Dans les deux performances, la plupart des interludes sont suivis d'une autre catégorie de formule, les plus fréquentes étant les appels.

### c.1 Interludes de Zwe NGUEMA

<b>Interludes</b>	<b>Nombres de Pulsations</b>	<b>Répétitions du cycle</b>	<b>Aa</b>	<b>PA</b>	<b>PB</b>
0a	24	17C			
			*		
0b	24	12C			
			*		
1	24	33C+1/2			
			*		
2	24	14C			
			Aa'		
3	24	23C+1/2			
				*	
					*
4	24	45C			
			*		
5	24	12C+1/2			
			*		
5 bis	24	4C			
7	24	28C			
			*		
8	24	21C+1/2			
			*		
9					
<i>1e variation</i>	24	5C			
<i>2e Variation</i>	24	6C			
<i>3e Variation</i>	24	5C			
<i>4e Variation</i>	24	13C+1/2			
			*		
10	24	31C			
				*	
					*
10 bis					
<i>1e variation</i>	12	3C			
<i>2e Variation</i>	6	2C			
<i>3e Variation</i>	24	9C			

11	24	22C			
			*		
12	24	45C+1/2			
			*		
13	24	16C+1/2			
			*		
14	24	28C+1/2			
			*		
				*	
					*
15	30	20C+1/2			
			*		
16	24	20C+1/2			
			*		
				*	
					*

### c.2 Interludes de NDONG François

Interludes	Nombres de Pulsations	Répétitions du cycle	A1	A2. 1	A2. 2	A3. 1	A3. 2	P1	P2	P3	P4	P5
								P1.1				
			*									
									P2.2			
			*									
<b>I1</b>	24	14 + 7 tns		*								
			*									
<b>I2</b>	24	20 + 13 tns				*						
			*									
							*					
<b>I3</b>	18	5										
Cycle de 18 pulsations alterné avec une période variable sans chœur	1 + 18 temps 2 + 24 temps 3 + 30 temps 4 + 36 temps 5 + 0 temps											
			*									

										*		
								P1.2				
					*							
<b>I4</b>	42 (24 + 18)	17 + 30 tns										
			*									
			*									
						*						
										*		
								P1.3				
			*									
			*									
<b>I5</b>												
3 variations enchaînées	A : 12 A' : 12 B : 24	6A - 2A' - 2B 4A - 2A' - 2B 15A - 2A' - 2B										
			*									
			*									
			*									
								P2.2				
						*						
<b>I6</b>	24	17										
			*									
			*									
					*							*
			*									
			*						*			
<b>I2</b>	24	12 + 13 tns										
						*						
<b>I3</b>	18	1										
			*									
								*				
<b>I7</b>	32	23 + 22 tns										
			*									
								P1.4				
			*									
								*				
<b>I8</b>	48	12 + 34 tns										
								*				
			*									

## Conclusion sur le mvet

À travers la présentation de ces différents éléments, nous avons pu aborder brièvement les aspects musicaux d'une séance de *mvét*. Le fait est que chaque musicien-poète peut faire intervenir les variations qu'il souhaite au niveau de son récit bien entendu, mais aussi dans le jeu de sa harpe-cithare, dans les mélodies et paroles des interludes, et dans les réflexions de ses soliloques. Chacun d'entre eux cherche à se démarquer des autres, afin d'affirmer son style tant au niveau de la prosodie que de la musicalité. N'oublions pas que cette étude est essentiellement fondée sur des archives sonores datées des années 60. L'existence de ces données est extraordinaire pour la recherche car elles offrent un témoignage unique de la manière de jouer de l'époque. De plus, PEPPER ayant été très prolifique dans son travail, d'autres extraits de récits de *mvét* (des extraits) se trouvent archivés (EDOU ADA, AKUÉ OBIANG...). Leur écoute nous a permis d'identifier certains points communs avec la performance de ZWE NGUEMA. Il s'agit d'abord du rythme des grelots qui se retrouve souvent selon le schéma de 6 pulsations décrit plus haut. Ensuite, le chœur intervient dans chaque séance de *mvét*, en entonnant des mélodies répétitives. Celles-ci se ressemblent tant au niveau mélodique que rythmique, même si le texte peut changer. Enfin, les cycles rythmiques joués par les différents harpistes semblent souvent basés sur six pulsations, bien que le tempo ne soit pas si rapide pour tous.

Ces brèves descriptions sont bien sûr insuffisantes pour parvenir à la compréhension de la « voix » du *mvét* qui, selon NDONG NDOUTOUME, dicte le récit au joueur. Mais elles permettent d'avoir une vision générale des interactions musicales qui se déroulent lors de cette performance. Nous avons vu que le récit peut revêtir différentes formes, telles que le chant, l'interlude ou le soliloque. Cela permet au conteur de complexifier le récit et d'apporter plusieurs éclairages, afin d'amener les auditeurs à la réflexion. Du point de vue musical, son jeu est lui aussi très complexe de par la quantité de variations possibles. Sans doute que le musicien est libre d'utiliser ces formules à des moments choisis et de faire évoluer le jeu du *mvét* à sa manière, tout comme le conteur élabore son récit au fur et à mesure de son inspiration. Mais, s'il existe des thèmes communs à tous les conteurs de *mvét* concernant le récit, reste à savoir ce qu'il en est pour la musique.

Enfin, nous pouvons envisager quelques hypothèses de travail futur concernant l'aspect musical de l'épopée *mvét*. Pour décrire plus généralement les parties musicales du *mvét*, il serait nécessaire de faire des comparaisons entre plusieurs performances d'un même musicien, ainsi qu'entre celles de différents joueurs. Le fait d'avoir mis à jour les formules jouées par ZWE NGUEMA permet d'avoir une base de travail solide pour ce type d'enquêtes en perspectives.





# TROISIÈME PARTIE

## De l'immatériel au virtuel

Dans la première partie, nous avons abordé les questions engendrées par l'existence des archives dans les sociétés de l'écriture, tant du point de vue de leur conservation que de leur rôle. En représentant des traces du passé, elles peuvent être considérées comme des témoins de la mémoire des individus et des événements, tout en étant fondatrices de l'histoire des institutions étatiques. Le cas des archives audiophoniques est particulier du fait de leur récente apparition et de leur mode de fixation qui permet de conserver les expressions sonores. Les ethnomusicologues réalisent des documents en utilisant ce procédé depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement à partir des années 1940, ce qui leur permet de s'adapter aux modes d'expression des sociétés de l'oralité, plus particulièrement étudiées par cette discipline. Ces dernières, disposant rarement de documents liés à leur histoire en dehors des écrits coloniaux, peuvent à présent intégrer ces données dans la construction de leur histoire, de leur identité et donc de leur patrimoine.

Dans la deuxième partie, nous avons abordé la description du contenu d'un fonds d'archives sonores, résultat d'enregistrements réalisés au Gabon dans les années 1960. En sélectionnant une partie d'entre eux, nous avons pu alors établir une sorte d'état des lieux de la situation musicale attesté à cette époque par l'étude des différents instruments répertoriés. Nous avons ensuite analysé de façon plus approfondie un style particulier, le *mvét*, en constatant qu'une grande partie de ses traits caractéristiques se retrouvaient encore dans le Gabon d'aujourd'hui.

Ces différents aspects nous conduisent à poser des questions supplémentaires sur les représentations qui peuvent être associées à un fonds de ce type. Est-il constitutif d'un patrimoine, et qu'entendons-nous par cette notion ? Apparu dans les sociétés industrialisées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, peut-elle s'adapter aux sociétés de l'oralité ? Les éléments participant à leur culture se transmettant oralement, peuvent-ils et doivent-ils s'insérer dans des processus de patrimonialisation ? Les changements rapides rencontrés par l'ensemble des sociétés au cours des dernières décennies, associés aux phénomènes de mondialisation, poussent à envisager les questions de patrimoine de manière globale et à inclure les nouvelles technologies de communication dans notre rapport aux archives.

Le premier chapitre traitera donc de la notion de patrimoine telle qu'elle est apparue en France après la Révolution. Elle pourra par la suite servir de base à une réflexion sur la situation existant au Gabon. L'extension de la notion à celle de patrimoine mondial et la naissance de l'UNESCO feront également l'objet de notre attention. Du fait de la faible représentativité des pays du sud, disposant de peu d'écrits anciens ou de monuments, le concept de « Patrimoine culturel immatériel » fut instauré il y a moins de dix ans par la création d'une convention spécifique. Celle-ci sera donc présentée en fonction de ses intentions, des problèmes posés par sa mise en application et du changement apporté pour la représentation des cultures de l'oralité. Cette prise en considération d'autres formes de production de savoirs, et représentatifs d'une certaine identité, ont conduit les états à s'interroger sur les manières de les protéger contre des utilisations abusives, dans le domaine commercial notamment. Nous présenterons alors les travaux menés par l'OMPI qui visent à adapter les instrument législatifs aux savoirs traditionnels.

Le deuxième chapitre sera centré sur les institutions relevant de la valorisation d'un patrimoine et plus particulièrement sur les musées. Nous verrons qu'ils relèvent d'une autre logique en Afrique, où leur rôle est particulièrement centré sur le désir de mise en scène de la Nation. Nous présenterons les institutions culturelles du Gabon qui peinent à gérer des projets sur de longues durées. De ce fait, nous nous sommes interrogés sur les conditions de dépôt des copies numériques des archives au musée national. Nous avons donc souhaité rencontrer la population villageoise pour sortir de l'environnement institutionnel et prendre en compte aussi les points de vue des acteurs locaux.

Enfin, le troisième chapitre abordera la question du « numérique » comme moyen de mise à disposition des savoirs, en donnant la possibilité d'accéder à certaines données en dehors de toute contrainte territoriale. En effet, le territoire est souvent le cadre d'un patrimoine en apportant des limites à sa définition. De ce fait, les politiques de développement menées en destination des pays du sud tendent à y intégrer de plus en plus les éléments culturels, notamment depuis l'instauration de la notion de Patrimoine culturel immatériel. Nous verrons pourtant que cette volonté de prise de conscience d'un patrimoine d'un type particulier est à manipuler avec précaution, car cela peut favoriser le tourisme et bien sûr apporter quelques contreparties économiques, mais le risque de folklorisation et de fixation des cultures dans une certaine image de l'« authentique » est néanmoins bien présent.

# Chapitre VI

## Conservation et protection du patrimoine

### 1) Le patrimoine et sa protection

#### *a) Le patrimoine comme culture de la Nation*

Le terme de patrimoine a pris de l'importance dans les discours institutionnels et semble aujourd'hui pouvoir s'adapter à n'importe quel domaine de la vie. Il peut ainsi être fait référence au patrimoine industriel, sub-aquatique, gastronomique et même génétique. Le fait est que les sociétés évoluent très rapidement et que les nouveautés technologiques, en matière de transport et de télécommunications notamment, viennent modifier considérablement nos rapports entre individus, au territoire et aux pratiques culturelles en général. Il en résulte qu'un sentiment de peur émerge face à un risque de perte d'identité ou de modification de certaines valeurs. Cette observation nous permet de nous rapprocher de l'article de Jean DAVALLON<sup>166</sup> qui fonde son analyse du patrimoine sur les différentes approches qui en sont faites, naviguant entre rupture et continuité.

Il s'appuie sur l'article de Gérard LENCLUD<sup>167</sup> dont nous avons également fait état en première partie. Ce dernier remet en cause la notion de tradition lorsqu'elle est envisagée comme instaurant une distinction entre les sociétés modernes, qui seraient plus aptes au changement, et les sociétés traditionnelles qui vivraient dans une reproduction cyclique du passé. Il en tire la conclusion que plus une société a les moyens de consigner sa tradition, par l'écriture notamment, mieux elle parvient à se donner la possibilité de s'en écarter. DAVALLON part de cette conception en considérant que le patrimoine constitue l'une des formes utilisées pour consigner la tradition afin d'établir une sorte de version de référence. De ce fait, le patrimoine peut autant être vu comme le représentant d'une rupture entre le moment de production de l'objet et sa réception par l'héritier, et une continuité du fait de la reconnaissance de certains éléments constitutifs d'une identité et reproductibles dans le présent. Les deux aspects sont complémentaires car la conservation d'un patrimoine suppose que la rupture ne soit pas totale, sans quoi tout serait détruit pour laisser place à la nouveauté,

---

<sup>166</sup> DAVALLON, 2000, « Le patrimoine : "une filiation inversée" ? », *Espaces Temps*, 74-75

<sup>167</sup> LENCLUD, 1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n°09

et la continuité comprend des nuances sans quoi la reproduction serait effectuée à l'identique. La rupture instaure des différences et une mise à distance entre les objets conservés et le monde qui les regarde.

Cette complémentarité que DAVALLON met en évidence lui fait émettre l'idée d'une notion de continuité partielle, qu'il associe à celle de transmission. Cette dernière est évidemment constitutive du patrimoine, qui est d'abord défini comme ce qui est transmis entre générations, chacune devenant dépositaire d'un savoir ou d'objets à transmettre à la suivante. Ce qui est important, et que met en avant l'auteur, c'est de comprendre la transmission en tant que construction sociale, car c'est le processus de modification du statut des objets qui engendre une continuité entre générations. C'est au présent que le patrimoine est constitué lorsqu'une opération de tri est effectuée pour définir ce qui sera transmis ou non. L'ensemble de ce processus peut être nommé patrimonialisation, et

« la transmission vise alors effectivement une continuité dans le temps entre générations ; continuité physique (conservation) et continuité de statut (continuité symbolique d'objet de patrimoine) »<sup>168</sup>.

Le choix opéré lors de la patrimonialisation d'un objet, quel qu'il soit, n'est jamais neutre et participe à la construction d'une certaine image à laquelle renvoie l'objet en question. Cette observation est proche de nos réflexions menées en première partie sur le rôle occupé par les archives. La différence entre archives et patrimoine est fine dans les représentations que l'on peut s'en faire, mais se situe surtout dans leur nature et leur rapport au temps. L'archive en effet acquiert dans le présent le statut de document historique ou patrimonial lorsque sa valeur en tant que témoin du passé est validée par le passage du temps. En revanche, le patrimoine est aperçu comme une image du passé à travers le prisme des représentations d'une époque, il s'agit moins d'un objet que d'un discours sur les choses pouvant englober différents types d'éléments. Dominique POULOT, auteur de nombreux ouvrages sur l'histoire du patrimoine et des musées relate ainsi l'un des aspects de cette notion :

« Le patrimoine n'est pas, en effet, une chose, mais une relation spécifique entre la vie sociale et des objets tenus tout à la fois pour indices du passé (au sens de PEIRCE) et garants de l'authentique au sein d'"un présent qui plonge sans cesse en avant" »<sup>169</sup>.

La notion de patrimoine s'est développée au cours des années qui ont suivi la Révolution française de 1789. Il existait auparavant quelques pratiques de conservation de type patrimonial, mais il s'agissait plutôt de collectionneurs privés. Les intellectuels du siècle des Lumières accordaient leur attention à certains objets d'art, mais de manière sélective en fonction de leurs propres intérêts. La réelle prise de conscience patrimoniale est apparue du fait de la Révolution et de ses conséquences, citée depuis comme étant le moment de référence à partir duquel elle a évolué. Le premier facteur est associé aux destructions qui eurent lieu à cette époque, concentrées sur les symboles de l'Ancien Régime. Édifices et objets associés à la monarchie et au clergé sont alors « vandalisés », pour reprendre l'expression utilisée par ceux qui y étaient opposés. Le deuxième facteur est lié aux volontés de définition de la nouvelle Nation qui a besoin de référents pour se constituer. La philosophie du siècle des Lumières se poursuit en favorisant l'étude du passé pour en tirer des

---

<sup>168</sup> DAVALLON, *Op. Cit.*, p. 10

<sup>169</sup> POULOT, 1993, « Le sens du patrimoine : hier et aujourd'hui (note critique) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48e année, n° 6, p. 1613

enseignements permettant de participer au progrès de l'Humanité. Enfin, le troisième facteur intervient du fait même du rôle de la Révolution comme changement brutal de l'organisation sociale. Les contemporains de cette période prennent alors conscience de l'importance de l'événement en tant que marqueur de l'histoire, et souhaitent en témoigner pour les générations futures. Caroline BARCELLINI met d'ailleurs cet aspect en évidence lorsqu'elle dit que

« La production de ce qui doit apparaître à la postérité comme les traces d'un événement historique majeur est d'emblée consciente dans ce rôle de la transmission historique »<sup>170</sup>.

La conservation apparaît donc à cette époque comme étant le résultat d'une volonté de transmission sous l'influence de deux orientations majeures.

D'une part, une notion intervient et fait l'objet de nombreuses réflexions dans les travaux étudiant cette période, et qui est l'authenticité. Alain BABADZAN en parle dans l'un de ses articles<sup>171</sup> en en faisant le fondement de la conception actuelle du patrimoine. Il pense en effet qu'il s'agit d'une valeur moderne inspirée par la philosophie des Lumières qui a changé le rapport à la culture. L'État se fonde désormais sur l'idée que le peuple est souverain et qu'il est nécessaire de partager une mémoire et une identité communes. Poulot traite également de cette question :

« L'institution d'une conscience idéologique du passé transforme de fait une mémoire en miettes – la spécificité d'héritages abolis ou condamnés – en une représentation universelle et inédite, à la fois sacrifice consenti à la postérité et prétexte à la jouissance d'elle-même par la nation, à la fois construction d'une représentation de l'authenticité et orientation de cette image vers le futur. »<sup>172</sup>

S'étant détachée de la monarchie et de l'église, la Nation doit être légitimée par de nouvelles représentations. Le début du XIX<sup>e</sup> siècle voit donc apparaître la catégorie de « monument », transformant ainsi les édifices de la noblesse ou du clergé en symboles de la Nation. Il voit également se développer les entreprises de collectes folkloristes dont nous avons parlé dans la première partie, notamment à propos de la création de l'Académie Celtique. Ces deux aspects de la conservation des productions matérielles et immatérielles réalisées sur le territoire français permettent de marquer une rupture entre un passé révolu et un avenir construit sur des fondations solides, car anciennes. Celles-ci peuvent alors être mobilisées comme sources de connaissance, permettant à chaque citoyen de se référer à une mémoire collective.

D'autre part, l'époque de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle connaît de grands changements dans l'organisation des sociétés européennes du fait de l'évolution des modes de production économiques. L'apparition et le développement de l'industrie favorisent l'exode rural et l'avènement du travail salarié. Cette nouvelle condition sociale nécessite de définir un certain nombre de savoirs et savoir-faire de base permettant à chacun d'avoir un socle de références partagées. La diffusion de celles-ci passe alors par l'école, qui devient l'outil privilégié de représentation de l'État. Lecture et écriture y sont enseignées afin de permettre l'adaptation au monde moderne, mais c'est aussi le lieu où l'histoire peut alors être transmise en même temps qu'une certaine idée de la culture commune. Car l'idée de culture est

---

<sup>170</sup> BARCELLINI Caroline, 2002, « Le combat idéologique de la patrimonialisation de la Révolution française », *Socio-anthropologie*, p. 1

<sup>171</sup> BABADZAN, 2001, « Les usages sociaux du patrimoine », *CERCE*, Revue électronique du CERCE, n°2, 8 p.

<sup>172</sup> POULOT, 1992, « Résumé de thèse : Le passé en Révolution. Essai sur les origines intellectuelles du patrimoine et la formation des musées en France, 1774-1830 (thèse soutenue en 1989) », *Publics et Musées*, n° 1, p. 148

directement associée à celle de patrimoine en Occident, ce dernier étant considéré comme vecteur et représentant d'une certaine culture. POULOT en parle de cette manière : « Il participe de la constitution d'une haute culture entretenue et diffusée par l'appareil éducatif de masse de l'État-Nation contemporain. »<sup>173</sup>. Il ne faut pas oublier l'apprentissage de la langue française qui tend à remplacer toutes les langues régionales afin de donner à tous la possibilité d'accéder aux décrets de l'État et de faire partie d'une république homogène. BABADZAN<sup>174</sup>, citant les travaux d'Ernest GELLNER, écrit que l'unité sociale des sociétés agraires est habituellement maintenue par une structure sociale régie par un code restreint. Avec les modifications apportées par l'industrialisation, l'unité sociale est désormais fondée sur l'idée d'une culture commune diffusée par l'école. Cet aspect montre combien le patrimoine peut prendre de l'importance à cette époque en devenant le socle des représentations de la société française, en remplaçant, en partie ou totalement, les cultures et traditions populaires. Enfin, pour reprendre tous ces aspects, citons le travail de POULOT qui termine ainsi le résumé de sa thèse et résume bien les différents aspects contenus dans cette notion qu'est le patrimoine :

« Le « patrimoine » désignera désormais une figure spécifique du rapport de la société à l'héritage du passé, directement liée à la modernité occidentale qu'a représentée l'émergence des nations et de l'individualisme au cours des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. La révolution de l'éducation et de la culture a conduit à un concept de patrimoine unifié, centralisé, patriotique d'inspiration, lié à l'ambition de forger une communauté de citoyens égaux et responsables de leur avenir politique. »<sup>175</sup>

### *b) Le patrimoine comme bien collectif à protéger*

Nous avons vu que la notion de patrimoine est associée à celle de Nation depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle du fait des modifications apportées par la Révolution française. Auparavant, Dominique AUDREY rappelle qu'une dimension sacrée y était associée car elle relevait plus de la sphère familiale. L'étymologie du terme, du latin *Patrimonium* signifie « héritage du père » et représente l'ensemble des biens dont l'héritier devient dépositaire et qu'il a en charge de transmettre à son tour à ses enfants. L'auteur précise que l'aspect sacré est surtout attaché au cadre traditionnel de la famille et qu'il a évolué en même temps que l'organisation de la société. En étendant son cadre de représentation sociale au niveau de l'État-Nation, la société a élargi son champ de vision et fait passer le patrimoine du cadre familial à celui de la Nation. En prenant conscience de l'existence d'un héritage collectif, c'est la communauté de citoyens qui est conviée à la construction de la Nation en prenant soin des traces de son passé. C'est à partir de cette idée que des mesures de protection ont été mises en place, entraînant la création de plusieurs lois et de nouveaux métiers, afin de recenser les éléments du patrimoine et assurer leur surveillance.

Le premier point fondamental est l'instauration de l'État en tant que garant du patrimoine, qui le fait entrer dans le domaine public. Ainsi, dans le domaine de la culture, deux domaines principaux sont d'abord concernés par une protection : les œuvres d'art et les livres. Les tableaux et sculptures faisaient déjà l'objet d'expositions depuis la Renaissance, notamment par le biais des cabinets de curiosités. Mais c'est le début du XIX<sup>e</sup> siècle qui

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 147

<sup>174</sup> BABADZAN, 1999, « L'invention des traditions et le nationalisme », *Journal de la Société des océanistes*, n°109, *passim*

<sup>175</sup> POULOT, 1992, *Op. Cit.* p. 152

permet de démocratiser peu à peu ces pratiques en mettant l'art à disposition d'un public plus large, notamment par la diffusion de la pratique muséale. C'est ainsi par exemple que le Louvre ouvre ses portes en 1793. Les livres font l'objet d'attentions particulières et l'État émet quelques propositions visant à assurer leur inventaire et catalogage. Des bibliothèques sont créées dans les municipalités afin d'éviter leur dispersion et de les mettre à disposition du peuple.

Par contre, les œuvres architecturales font plus particulièrement l'objet des destructions iconoclastes de l'armée républicaine. Le terme « iconoclasme », utilisé au début du mouvement s'avère d'ailleurs inapproprié puisqu'il désigne essentiellement la destruction de symboles religieux et ne permet pas de décrire la situation en question. C'est l'abbé GRÉGOIRE qui introduisit dans un rapport daté de 1794 le terme de vandalisme pour qualifier l'action d'une partie des révolutionnaires vis-à-vis de l'ensemble des symboles de l'Ancien Régime. L'homme d'église était un fervent défenseur des objets nationaux, considérant qu'ils étaient la propriété de tous et que chaque citoyen devait en assurer la préservation. Les positions idéologiques de cet homme sont d'ailleurs révélatrices de l'ensemble du mouvement de l'époque. Il milite très fortement pour la préservation des biens matériels, qu'il considère comme appartenant à l'ensemble des citoyens. Sur un autre plan, il milite également pour la diffusion de la langue française comme langue unique de la République, engendrant le délitement des langues régionales. Ces deux propositions interviennent logiquement dans le schéma de construction de la Nation de l'époque, mais seraient différentes de nos jours. Il est intéressant de constater qu'aujourd'hui, la diversité est davantage mise en avant et que les pratiques régionales, de même que les langues, sont plus valorisées, tout étant constitutives d'une identité partagée.

Dans la suite des propositions de conservation des vestiges de l'Ancien Régime, un mouvement important naît contre le vandalisme et plusieurs personnalités agissent dans ce sens. L'un d'entre eux, Alexandre LENOIR, est scandalisé par le saccage des tombes de rois de la basilique Saint-Denis qui a lieu en 1793 et parvient à sauver une partie des statues et gisants qui s'y trouvait. Déjà depuis 1790, le couvent des Petits-Augustins, devenu aujourd'hui l'école nationale des Beaux-arts de Paris, avait été transformé en dépôt pour accueillir les différentes confiscations faites au clergé. Chargé par l'Assemblée constituante d'en devenir le conservateur dès 1791, LENOIR décide alors d'ouvrir le dépôt au public et d'en faire un musée. C'est ainsi que le premier musée des monuments français est créé en 1795, incluant l'architecture dans les mesures de protection.

C'est aussi un geste qui marque l'apparition du concept de « monument historique », engendrant la mise en place de protections spécifiques. La première action consiste à réaliser un inventaire afin de connaître les bâtiments qui ont résisté à la Révolution. En 1816, le ministre de l'Intérieur Alexandre LABORDE en publie la liste, ce qui a pour effet d'attirer l'attention du public, et d'engendrer la pratique du tourisme. En 1830, un poste nouveau est proposé par un autre ministre de l'Intérieur, François GUIZOT : celui d'inspecteur des Monuments historiques. Ce dernier a la charge de classer les bâtiments en question et de justifier les besoins de restauration. Quelques années plus tard, en 1837 est créé la commission des Monuments historiques qui est chargée de gérer la liste de classement et le financement des mesures d'entretien et de restauration. Mais la commission a du mal à les faire appliquer dans de bonnes conditions et il faudra attendre le 30 mars 1887 pour que la première loi sur la protection des monuments historiques apparaisse. Celle-ci apporte un cadre légal permettant à l'État d'intervenir plus efficacement. Il peut notamment engager des architectes assermentés, choisis lorsqu'ils partagent l'intérêt de garder une homogénéité de



style au cours de la restauration d'un édifice. Un concours a d'ailleurs lieu en 1893 pour choisir un architecte en chef, fonction qui sera institutionnalisée en 1907 par un décret précisant le statut des Architectes en Chef des Monuments Historiques (ACMH).

Le début du XX<sup>e</sup> est le moment où commencent à se développer de nombreuses lois et mesures dédiées à la protection du patrimoine. La notion s'étend d'ailleurs dans les esprits et débordé les domaines spécialisés qu'étaient les œuvres d'art, livres et les monuments. Ainsi, le 21 avril 1906, la loi peut inclure désormais les sites naturels au titre de la protection du patrimoine. Elle peut s'appliquer à des arbres, falaises, cascades remarquables pour leur intérêt artistique et qui sont représentatifs, d'une certaine façon, de l'œuvre de la nature. Une loi importante est instaurée le 31 décembre 1913 qui remplace celle de 1887 au titre de la protection du patrimoine. Elle permet de fixer des limites au droit de propriété en faisant intervenir l'intérêt public. Il s'agit d'un aspect majeur qui modifie considérablement les pratiques et l'appréhension des mesures de protection. En invoquant ainsi la nécessité de préserver un bien privé au nom de l'intérêt national, l'État peut intervenir sans l'accord du propriétaire et effectuer les travaux de restauration nécessaires.

Les lois évoluent en même temps que les mentalités, et le 2 mai 1930, une loi remplace celle de 1906 et vise à homogénéiser les procédures de protection des monuments et des sites naturels. La catégorie de « site naturel classé » est créée et permet notamment de classer une zone située aux abords d'un édifice inscrit sur la liste. Même si la loi a été plusieurs fois modifiée et complétée par la suite, elle marque la base du régime actuel, qui s'est étendu par la suite à d'autres types de sites. Ce n'est pas le lieu pour faire l'historique de l'ensemble des mesures ultérieures, de plus en plus spécialisées en fonction de la nature des éléments à protéger. Nous pouvons noter toutefois que dans la période qui suit la Seconde Guerre mondiale, un autre cap est franchi dans la conception du patrimoine. Les bombardements ayant détruit de nombreuses villes, la construction de nouveaux bâtiments s'organise parfois très rapidement et sans prise en compte des styles architecturaux de l'environnement. En réaction à ce procédé, André MALRAUX élargit la protection des sites en l'appliquant à la ville, permettant par la loi de 1962 d'en classer certaines parties.

À partir de cette période, de nombreux sites peuvent prétendre au classement, non plus en raison de leur ancienneté mais de leur rôle en tant que témoin d'un style ou d'une activité particulière. La loi de décentralisation de 1983 introduit l'appellation de ZPPAUP : Zone de protection du patrimoine architectural, urbain et paysager, qui a été remplacée en 2010 par celle de « Aires de mise en valeur de l'architecture et du patrimoine ». Ces différentes évolutions montrent combien le patrimoine a pris de l'importance dans l'esprit des Français et du monde en général, puisqu'il peut s'appliquer désormais à de nombreux domaines de la vie humaine, dès l'instant où il est représentatif d'un fait marquant d'une période de l'histoire.

### *c) Le patrimoine mondial*

Il existe parfois une certaine confusion entre les notions de protection et de mise en valeur d'un élément de patrimoine. En réalité, l'inscription sur une liste de protection permet essentiellement d'éviter les destructions, mais n'oblige pas à assurer la restauration. Par contre, si restauration il y a, elle doit se faire dans de bonnes conditions, sous la surveillance par exemple des architectes assermentés, ACMH. Le coût de telles actions étant très

important, l'État ne peut pas s'investir sur tous les sites et il est souvent fait appel aux collectivités territoriales ou aux associations locales de défense du patrimoine pour participer aux dépenses. Les opérations de mise en valeur permettent de récolter des fonds en développant le tourisme, lequel participe de fait à la préservation des sites. Ainsi, la valorisation participe à la préservation du patrimoine, mais n'a pas de caractère contraignant et est généralement laissée à l'appréciation des localités, en fonction des possibilités de développement touristique.

AUDRERIE termine son ouvrage en mettant en avant deux aspects qui étaient absents de la conception du patrimoine voici deux siècles. Le premier est l'aspect économique, qui comme nous venons de le voir est associé au tourisme. Cette activité permet en effet de récolter des fonds pour assurer la préservation du patrimoine, mais elle peut aussi développer des services indirects autour des sites, et qui participent au développement économique des régions. De plus, l'inscription d'un bien sur une liste de classement apporte une certaine légitimité qui participe à sa reconnaissance sur le plan régional et national. Des projets de valorisation peuvent alors être plus aisés à monter, et favorisent la préservation des biens patrimoniaux. Le second aspect est le caractère mondial qui est à présent associé au patrimoine, et qui permet de mobiliser des acteurs plus nombreux en faveur de la préservation d'un site important.

La notion de « Patrimoine mondial de l'Humanité » est apparue il y a quelques décennies après une lente évolution des relations internationales. Les populations ayant été fortement marquées par les destructions, c'est la fin de la Première Guerre mondiale qui suscite un premier mouvement de niveau international. Une première grande conférence a lieu à Athènes en 1937 et préconise de sauvegarder le patrimoine mondial. Mais c'est au cours de la Seconde Guerre mondiale que ces volontés commencent à se transcrire en actes. Les états européens, en conflit avec l'Allemagne, se réunissent pour réfléchir à l'après-guerre et à la reconstruction des pays et de leurs systèmes éducatifs. C'est ainsi qu'est créée le 16 novembre 1945 l'UNESCO : Organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture. C'est souvent lorsqu'il y a des menaces de destruction et de perte que les institutions réagissent et cherchent des mesures de protection appropriées. Un événement a ainsi mobilisé l'attention internationale dans les années 60. Le gouvernement égyptien avait pris la décision de construire un barrage, le fameux barrage d'Assouan, qui aurait inondé une vallée dans laquelle se trouvaient des temples datant de l'Égypte ancienne. Différents pays se sont concertés et ont lancé une vaste campagne internationale. Des fonds ont pu ainsi être réunis et un projet gigantesque de déplacement des temples a été mis en place, permettant à la fois la construction du barrage et la préservation d'un patrimoine. C'est ce mouvement de solidarité qui permis à l'UNESCO de proposer aux états d'élaborer des procédures adaptées pour ce type de projets et qui aboutit le 16 novembre 1972 à émettre la « Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel ».

Il s'agit d'un instrument juridique qui permet aux états parties de mobiliser la solidarité internationale pour participer à la préservation d'un élément de patrimoine présent sur leur territoire. Cette convention est la plus connue dans ce domaine, mais elle est associée à deux autres conventions qui la complètent afin de pouvoir intervenir dans différentes situations. En 1954 fut ratifiée la convention pour la « protection des biens culturels en cas de conflit armé », ainsi qu'en 1970 celle concernant la « lutte contre l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels ». Le patrimoine mondial participe à la diffusion de l'idée qu'il existe des biens universaux. Ainsi, les sites classés sur la liste de l'UNESCO appartiennent à tous sans tenir compte à priori du territoire sur lequel ils sont

placés. Il renvoie également à l'idée que l'ensemble des générations de la planète possèdent une richesse commune qu'il convient de préserver collectivement. Ainsi, la communauté internationale est interpellée pour gérer de nombreux sites considérés comme étant représentatifs de la créativité humaine, mais aussi pour préserver l'équilibre de la planète, activité qui demande de plus en plus l'attention de tous.

## 2) Le patrimoine culturel immatériel

### *a) Prise de conscience de la notion de patrimoine hors de l'Occident*

La conservation d'un certain nombre d'éléments d'ordre architectural, historique ou artistique est effectuée de manière volontariste depuis deux siècles environ dans les sociétés occidentales. Dans les pays issus de la décolonisation, il s'agit en revanche d'une pratique très récente et encore peu généralisée. Alain SINOÛ en parle dans un article consacré au patrimoine bâti en Afrique de l'ouest francophone<sup>176</sup>. Il explique qu'après les indépendances, les différents bâtiments furent laissés en place et investis par les nouveaux appareils d'état. Même si quelques changements d'ordre symbolique sont opérés, comme le choix d'une nouvelle capitale ou la modification des terminologies territoriales, les anciens bâtiments administratifs sont souvent réutilisés par les nouveaux gouvernements. Si les villes ont gardé leur architecture coloniale, c'est plus par manque de moyens pour la remplacer que par réel souci de préservation. Le discours patrimonial a commencé à s'instaurer à la fin des années soixante-dix avec l'intérêt qu'y portaient les chercheurs occidentaux. Ce point de vue n'était alors pas très bien apprécié car la mise en valeur des bâtiments coloniaux pouvait être vu comme une glorification du colonialisme. C'est à partir des années 1990 que ce passé colonial put mieux être pris en compte, notamment du fait de l'arrivée des jeunes générations, moins proches de cette période. À la même époque, le tourisme s'étend à l'international et devient un autre facteur qui encourage le développement de politiques patrimoniales. La mise en valeur de certains lieux historiques peut permettre en effet un nouvel attrait touristique pour les visiteurs. Mais SINOÛ signale à juste titre que cette façon de présenter le patrimoine matériel destiné plus particulièrement aux visiteurs occidentaux montre le peu d'intérêt qu'ont alors ces états pour intégrer les éléments coloniaux dans leur identité nationale.

Dans les sociétés où la transmission de la culture se fait oralement, le rapport au temps et au passé est vécu différemment. Comme le précise Louis PERROIS<sup>177</sup>, les objets anciens ne sont généralement conservés que s'ils ont une utilité dans le présent, et la transmission entre générations concerne plus les savoirs et pratiques que les objets matériels. Certains objets comme les masques, par exemple, étaient même destinés à être détruits une fois leur fonction rituelle accomplie, en raison de leur caractère sacré et dangereux. Ce n'est que face aux évolutions rapides de ces sociétés qu'est apparu le besoin de sauvegarder les traditions. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, ce sont majoritairement les ethnologues et ethnomusicologues qui se sont sentis concernés par ce problème et qui ont entrepris de collecter les traces des savoirs

<sup>176</sup> Alain SINOÛ, 2005, « Enjeux culturels et politique de la mise en patrimoine des espaces coloniaux », *AutrEPART*, n° 33

<sup>177</sup> PERROIS, 1999, « La formation d'un « patrimoine » du Sud : le musée des arts et traditions du Gabon », *Ethnologie française*, XXIX, 3, p. 349

oraux. Le travail de Herbert PEPPER est d'ailleurs représentatif de cette période au cours de laquelle l'ethnologie affinait ses outils de recherche et d'analyse. Les sociétés de l'oralité étant l'objet principal de leurs études, les chercheurs ont constaté les évolutions rapides des pratiques et ont associé à leur activité de recherche celle de sauvegarde des traditions. De ce fait, de nombreux fonds ethnographiques écrits, sonores, audiovisuels ont été constitués et témoignent des prémisses de la réflexion sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, notion que nous aborderons plus loin.

Nombre d'objets d'Afrique subsaharienne sont d'abord considérés par leurs détenteurs pour leur rôle social, avant d'être appréciés pour leur esthétisme. Durant la conquête coloniale et ses missions d'évangélisation, de nombreux cultes et pratiques furent interdits car ils ne correspondaient pas aux aspirations politiques ou religieuses des Occidentaux au pouvoir. De nombreux objets qui y étaient associés furent donc détruits, mais surtout, furent dépossédés de leur valeur culturelle, y compris aux yeux des populations locales. S'ils étaient exposés sur le continent européen, c'était surtout pour montrer combien ces peuples étaient primitifs et qu'il était nécessaire de les civiliser. Dans le même temps, des collectionneurs et des marchands rapportaient en Occident ces objets peu connus du reste du monde. Peu à peu, leur valeur esthétique fut reconnue, notamment par l'inspiration qu'en ont tirée certains artistes, les plus représentatifs étant Picasso ou Matisse. Aujourd'hui, les objets reconnus en tant qu'« art africain » occupent une place importante dans les musées occidentaux, et sont très cotés sur le marché de l'art. En juin 2006, 514 œuvres « d'arts premiers » d'Afrique et d'Océanie furent présentées lors d'une exposition vente de la collection de Pierre VÉRITÉ. La pièce maîtresse, un masque *ngil* des Fang du Gabon, fut vendue pour la somme de 5,9 millions d'euros, devenant l'œuvre d'arts premiers la plus chère jamais vendue au monde.

D'autres objets de ce type provenant de pays extra-européens sont exposés au musée du quai Branly, musée qui a beaucoup fait parler de lui lors de son élaboration, jusqu'à son inauguration en juin 2006. Le principal reproche qu'on a pu lui faire était notamment le fait d'apposer une vision occidentale de l'art, sur des objets qui n'étaient pas considérés comme tels dans leur pays d'origine. Il regroupe quelques achats récents, ainsi que les collections du laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme et de l'ancien Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie. De nombreux ethnologues ont condamné cette démarche visant à présenter essentiellement l'aspect esthétique d'objets destinés à des fonctions rituelles, spirituelles ou autres. Ce n'est pas le lieu pour résoudre ce débat, mais il est certain qu'il existe un grand décalage entre l'Occident et les cultures qui sont ici mises en scène. Toutefois, il nous semble important de noter que c'est à partir du moment où les pays occidentaux ont reconnu une certaine valeur, esthétique et économique, aux cultures africaines, que celles-ci ont eu droit à une place sur la scène internationale, et à une meilleure prise en compte de leurs spécificités en matière de représentation patrimoniale.

Certains intellectuels et artistes africains ont également beaucoup participé à la reconnaissance de leur culture à l'extérieur de leur continent. Léopold Sédar SENGHOR, président du Sénégal, poète et écrivain bien connu, et ami d'Herbert PEPPER, a joué un très grand rôle dans ce domaine. Avec Aimé CÉSAIRE, écrivain antillais, il créa la revue l'Étudiant noir, dans lequel il décrit la négritude, mouvement qu'ils initièrent ensemble : « La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être Noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de Noir, de notre histoire et de notre culture ». L'écrivain malien Amadou HAMPATÉ BÂ a participé lui aussi à la transmission des traditions du peuple peul à travers ses écrits, tel que L'empire

peul du Macina, publié en 1955. C'est en 1962 qu'il prononce à la tribune de l'UNESCO l'une des phrases les plus reprises pour définir la fragilité de la culture orale : « En Afrique, chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle ».

Dans le domaine de l'art, la question du retour des œuvres dans les pays qui les ont créées est d'actualité. De nombreux pays du monde réclament en effet une restitution des œuvres qu'ils estiment comme étant des éléments constitutifs de leur identité. C'est le cas de la Grèce par exemple, qui réclame des frises du Parthénon au British Museum, bien qu'elles aient été acquises légalement. La question peut difficilement être tranchée, étant donné les différentes implications économiques, politiques ou même éthiques. Dans le cas de l'Afrique, différents gouvernements réclament le retour de certains éléments de patrimoine, fondateurs là aussi de leur identité. Un premier pas a été amorcé avec la restitution de restes humains, mais ces faits restent des cas particuliers du fait de la nature même des éléments patrimoniaux en question. On se souvient par exemple de la restitution de la Vénus Hottentote<sup>178</sup> en 2002 qui put être effectuée par la création d'une loi accordant la possibilité de déclasser un bien patrimonial afin que les mesures de protection n'empêchent plus son transfert. Plus récemment encore, la restitution des têtes maori à la Nouvelle Zélande a fait l'objet de débats, que nous ne présenterons pas ici. Le résultat aboutit toutefois en faveur du pays demandeur et la tête conservée au musée de Rouen, instigateur de la démarche en France, put être renvoyée à son pays d'origine. Mais là encore il s'agissait de restes humains qui ont pu bénéficier d'un déclassement après qu'une loi spécialement conçue pour ce projet puisse intervenir. Les problèmes de restitution sont donc loin d'être résolus, mais permettent de poser une question fondamentale sur l'appropriation d'un patrimoine. Si un pays a rapporté des biens au cours d'explorations ou de guerres il y a plusieurs siècles, il est possible de dire qu'ils sont tout autant constitutifs de son patrimoine que de celui du pays qui les a générés puisqu'ils sont représentatifs d'une partie de son histoire et des événements qui l'ont jalonnées. Pour les pays colonisés, il s'agit d'une question fondamentale car elle touche à des formes de réparation de l'histoire. Les gouvernements de ces pays considèrent que de telles restitutions seraient révélatrices d'une certaine reconnaissance de leur identité propre au niveau international. Mais il est vrai que parfois, le manque de moyens adéquats de conservation ne permet pas de jouer en leur faveur. Un des arguments avancé par l'UNESCO est que ces œuvres font parties du patrimoine mondial, et à ce titre, méritent d'être conservées dans de bonnes conditions. La question est complexe du fait des nombreux enjeux qui y sont associés, mais démontre encore une fois l'importance du fait patrimonial dans le monde contemporain.

---

<sup>178</sup> Il s'agissait d'une esclave baptisée sous le nom de Saartjie BAARTMAN ramenée d'Afrique du Sud en 1810 et qui fut exposée dans des foires pour montrer l'hypertrophie de ses hanches et fesses. Lorsqu'elle meurt en 1815, elle est à nouveau exposée, cette fois comme objet de science et le moulage de son corps et son squelette font partie de la galerie du Musée de l'homme. En 1994, la population des Khoikhoï en Afrique du Sud demande la restitution de sa dépouille par l'intermédiaire de Nelson MANDELA. Le monde scientifique s'y oppose en invoquant des raisons patrimoniales. Pourtant, c'est la loi passée en 2002 qui permit à l'Afrique du Sud d'accéder à cette demande, et les restes de cette femme purent faire l'objet d'une cérémonie funéraire en accord avec les pratiques de sa culture d'origine.

## b) Mise en place de la convention dédiée au patrimoine immatériel

Plusieurs facteurs ont contribué à attirer l'attention de la communauté internationale sur le patrimoine des pays extra-européens. Nous avons vu que l'éloignement avec le passé colonial commençait à être suffisant pour être observé avec un certain recul et une vision patrimoniale. Plusieurs pays africains ont commencé à mettre en scène également l'histoire de l'esclavage en ouvrant des musées ou en élaborant des parcours touristiques pour en présenter le témoignage. La création des états aux moments des indépendances de ces pays a suscité le besoin de légitimer les constructions nationales, et pour ce faire de s'approprier un patrimoine particulier. De plus, l'intérêt porté par les Occidentaux au début du XX<sup>e</sup> siècle à des formes d'art venues d'autres continents a participé à faire évoluer les conceptions sur le patrimoine.

La convention de 1972 a fait date dans l'histoire de la protection du patrimoine mondial et a permis d'élaborer l'idée de « Chef-d'œuvre de l'Humanité » en constituant une liste répertoriant les biens les plus représentatifs. Mais dès cette époque, des revendications ont commencé à être émises de la part de pays non-européens du fait d'un déséquilibre existant dans la liste représentative. En effet, plus de la moitié des biens étaient répertoriés en Europe, tandis que l'Afrique n'en comptait par exemple pas plus de 15 %. Le processus menant à l'élaboration d'une catégorie de « Patrimoine culturel immatériel » désignée fréquemment par le sigle PCI a démarré à partir de là afin de chercher un moyen pour pallier à ce problème et correspondre aux différentes conceptions du patrimoine dans les différents pays.

C'est à partir du début des années 1990 que la notion d'« immatériel » a commencé à s'imposer dans les esprits, sous l'impulsion du Japon qui comportait déjà des pratiques patrimoniales de cet ordre au niveau national. Ce pays avait, dès les années 1950 au sortir de la guerre, instauré juridiquement ce terme pour contrer les risques d'une occidentalisation de sa culture et éviter la disparition d'arts et métiers traditionnels. Une catégorie de « trésor national vivant » a été créée pour valoriser les pratiques d'individus ou de communautés, détenteurs d'un savoir-faire traditionnel et reconnus comme étant représentatifs d'un certain patrimoine. La réflexion sur ce thème a conduit l'UNESCO à élaborer une première mesure avec la publication le 15 novembre 1989 d'une « Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire ». Celle-ci est importante car elle marque le début de la reconnaissance des pratiques culturelles qui sont exprimées autrement que par des traces matérielles. Cependant, plusieurs expressions utilisées dans le texte, centrées sur les termes « traditionnel », « folklore », « populaire », ne satisfont pas l'ensemble des états parties. De plus, il ne s'agit pas d'une convention, mais seulement d'une recommandation qui n'apporte aucun soutien financier ou technique aux états ni une réelle reconnaissance. Elle permet cependant de développer les débats et de réunir des experts qui commencent à mettre au point cette nouvelle catégorie de « patrimoine immatériel » qui préfigure la création de la convention future.

Plusieurs programmes furent lancés dans la décennie qui suivit et ils ont contribué au développement conceptuel de cette catégorie. Ainsi furent lancés en 1993 celui des *Trésors humains vivants*, inspiré par le Japon, et en 1997 la *Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'Humanité*. La « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel » fut finalement instituée le 17 octobre 2003 et ratifiée par les premiers états parties en 2006. Celle-ci prolonge la dynamique de mondialisation du concept

de patrimoine initiée par la convention de 1972. Cette dernière était ethnocentrée en étant marquée par une conception du patrimoine héritée des civilisations européennes. De ce fait, elle est particulièrement sensible aux aspects matériels du patrimoine, même si elle a pu s'étendre à d'autres type de biens comme les paysages naturels. Cela a engendré un déséquilibre entre les représentations sur la liste du patrimoine mondial entre le Nord et le Sud. Mais cela ne signifie pas forcément l'existence d'une opposition entre pays riches et pauvres, car l'impulsion qui a conduit à la création d'une nouvelle convention vient là encore du Japon. Ce pays ne parvenait pas à faire classer certains de ses temples qui avaient été plusieurs fois reconstruits, sans toutefois que cela porte atteinte à la conception nationale du patrimoine. Car la valeur de patrimoine attribuée par la culture japonaise était davantage portée sur les rites qui s'y pratiquent que sur l'authenticité de l'édifice lui-même. Il est nécessaire à notre niveau de présentation de donner la définition de ce qui est compris dans l'expression de « Patrimoine culturel immatériel », telle qu'elle est définie au début de la convention de 2003 :

« On entend par "patrimoine culturel immatériel" les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable. »<sup>179</sup>

Daniel FABRE<sup>180</sup> rappelle que les modèles d'institutionnalisation de la culture au niveau international ont été définis à partir de l'histoire européenne. Chaque état occidental a élaboré les processus d'identification et de valorisation de son patrimoine matériel en adéquation avec la construction de son identité nationale. Avec l'introduction par l'UNESCO de la liste du « patrimoine mondial de l'Humanité », les instruments institutionnels ont été mondialisés à partir des expériences occidentales. L'auteur précise que la reconnaissance au niveau mondial des biens inscrits sur la liste n'a fait qu'ajouter un niveau de classement supplémentaire aux éléments déjà reconnus comme étant représentatifs du patrimoine de leurs Nations d'origine. Il poursuit en proposant l'idée que la convention dédiée au patrimoine immatériel s'est construite sur une inversion des modèles et qu'elle a été inspirée par l'étude des expériences extra-européennes. C'est en effet la situation existant dans les pays du Sud qui a conduit à proposer cette notion, et ce sont les pays peu représentés sur la première liste qui ont suscité le développement de cette nouvelle catégorie, car celles qui existaient jusqu'alors ne correspondaient pas à leurs conceptions. Toutefois, il nous semble qu'elle demeure en partie occidentale, du fait même de la volonté d'institutionnaliser des éléments de culture. Au sein de sociétés considérées comme étant traditionnelles, il ne paraît pas nécessaire de passer par

---

<sup>179</sup> Article 2.1 de la convention, définitions.

<sup>180</sup> FABRE Daniel, 2006, « Le patrimoine culturel immatériel, Notes sur la conjoncture française », article accompagnant la remise du rapport d'étude de Gaetano CIARCIA, *La perte durable*, à la Mission à l'ethnologie (Dapa, Ministère de la culture) le 10 octobre 2006

une institution pour transmettre des savoirs, l'oralité étant souvent le moyen de communication privilégiée pour le faire. Mais ces mêmes sociétés s'adaptent au monde moderne et obéissent à présent aux nécessités d'administration des territoires et donc de la culture. Si la catégorie d'« immatériel » semble en effet s'adapter à d'autres conceptions de la culture que celle qui existe dans le monde occidental, en revanche elle nous paraît relever de l'inspiration occidentale lorsqu'elle est associée à des procédés de patrimonialisation.

Mariannick JADÉ a publié un ouvrage majeur<sup>181</sup> pour questionner l'apparition de l'appellation de patrimoine culturel immatériel. Elle part du fait qu'il s'agit d'une notion permettant avant tout de dépasser le clivage qui peut exister entre les différentes conceptions du patrimoine existant dans les sociétés humaines. Elle permet ainsi de les englober et de mieux prétendre à la vocation de patrimoine universel tel que l'a souhaité l'UNESCO dès ses premières conventions. De plus, il s'agit d'un fait social mondial qui comprend deux composantes. La première se situe dans le monde occidental et correspond à un moment où les conceptions de la mémoire ont évolué et sont moins portées sur la sacralisation de l'objet que sur une volonté de connaissance. La deuxième est portée par les pays non occidentaux qui ont manifesté le souhait de préserver leurs traditions, menacées de disparition. Les mesures de sauvegarde utilisées jusqu'alors étant difficilement applicables dans ces situations, la prise en compte du caractère vivant de la culture fut utile pour mettre en place une nouvelle catégorie de patrimoine. L'un des points majeurs de sa mise en application est qu'elle est plus proche d'une pratique de sauvegarde que de conservation. Dans ce sens, cela permet de maintenir les biens patrimoniaux de ce type dans le contexte qui les a créés, et sans en déposséder pour autant les dépositaires.

Cette conception a entraîné un basculement dans les pratiques patrimoniales de l'UNESCO qui jusqu'alors centrait son attention sur la conservation, fondée sur des approches muséographiques et archivistiques. Ensuite, c'est l'idée de sauvegarde qui s'est progressivement substituée à celle de conservation, mettant en avant les processus de transmission et plus seulement de documentation. La convention de 2003 prend à présent en compte la valeur patrimoniale immatérielle d'un bien qui doit s'inscrire dans le temps. Le processus même de la transmission devient une partie constitutive du patrimoine en considérant ce dernier comme étant évolutif. De par son caractère mouvant, le patrimoine n'est plus considéré comme la fixation d'une pratique dans un espace particulier. Les interactions entre différents éléments immatériels supposent que le patrimoine comprenne une certaine adaptabilité à de nouveaux contextes, parfois différents de ceux d'origine.

L'introduction du caractère vivant du patrimoine et de sa vocation à être transmis a été une révolution majeure apportée par la convention de 2003. La conception du patrimoine a pu s'élargir à de nouveaux horizons et peut désormais s'appliquer aux différents éléments représentatifs d'une culture, qu'ils soient matériels ou immatériels. La notion d'authenticité qui était présente depuis le début du cheminement intellectuel sur les représentations de la culture a également été remise en cause par l'arrivée de la nouvelle catégorie de PCI.

---

<sup>181</sup> JADÉ Mariannick, 2006, *Le patrimoine immatériel, Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Paris : L'Harmattan



Chiara BORTOLOTTO<sup>182</sup> propose une courte analyse des effets apportés par la création d'une nouvelle catégorie de patrimoine au sein de l'UNESCO. L'apport principal de l'organisation internationale a été de légitimer une idée ayant fait son chemin depuis la convention de 1972, qui consistait à mieux considérer les processus de création culturelle et non plus seulement les objets résultants. L'un des premiers textes relatifs à cette idée fut rédigé en 1989<sup>183</sup>, principalement à l'intention des chercheurs et conservateurs, afin de proposer des méthodes d'inventaires et d'étude du folklore. En revanche, la convention de 2003 fut proposée notamment comme possibilité d'outil destiné aux institutions, afin de les aider dans leur rôle de soutien à la création des acteurs locaux. La convention de 2003 a fait évoluer deux aspects importants pris en compte dans la valorisation du patrimoine mondial, il s'agit des critères d'authenticité et de valeur exceptionnelle universelle. Pour être inscrit sur la première liste de 1972, les biens patrimoniaux devaient pouvoir attester de ces deux qualités pour pouvoir prétendre à une inscription au niveau mondial. En revanche, leur mise en application sur les éléments immatériels des cultures pouvait poser des problèmes conflictuels en instaurant une hiérarchie entre les différentes pratiques traditionnelles mondiales. Les deux critères ont donc été supprimés de la convention de 2003, mais la notion d'authenticité pose toujours question. L'un des principes étant de considérer que le patrimoine immatériel existe du fait de sa recréation continue, il est difficile d'attester d'une certaine authenticité. L'auteur développe cet aspect en expliquant que les réflexions anthropologiques ont influencé l'UNESCO qui « semble retenir l'idée que l'authenticité ne serait pas une qualité naturelle et ancienne des choses mais une conception toujours négociée dans le présent »<sup>184</sup>. En réalité, l'organisation internationale demeure ambiguë sur ce sujet puisqu'en choisissant de préserver les pratiques traditionnelles, elle suppose qu'elles existent dans une forme originelle et donc authentique. BORTOLOTTO conclut en disant que malgré l'évolution de la réflexion, la notion d'authenticité est celle qui a construit en quelque sorte la légitimation du patrimoine et qu'elle reste attachée à l'histoire et aux ambitions de l'UNESCO : « Ayant comme finalité de donner aux groupes le sentiment de partager une identité culturelle (authentique), les politiques patrimoniales de l'UNESCO sont en fait fonctionnelles et tendent au renforcement et à la légitimation des identités (et des diversités) culturelles. »<sup>185</sup>

### *c) Adoption de la convention*

Après que la convention eut été instaurée par l'UNESCO en 2003, elle a pu être soumise à la signature des états à partir de 2006. Sa ratification a été très rapide et aujourd'hui, quelques années seulement après sa création, 135 états l'ont rejointe. Ce fait est significatif de l'importance du phénomène, puisque la convention de 1972 concernant les biens matériels et naturels a mis vingt ans pour arriver au même nombre d'états signataires. Le fait est que les mesures de l'UNESCO sont mieux connues aujourd'hui et que la conscience patrimoniale est beaucoup plus présente dans les esprits, que ce soit en l'appliquant sur les cultures traditionnelles ou sur les ressources naturelles.

---

<sup>182</sup> BORTOLOTTO Chiara, 2006, *Résumé de la communication présentée le 16 juin 2006, à la réunion des conseillers à l'ethnologie et des ethnologues régionaux*, Mission à l'ethnologie (Dapa, Ministère de la culture)

<sup>183</sup> « Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire »

<sup>184</sup> BORTOLOTTO, *Op. Cit.*, p. 2

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 3

Pourtant, la convention est difficile à appliquer car elle n'est pas toujours comprise de la manière dont l'entend l'UNESCO et peu d'états parties peuvent en tirer de réels bénéfices. L'organisation internationale fonctionne en complément des mesures adoptées par chaque état et ne peut pas s'y substituer. Comme dans le cas de la protection des biens matériels, l'UNESCO intervient pour classer mondialement un élément déjà considéré comme représentatif d'un patrimoine dans son pays. Or, peu d'états ont réellement instauré de nouvelles pratiques nationales et un décalage s'installe entre leurs attentes et les possibilités d'action de l'UNESCO. Les mesures adoptées par l'UNESCO sont de deux ordres : les premières sont placées au niveau national et sont des recommandations faites aux états pour leur demander d'identifier leur PCI par la mise en place d'inventaires et d'aider à sensibiliser la population sur cette question. Les secondes se trouvent au niveau international où l'UNESCO peut intervenir de façon plus concrète. Il a été mis en place quatre listes dédiées à des objectifs spécialisés. Les deux premières sont les plus connues puisqu'il s'agit de la liste représentative du PCI de l'Humanité et la liste du PCI nécessitant une sauvegarde urgente. Les deux autres représentent plus des outils pouvant aider les états à mettre en place la protection au niveau national. Il s'agit du registre des meilleures pratiques de sauvegarde et d'un registre d'assistance internationale qui met en commun les informations sur les différentes procédures et moyens financiers existants.

La nécessité d'une convention s'est imposée après la prise de conscience du danger représenté par la disparition de certaines pratiques. Plusieurs pays et communautés réclamaient des outils de protection en réagissant à la peur de perdre leur identité particulière, ce que l'UNESCO a réalisé dans le souci de préserver une certaine diversité culturelle<sup>186</sup>. L'organisation a donc centré son action sur la liste de sauvegarde urgente, seule liste qui permet aux biens inscrits de bénéficier de crédits pour aider à empêcher leur disparition. La deuxième liste, la liste représentative, accorde essentiellement une reconnaissance symbolique aux biens inscrits sans pour autant les aider financièrement. Pourtant, c'est cette dernière qui a fait l'objet de nombreuses inscriptions, les pays s'étant précipités pour envoyer leurs dossiers de candidature, tandis que la première semble avoir été en partie délaissée. Les possibilités offertes par l'UNESCO doivent d'abord faire leur chemin pour que la notion de sauvegarde du PCI soit comprise par les états et qu'ils puissent en bénéficier.

Un aspect important intervient dans la convention puisqu'elle associe les « communautés » et les invite à participer à la définition et à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Pourtant, le terme n'est pas défini et il peut autant s'appliquer à un groupe de trois personnes, seules détentrices d'un savoir particulier, que d'une population régionale ou encore d'une Nation entière. Dans les recommandations de l'UNESCO, il est précisé que les demandes d'inscription peuvent émerger donc de ces communautés, si elles estiment qu'une pratique est représentative de leur culture, et si elle est en voie de disparition, elles pourront bénéficier des aides financières apportées par l'inscription à la liste d'urgence. Pourtant, la mise en pratique est différente puisque l'inscription doit se faire à la demande de l'État ou d'un organisme assermenté, c'est-à-dire une organisation de type ONG (organisation non gouvernementale), reconnue par l'UNESCO. Certaines réalisations peuvent donc s'avérer complexes dans le cas où une minorité souhaite être reconnue mais est empêchée par un État totalitaire. Le rôle des ONG est donc important à ce niveau puisqu'elles peuvent attirer

---

<sup>186</sup> En complément de la convention sur le PCI, l'UNESCO a également proposé deux textes, le premier étant la « Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle » de 2002, et le second étant sa validation législative : la « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles » de 2005.

l'attention de l'UNESCO sur le problème, laquelle tentera de négocier avec l'état mis en cause. Elles peuvent également intervenir pour contribuer à l'élaboration des dossiers d'inscriptions par les communautés lorsque celles-ci sont peu habituées à la pratique de l'écriture. La place des communautés a donc considérablement changé avec l'instauration du PCI, puisqu'au lieu de recevoir le patrimoine en tant que représentation d'une culture étatique, elles se voient confier une légitimité pour définir leur propre patrimoine. Une nouvelle configuration peut donc s'établir entre l'État, les chercheurs et les communautés, qui deviennent des acteurs de la patrimonialisation et ne sont plus considérés comme des sujets d'étude.

La convention a donc encore du chemin à faire dans les esprits avant que la catégorie « immatériel » du patrimoine puisse faire l'objet d'un consensus au niveau des états. Pourtant, elle est déjà dans les consciences des professionnels du patrimoine qui observent l'apparition du PCI avec suspicion et intérêt. JADÉ rappelle que cette catégorie est particulière car elle instaure une distinction qui découpe le patrimoine en deux champs opposés. Or, elle rappelle qu'ils sont inséparables car le patrimoine matériel n'est compris entièrement que par rapport aux valeurs qu'il porte et le patrimoine immatériel ne peut se percevoir que par des manifestations tangibles. En partant de cette observation, l'auteur s'appuie sur les travaux de Bernard DELOCHE<sup>187</sup> qui accorde son attention à la notion de support. Tout élément immatériel a en effet besoin d'un support pour être émis et transmis, que ce soit par l'intermédiaire d'un objet ou de l'action d'un homme, par sa bouche, ses mouvements, ou sa mémoire.

Gaetano CIARCIA rejoint cette conception dans son rapport qu'il a réalisé sur la notion de PCI. Il a en effet été chargé d'étudier la notion de patrimoine immatériel à la demande de la Mission à l'ethnologie de la Direction de l'architecture et du patrimoine (DAPA) du ministère français de la Culture et de la Communication. Il observe tout d'abord que « la conservation et la transmission d'une essence intangible impliquent son incorporation inévitable dans un « bien », donc la recherche d'une mise en matière de fragments d'immatériel. »<sup>188</sup>. L'instauration de la catégorie d'immatériel correspond effectivement à cette volonté de saisir les aspects dynamiques de la culture en les intégrant dans le cadre de la conservation d'un patrimoine. En étudiant les particularités de situations concrètes mettant en œuvre les imaginaires collectifs, l'auteur cherche à identifier les processus qui participent à la construction d'emblèmes patrimoniaux, à travers une perspective qu'il appelle la « perte durable ». Celle-ci est construite sur certaines représentations associées à une forme de regret des formes d'organisation sociale où l'homme vivait en harmonie avec son milieu traditionnel. De ce fait naît la volonté de conserver les vestiges du passé, qui engendre une certaine réappropriation de la mémoire collective. De plus, l'intérêt porté par les institutions aux traditions particulières appuie un certain regain de mouvement de la part des communautés à la recherche de traces de leur héritage culturel. Ainsi, « De la part des acteurs impliqués, les prises de conscience du potentiel symbolique et économique dont leur tradition « singulière » serait porteuse, peuvent s'exprimer par une sorte d'auto-exotisation. »<sup>189</sup>. CIARCIA développe ce point en observant que l'ancienneté d'une tradition peut être entretenue

---

<sup>187</sup> DELOCHE Bernard, 2004, « Le patrimoine immatériel : Héritage spirituel ou culture visuelle ? », *Museology and the intangible Heritage* : preprints édité par Hildegard.

<sup>188</sup> CIARCIA Gaetano, 2006, *La perte durable, Étude sur la notion de "patrimoine immatériel"*, Lahic, ministère de la culture, p. 4

<sup>189</sup> *Ibid.*

par des acteurs locaux pour attirer l'attention des institutions. Ce procédé relève de ce qu'il appelle une « économie de l'exotisme » dans laquelle les sociétés cherchent à valoriser une certaine authenticité pour acquérir une légitimité aux yeux des institutions.

La notion de patrimoine est complexe de par les multiples aspects qu'elle recouvre. Elle valorise les éléments du passé considérés comme importants pour définir l'identité d'un groupe, et dont il est essentiel de garder la mémoire. La catégorie de « patrimoine immatériel » nous semble assez paradoxale car elle réunit des termes ne relevant pas des mêmes domaines d'application. Les éléments de définition donnés par l'UNESCO à propos de l'« immatériel », se rapportent, d'après la définition même qu'elle en donne, aux expressions orales issues de la tradition, actualisées par les processus de transmission entre générations. Plusieurs anthropologues ont d'ailleurs mis en avant le risque qu'aurait l'action de conservation de « muséifier » et figer le vivant. Une des dérives de cette patrimonialisation des œuvres culturelles est abordée dans l'article de Marie-Claude DUPRÉ et Etienne FÉAU. Ils ont participé à l'élaboration d'une exposition sur le patrimoine des Téké d'Afrique centrale, à travers la sculpture et la peinture. L'exposition était « destinée à mettre en valeur l'histoire, les spécificités culturelles et les créations aussi bien anciennes qu'actuelles des Téké »<sup>190</sup>. Pour des raisons politiques, la partie consacrée aux activités culturelles actuelles dut être annulée, et il ne resta que celle consacrée aux œuvres anciennes, dont la majorité était issue de différents musées d'Europe. Les auteurs expliquent qu'en s'appuyant de la sorte sur des œuvres anciennes, ils risquent d'enfermer la culture téké dans une vision restrictive, habituant les visiteurs à celle-ci. L'artisanat téké, pour se vendre aux acheteurs étrangers, se calque sur cette image ancienne, négligeant alors toute créativité. « L'effet patrimonial tire son existence de la distance, de l'éloignement qui caractérise les objets porteurs d'identité »<sup>191</sup>. Cette précision nous semble importante dans le parallèle avec le domaine du vivant, car il faut prendre avec précaution la patrimonialisation de l'immatériel. Avec la définition d'après des critères particuliers, et la mise en valeur de telle expression culturelle, le public risque d'être déçu s'il n'assiste pas à l'expression « authentique ». Si des critères économiques s'inscrivent dans la représentation de ces expressions, il existe alors un risque de folklorisation.

### 3) Inventaires et protection juridique

#### *a) Documentation et inventaires du PCI*

La convention pour la sauvegarde du PCI a été instaurée après l'observation, au niveau international, de l'influence de la mondialisation sur les risques de dégradation des différentes pratiques culturelles. Il s'est avéré nécessaire d'intervenir pour contribuer à la préservation des contextes associés aux pratiques du PCI afin que ce dernier puisse rester vivant et

---

<sup>190</sup> DUPRÉ Marie-claude et FÉAU Etienne, 1999, Une exposition « patrimoniale » à Paris : Batéké, peintres et sculpteurs d'Afrique centrale, *Ethnologie française*, XXIX, 3, p. 461

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 463

transmissible. L'une des mesures préconisées par la convention est de mettre l'accent sur l'éducation et la sensibilisation de ce sujet auprès de la population de chaque état. Ses différents objectifs sont présentés en préambule du texte législatif :

- *Reconnaissant* que les processus de mondialisation et de transformation sociale, à côté des conditions qu'ils créent pour un dialogue renouvelé entre les communautés, font, tout comme les phénomènes d'intolérance, également peser de graves menaces de dégradation, de disparition et de destruction sur le patrimoine culturel immatériel, en particulier du fait du manque de moyens de sauvegarde de celui-ci,
- *Notant* en outre qu'il n'existe à ce jour aucun instrument multilatéral à caractère contraignant visant à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel,
- *Considérant* la nécessité de faire davantage prendre conscience, en particulier parmi les jeunes générations, de l'importance du patrimoine culturel immatériel et de sa sauvegarde, (Considérations préalables à l'adoption de la convention, première page)

La majorité des articles de la convention renvoie à la présentation des différents axes envisagés, en commençant par définir l'expression « patrimoine culturel immatériel », ainsi que ce qui est entendu en terme de mesures de sauvegarde, et ce qui est attendu de la part des états parties. Nous avons déjà abordé la notion de PCI plus haut, mais il est temps à présent de revenir sur la façon dont l'UNESCO envisage les mesures de sauvegarde. Les premiers articles les présentent ainsi :

On entend par "sauvegarde" les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine. (article 2, paragraphe 3)

Plus loin, il est précisé le rôle des états parties dans la participation à la sauvegarde du PCI à l'échelle nationale, à qui il appartient :

- (a) de prendre les mesures nécessaires pour assurer la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel présent sur son territoire ;
  - (b) parmi les mesures de sauvegarde visées à l'article 2, paragraphe 3, d'identifier et de définir les différents éléments du patrimoine culturel immatériel présents sur son territoire, avec la participation des communautés, des groupes et des organisations non gouvernementales pertinentes. (Article 11)
1. Pour assurer l'identification en vue de la sauvegarde, chaque État partie dresse, de façon adaptée à sa situation, un ou plusieurs inventaires du patrimoine culturel immatériel présent sur son territoire. Ces inventaires font l'objet d'une mise à jour régulière.
  2. Chaque État partie, lorsqu'il présente périodiquement son rapport au Comité, conformément à l'article 29, fournit des informations pertinentes concernant ces inventaires. (Article 12)

Les préconisations de l'UNESCO permettent de définir les actions à engager par les États qui souhaitent intervenir sur leur territoire pour préserver les conditions nécessaires à la pérennité des pratiques et savoirs participant à leur PCI. L'organisation internationale met ainsi à disposition des outils et méthodes spécifiques afin de conseiller les états parties, sans toutefois en faire des prescriptions. Afin de préciser le rôle de la convention, de nombreux documents annexes ont été également édités et permettent de mieux envisager les différents engagements pris par l'organisation et les attentes vis-à-vis des états parties. L'un d'entre eux

précise les démarches à entreprendre par ces derniers au niveau national<sup>192</sup>. Le premier point abordé concerne le rôle des communautés, qui occupent une position centrale pour identifier et définir leur PCI. Il est également précisé que toute demande de sauvegarde doit provenir de ces communautés et qu'aucun projet ne sera envisagé sans leur accord et leur participation.

L'une des mesures obligatoires dont fait mention l'UNESCO est relative à l'inventaire du PCI. L'inventaire est en effet la base de tout projet de valorisation et permet notamment de sensibiliser les populations sur les éléments représentatifs de leur patrimoine. En étant rendus publics, ils peuvent également participer à la revalorisation de certains éléments et stimuler la créativité. Pour cela, il faut passer par l'opération qui consiste à identifier le PCI, c'est-à-dire à donner des renseignements plus précis sur les conditions dans lesquelles les éléments inventoriés se pratiquent. Lorsqu'un état souhaite déposer une demande d'aide dans le cadre de la liste de sauvegarde d'urgence, il doit présenter les mesures qui ont été prises sur le plan d'un inventaire national. L'UNESCO dispose alors de points d'appuis pour comprendre les risques de dégradation du PCI en question et peut mettre en place des plans concrets de sauvegarde. Il est précisé que, même si l'inventaire demeure une étape obligatoire, chaque état peut l'élaborer en fonction de ses besoins, ce qui laisse une certaine souplesse à la mise en place de tels programmes.

La documentation est un autre aspect utile, permettant à l'UNESCO de mesurer l'importance d'une pratique dans la participation au PCI d'une communauté. Le document cité plus haut précise que « La documentation consiste à enregistrer le patrimoine culturel immatériel, dans son état actuel, sous une forme matérielle et à collecter les documents qui s'y rapportent. »<sup>193</sup>. Ce procédé constitue une étape majeure puisqu'il permet de matérialiser des éléments en les inscrivant sur des supports. Il est d'ailleurs précisé que, le PCI se transmettant oralement, la collecte et l'enregistrement devront se faire en prenant en compte cette dimension orale. Cela sous-entend que les outils de captation audiovisuelle sont particulièrement dédiés à cette opération. Il faut préciser ici que les archives sonores, sujet qui nous intéresse dans cette étude, ne représentent pas un PCI, puisqu'il s'agit de supports tangibles. Elles ne peuvent donc pas bénéficier des mesures de la convention 2003 du point de vue de leur conservation ou de leur pérennisation. Par contre, elles participent à la documentation d'un patrimoine puisqu'elles représentent des traces anciennes de certaines expressions culturelles. Ainsi, toute demande effectuée dans le cadre de la liste représentative ou de la liste de sauvegarde urgente pourra s'appuyer sur l'existence des archives, en tant que témoins de la légitimité d'une tradition actuelle.

Le travail de Herbert PEPPER était donc précurseur dans ce domaine puisque sa volonté principale était de répertorier les différentes expressions orales du Gabon. Il a ainsi participé au premier inventaire du pays en terme de PCI et a également recueilli la documentation attenante par le biais d'outils adaptés, à savoir le film, l'enregistrement sonore et la photographie. Ses recherches sur le terrain et dans le cadre du musée de Libreville rentrent également dans le cadre des objectifs de la convention actuelle. Celle-ci précise en effet que les mesures de sauvegarde, à commencer par l'inventaire et la documentation, doivent assurer une visibilité au PCI tout en faisant participer les communautés. La convention étant très jeune, ces mesures sont les plus accessibles pour démarrer des projets de valorisation, mais les

---

<sup>192</sup> UNESCO, 2009, *Kit sur le patrimoine culturel immatériel*

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 33.

objectifs de l'UNESCO ne s'arrêtent pas à elles seules. Il faut attendre que les états remettent leur rapports sur les effets produits par leurs actions de sensibilisation avant de pouvoir émettre des conclusions sur leur réel impact en termes de transmission de savoirs.

### *b) PCI et propriété intellectuelle*

L'un des effets pernicieux de la mise en inventaire d'un patrimoine et de sa diffusion vers un public varié est qu'il est fragilisé en rendant des utilisations commerciales possibles. En effet, il n'existe aucun système de protection légale, dans la plupart des pays, appliquée aux savoirs traditionnels et au PCI. La musique, l'art, les connaissances sur la faune et la flore peuvent ainsi être utilisées en toute légalité puisqu'ils n'appartiennent à personne et relèvent du domaine public. Un autre aspect de la protection du PCI consiste donc à considérer les savoirs traditionnels du point de vue de la propriété intellectuelle. L'institution spécialisée des Nations Unies chargée de cette instance, l'OMPI<sup>194</sup>, se penche sur cette question depuis quelques décennies et cherche à développer de nouveaux outils juridiques pour les protéger.

Dès 1967, la convention de Berne qui définit les mesures de protection des œuvres littéraires et artistiques a été modifiée. Un amendement permet d'inclure les œuvres non publiées et anonymes et d'assurer une « protection internationale aux expressions du folklore et aux expressions culturelles traditionnelles » (article 15.4 de la convention). En 1982, l'UNESCO et l'OMPI ont collaboré pour élaborer un premier modèle de protection, inspiré de la propriété intellectuelle, destiné aux expressions culturelles traditionnelles. C'est à la fin des années 1990 que ces questions se posent de manière plus intense, face aux demandes des communautés elles-mêmes qui sont conscientes du risque de vulnérabilité apporté par les études de chercheurs et la diffusion de leur patrimoine à l'échelle mondiale. En avril 1997 s'est tenu le « Forum mondial UNESCO-OMPI sur la protection du folklore » à Phuket en Thaïlande, et en 1998, l'OMPI a entamé des missions d'enquête dans 28 pays pour mesurer les besoins et les attentes des communautés.

Les premiers développements sont surtout issus de l'observation de la situation qui existe à propos de l'utilisation de ressources biologiques et génétiques et du fait que les populations qui vivent dans certains environnements savent en tirer parti. Le domaine de la pharmacopée en est un exemple et les chercheurs s'intéressent de près aux possibilités offertes par l'échange de connaissances entre différents systèmes de pensée. Sur un autre plan, les industries convoitent également ce type de ressources et souhaitent en développer la valeur marchande. L'OMPI tente donc de trouver les moyens de protéger les détenteurs de savoirs traditionnels contre toute utilisation frauduleuse venant de l'extérieur, sans toutefois empêcher le développement des connaissances. De plus, cela permettrait aux communautés elles-mêmes de générer des profits et d'avoir une part active aux échanges commerciaux mondiaux.

---

<sup>194</sup> OMPI : « Organisation Mondiale de la Propriété intellectuelle ». La définition proposée sur le site de l'OMPI est proposée ainsi : « Sa mission consiste à élaborer un système international équilibré et accessible de propriété intellectuelle qui récompense la créativité, stimule l'innovation et contribue au développement économique tout en préservant l'intérêt général. » - « En 1974, l'OMPI est devenue institution spécialisée du système des Nations Unies, avec pour mandat d'administrer les questions de propriété intellectuelle reconnues par les États membres des Nations Unies. » - « En concluant en 1996 un accord de coopération avec l'Organisation mondiale du commerce (OMC), l'OMPI a élargi son rôle et démontré encore plus l'importance des droits de propriété intellectuelle dans la régulation des échanges mondialisés. »

La propriété intellectuelle s'applique aux créations de l'esprit qui peuvent être réparties en deux domaines. Le premier relève de la propriété industrielle et concerne le dépôt de brevets, la création de marques, les appellations d'origine contrôlée et autres inventions dont les applications peuvent être commercialisées. Le second relève du droit d'auteur qui comprend des droits voisins. Le droit d'auteur concerne directement les œuvres littéraires et artistiques et toute utilisation doit être soumise à son autorisation. Les droits voisins, ou connexes, sont relatifs aux personnes attachées au processus de création sans en être directement les auteurs : les interprètes, maisons de disques et radiodiffuseurs. L'OMPI s'est appuyé sur les mesures existantes dans ces deux domaines pour appréhender le problème que pose la protection juridique du PCI. Dans les textes d'étude, l'institution n'utilise d'ailleurs pas ce terme, bien que ce soit son champ d'application qui se trouve visé, car elle intègre également les réalisations matérielles associées aux pratiques traditionnelles, telles que tissus, tapis et autres objets supports de tradition. Elle préfère donc distinguer deux catégories, relevant du patrimoine des cultures de l'oralité, pouvant bénéficier de la protection. Celles-ci sont envisagées de la même manière que les deux domaines existants précédemment : à la propriété industrielle correspond la notion de « savoirs traditionnels » et aux droits d'auteurs celle d'« expressions culturelles traditionnelles ».

Les mesures de protection se sont avérées nécessaires surtout vis-à-vis des risques d'appropriation commerciale issus de pays étrangers désireux de commercialiser des éléments de savoirs détenus par une communauté en particulier. Une situation peut en effet s'avérer conflictuelle si une société dépose un type de dessin au titre de la propriété industrielle, alors que ce dernier est issu d'une tradition, associée à des représentations identitaires. L'intérêt de l'OMPI se porte surtout sur les aspects matériels issus de la mise en pratique d'un certain savoir, qui lui est immatériel, et les recherches de protection s'appuient d'abord sur la notion de « savoirs traditionnels », telle qu'elle peut être définie comme suit :

« Cette forme de protection est focalisée sur l'utilisation de savoirs tels que le savoir-faire technique ou les savoirs écologiques, scientifiques ou médicaux traditionnels. Elle se rapporte au contenu des savoir-faire, des innovations, des informations, des pratiques, des compétences et de l'apprentissage propres aux systèmes de savoirs traditionnels, tels que les savoirs dans les domaines de l'agriculture, de l'environnement ou de la médecine traditionnels. »<sup>195</sup>

Il s'agit donc essentiellement de connaissances relatives à l'exploitation de ressources naturelles qui font souvent l'objet de convoitises de la part des pays développés. Mais l'institution internationale s'est rendu compte que tout « savoir traditionnel » est associé à des pratiques et représentations qu'elle identifie comme relevant de la culture ou du folklore. Nous pouvons voir ici que cette différenciation ne correspond pas aux catégories habituellement utilisées par les ethnologues qui envisagent les faits d'ordre traditionnel comme un ensemble. La distinction s'opère plus en fonction de la nature du fait observé, une cérémonie rituelle par exemple, qui prend en compte à la fois les acteurs, les objets et les représentations qui y sont associées. La convention pour la sauvegarde du PCI fait de même en incluant les biens matériels en relation avec les savoirs qui les ont produits et les représentations d'ordre symbolique qu'ils opèrent. Mais l'intrusion du facteur économique mondialisé oblige désormais à distinguer d'une part les pratiques et d'autre part les personnes détentrices de savoirs afin de protéger les premières de toute utilisation commerciale abusive et les secondes de la dépossession de leur connaissance, nuisible à la transmission entre générations et à la pérennisation de leur identité.

---

<sup>195</sup> Brochure n° 2 réalisée par l'OMPI : 2005, « Protection intellectuelle et savoirs traditionnels. », p. 6



La seconde expression faisant l'objet d'étude dans le cadre de la propriété intellectuelle se définit par « expressions culturelles traditionnelles ». La définition qu'en donne l'OMPI se rapproche de ce qui est considéré comme « patrimoine culturel immatériel » par la convention de 2003 de l'UNESCO.

En général, on peut dire que les expressions culturelles traditionnelles/expressions du folklore :

- i) se transmettent d'une génération à l'autre, soit oralement, soit par imitation,
- ii) reflètent l'identité culturelle et sociale d'une communauté,
- iii) consistent en éléments caractéristiques du patrimoine d'une communauté,
- iv) sont le fait d'"auteurs inconnus" et/ou de communautés et/ou de particuliers dont la collectivité reconnaît qu'ils ont le droit, la responsabilité ou la permission de s'exprimer dans le cadre traditionnel,
- v) ne sont pas créées, dans bien des cas, à des fins commerciales, mais constituent les vecteurs d'une expression religieuse et culturelle, et
- vi) sont dans un état constant d'évolution, de développement et de recreation au sein de la communauté.<sup>196</sup>

Les points innovants mis en avant dans la convention de l'UNESCO sont conservés par l'OMPI, à savoir l'importance accordée au processus de transmission entre générations, et le fait qu'il s'agisse d'éléments de patrimoine vivant et donc non figés dans le temps. La mise en avant de l'importance du patrimoine pour la participation à l'identité d'une communauté se retrouve également, mais il s'agit d'un aspect qui se trouvait déjà dans la convention pour le patrimoine mondial de 1972, concernant les aspects matériels. L'OMPI insère par contre deux points particuliers, relatifs à ses centres d'intérêt, que sont la prise en compte de l'inexistence d'un auteur et que les créations patrimoniales ne relèvent pas d'une utilisation commerciale. Le droit d'auteur permet de revendiquer la paternité d'une œuvre et de s'opposer aux atteintes et aux modifications de celle-ci. Il pourrait donc s'appliquer aux expressions traditionnelles mais l'identification du détenteur des droits reste problématique. Comme le précise Pierre-Alain COLLOT :

« Il existe en effet une contradiction essentielle entre les expressions du folklore, d'une part, et le droit d'auteur, d'autre part : les premières résultent toujours d'un processus lent, continu et impersonnel, et ne sauraient être rattachées à un auteur en particulier, mais à la communauté dans sa globalité, échappant, de ce fait, au cadre imposé par la définition juridique des œuvres littéraires et artistiques, lesquelles constituent à l'inverse une forme individuelle de création, une expression originale et personnelle d'un ou plusieurs auteurs. »<sup>197</sup>

Nous pouvons retrouver ici le problème de définition de ce que contient la notion de communauté. Ce terme est le point central de la convention de 2003 de l'UNESCO, et pourtant il ne fait pas partie des éléments définis. Le fait est qu'il est laissé à la libre appréciation des états, afin de ne pas restreindre les possibilités d'inscriptions d'éléments du PCI, même si ceux-ci ne relèvent que du savoir d'une seule personne. De plus, la communauté peut s'étendre sur plusieurs pays et partager un PCI qui ne tient pas compte des

---

<sup>196</sup> Brochure n° 1 réalisée par l'OMPI : 2005, « La propriété intellectuelle et les expressions culturelles traditionnelles ou expressions du folklore », p. 5

<sup>197</sup> COLLOT Pierre-Alain, 2007, « La protection des savoirs traditionnels, du droit international de la propriété intellectuelle au système de protection sui generis », *Droit et cultures*, 53 | 2007-1, p. 8

frontières. Si la définition des détenteurs de patrimoine ne pose donc pas trop de problèmes du côté de l'UNESCO, en revanche, son caractère peu précis rend la tâche difficile à l'OMPI pour savoir à qui se référer pour trouver un équivalent au terme d'auteur.

L'institution ne peut donc intégrer les expressions traditionnelles à la législation existante et doit créer de nouvelles dispositions juridiques spécifiques. Ces questions font l'objet de nombreuses réunions d'experts qui tentent de définir les principes qui pourront, dans un avenir proche, permettre de protéger efficacement cette nouvelle notion. Le point principal qui fait l'objet des discussions concerne les restrictions d'exploitation :

« L'exploitation illicite des expressions du folklore [qui] consiste à interdire l'usage des expressions de folklore dans une finalité commerciale et en dehors de leur contexte coutumier ou traditionnel, sans l'autorisation de l'autorité compétente de la communauté concernée »<sup>198</sup>.

Ainsi, il sera possible d'utiliser des connaissances traditionnelles à condition d'en demander l'autorisation et d'en mentionner la source. Toute utilisation ne prenant pas en compte ces dispositions pourra faire l'objet de demandes de réparations qui pourront participer à la préservation des savoirs et expressions traditionnelles en question.

Le travail de l'OMPI complète donc la convention pour la « sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », en appuyant les propositions de l'UNESCO par des outils législatifs plus contraignants. La propriété intellectuelle représente une notion issue du monde industriel, qui s'est développée face aux risques d'appropriation d'inventions novatrices et d'œuvres littéraires et artistiques. À présent que le monde de la tradition s'ouvre à la communauté internationale, il semble nécessaire d'en protéger les productions et expressions afin de les prémunir des exploitations qui peuvent se pratiquer dans le domaine commercial. Il est toutefois étonnant de constater qu'auparavant, tant que le patrimoine d'une communauté n'était connu que par ses différents représentants, il était considéré comme un ensemble de savoirs communs accessibles à tous. Depuis l'évolution de la notion de patrimoine, au cours des dernières décennies, aboutissant à celle de « patrimoine commun de l'Humanité », les savoirs traditionnels ont étendu leur champ de diffusion pour devenir constitutifs de celui-ci en tant que patrimoine culturel immatériel. Or, c'est précisément cette volonté de mise en commun et d'appui à la transmission qui fragilise le PCI en le laissant libre d'exploitation. Nous pouvons alors observer un processus inverse qui vise à recentrer le patrimoine sur la communauté qui devient, ou redevient, seule détentrice des droits d'exploitation de son patrimoine, et seule référence habilitée à le définir et à le transmettre.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 9



# Chapitre VII

## Patrimoine et valorisation en Europe et en Afrique

Le terme de patrimoine a fait son entrée dans les discours populaires quotidiens à partir des années 1980, tandis qu'auparavant il relevait surtout du domaine des spécialistes. Alors qu'il a émergé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour décrire l'intérêt porté aux beaux-arts et aux monuments en tant que représentants de l'histoire, artistique et nationale, son utilisation s'étend désormais pour traiter de l'ensemble des productions humaines, prenant en compte les traces matérielles et immatérielles en relation avec leur environnement, qu'il soit naturel, urbain, rural ou autre. Le patrimoine relève surtout d'un discours porté sur ces traces et selon Bernard SCHIELE, « mettre en patrimoine consiste à assigner un statut de référentiel à des choses tangibles ou intangibles. »<sup>199</sup>. Le même auteur cite Henri-Pierre JEUDY<sup>200</sup>, pour ajouter que « la mémoire n'a pas de prix et elle est immatérielle. Le patrimoine est seulement censé représenter de la mémoire, il n'est pas son support incontesté. »<sup>201</sup>. En effet, la mémoire peut être appréhendée à différents niveaux : elle fait partie de l'identité d'un individu, elle peut être mobilisée au sein de manifestations de commémoration ou encore participer à un processus de mise en patrimoine d'objets ou d'événements. Le patrimoine peut donc être compris comme étant le résultat de l'appropriation d'une mémoire particulière et d'un processus qui permet de la rendre perceptible par le biais d'une mise en forme ordonnée d'éléments matériels ou immatériels. D'après cette observation, le musée apparaît alors comme étant une structure occidentale spécialement dédiée au patrimoine et mérite donc que l'on y prête attention.

---

<sup>199</sup> SCHIELE Bernard, 2002, *Patrimoines et identités*, Québec : MultiMondes : Musée de la civilisation, p. 2

<sup>200</sup> JEUDY Henri-Pierre, 1999, « Le temps et les mémoires collectives », in *Regards croisés vers une culture transfrontalière : données, enjeux, perspectives*, sous la dir. de Marie-Jeanne CHOFFEL-MAILFERT et de Hans-Jürgen LÜSEBRINCK, Paris ; Montréal : L'Harmattan, citation p. 36

<sup>201</sup> SCHIELE Bernard, *Op. Cit.*, p.2

# 1) Le musée comme mode de représentation d'un patrimoine

## *a) Collections et cabinets de curiosités*

Les différents ouvrages traitant de l'histoire du musée font remonter son origine à l'Antiquité où la nature elle-même pouvait être dénommée par le terme « museion », c'est-à-dire le temple des muses. Les offrandes laissées dans les temples dédiés à certaines divinités pourraient également rentrer dans le champ de conception d'un musée, en tant que regroupement d'objets dans un même lieu. Mais le premier endroit pouvant se rapprocher d'une définition moderne du musée est la bibliothèque d'Alexandrie (III<sup>e</sup>-I<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), qui concentrait différents objets d'étude et de recherche, du fait de la présence de la bibliothèque elle-même, mais aussi de jardins botaniques et zoologiques et d'observatoires d'astronomie et d'anatomie. Après les temples grecs et romains de l'Antiquité, ce sont les églises de la Gaule romaine au Moyen Âge qui font figures de lieux de conservation, en accumulant divers objets liés à la chrétienté, reliquaires et croix notamment. Mais il n'existe alors pas de volonté de mise en valeur et les objets ainsi rassemblés sont souvent dispersés et font l'objet de trafics ou de pillages.

Dès le XV<sup>e</sup> siècle, l'ensemble de l'Europe se passionne pour l'Antiquité, et les riches familles italiennes se disputent le droit de posséder les sculptures datant de cette époque. L'intérêt pour les vestiges de l'Antiquité engendre une réelle volonté de conservation, notamment par la pratique des collections. Ce terme se trouve d'ailleurs à la base de l'idée de musée, et c'est à partir de lui que naissent les autres aspects constitutifs de cette structure. Les premières collections sont constituées par certains princes, qui souhaitent ainsi montrer leur domination symbolique par la présentation d'éléments issus du monde entier, et par les humanistes qui voient dans l'étude de l'Antiquité des sources d'apprentissage pour les contemporains. Certaines collections ont ainsi une dimension encyclopédique, et visent à reconstituer un microcosme et à le faire partager aux visiteurs. Les voyages de conquêtes qui se développent à cette époque permettent de rapporter de nombreux objets qui suscitent un nouvel intérêt pour l'histoire naturelle. C'est ainsi qu'entre le XV<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, la multiplication des collections d'objets en tout genre fait naître un lieu d'exposition nouveau qu'est le cabinet de curiosités. Ce dernier pouvait prendre de nombreuses formes, en gardant pour principe de présenter des nouveautés venues de divers horizons, objets d'arts, antiquités, fossiles, venus d'Europe ou d'ailleurs, afin de susciter la surprise chez l'observateur. C'est principalement au début du XVII<sup>e</sup> que l'attrait de la curiosité engendre la multiplication des collections qui deviennent un moyen de reconnaissance sociale. C'est la rareté des objets recueillis qui leur ajoute de la valeur, et les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture sont alors les plus recherchés. Au désir de trouver de la surprise dans les collections est associée l'idée de merveille, que Dominique POULOT présente comme fondement des cabinets de curiosités et des premiers musées.

« À l'issue de ce parcours, l'émerveillement est tantôt une pure ignorance, que le savoir doit déduire ou tout au moins rationaliser, tantôt un désir de s'appropriier l'autre, une construction de l'identité, tantôt enfin une admiration, une stupeur qui relèvent d'une psychologie des émotions. »<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup> POULOT Dominique, 2001, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Paris : Hachette, p. 12

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la conception humaniste évolue et ne consiste plus uniquement à redécouvrir les objets anciens pour en transmettre les valeurs aux contemporains et aux générations suivantes. Les objets ne sont plus seulement susceptibles d'émerveillement, mais ils peuvent être étudiés pour participer à l'élaboration de connaissances spécialisées. Les cabinets de curiosités vont alors se répartir peu à peu par spécialités et s'ouvrir à un public de plus en plus large. Les différentes initiatives d'ouverture étaient en effet issues d'une volonté de faire partager les découvertes au public, afin de participer à son instruction. Le siècle des Lumières commence également à voir émerger une critique de l'accumulation irraisonnée des curiosités, et ce n'est plus le critère de rareté qui est recherché mais celui de la série. Le domaine des sciences naturelles développe la pratique des inventaires afin de prendre en compte l'ensemble des éléments représentatifs des règnes végétal, animal ou minéral, qu'ils soient rares ou répandus. En parallèle, le domaine de l'art se spécialise également et introduit la notion d'histoire. Les collections sont alors présentées en prenant en compte la chronologie de réalisation des œuvres et plus seulement en fonction de leur capacité à susciter l'admiration. C'est à la veille de la Révolution française que les lieux de collections deviennent ainsi des espaces pédagogiques, dédiés autant à l'admiration qu'à la diffusion de connaissances. La Révolution illustre le passage à l'idée de musée moderne en démocratisant l'accès au public et en instituant les musées nationaux en tant qu'outils de diffusion de l'identité nationale. Comme le résume POULOT :

« Ainsi apparaît un public autant qu'un regard nouveau sur la culture matérielle et ses usages : l'idéal du musée incarne tout à la fois une ambition de gouvernement des arts, une volonté de jouissance et de relecture du passé, et, par son appel à l'opinion, un dessein patriotique. »<sup>203</sup>.

### *b) Le musée public*

L'héritage des Lumières a introduit l'idée que les œuvres du passé peuvent participer à l'instruction du peuple. La Révolution s'étant approprié de nombreux biens du clergé et de la monarchie, la participation à l'histoire nationale ajoute une valeur supplémentaire aux objets anciens. L'État devient alors conservateur des biens nationaux, en réaction notamment aux actes de vandalisme que nous avons évoqués dans la partie consacrée au patrimoine. C'est le 13 octobre 1790 qu'est créée la première commission des Monuments qui règle les premières méthodes en matière d'inventaire et de conservation. Plus tard, en 1792, la commission du Muséum est mise en place afin de mettre à l'abri les objets susceptibles d'être détruits par l'armée révolutionnaire. En 1793, l'idée que les monuments ont une place à occuper dans la construction de l'histoire de la Nation devient de plus en plus marquante dans les esprits. La même année, la commission des Monuments est remplacée par une commission des Arts, et le jardin des plantes devient le Muséum national d'histoire naturelle, ces deux événements participant à la généralisation des inventaires en vue de conserver les différents objets, sources d'enseignement tant dans le domaine des arts que celui des sciences.

Le XIX<sup>e</sup> siècle représente l'âge d'or des musées, qui fleurissent alors dans toute l'Europe et se répartissent principalement en quatre domaines : l'art, l'histoire, les techniques et les sciences de la nature. Les plus grandes collections concernent l'archéologie, qui participe à l'histoire, et dont chaque Nation s'enorgueillit de posséder des trésors. Mais ce domaine n'est pas le seul à être développé pour valoriser les cultures nationales. La période

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 10

romantique voit ainsi grandir l'intérêt pour les traces matérielles des cultures locales. La Révolution a en effet introduit l'idée que chaque citoyen fait partie de la communauté nationale et qu'il doit recevoir et participer à l'histoire nationale. Or, quel meilleur moyen pour cela que de commencer par l'histoire locale, qui sera intégrée ensuite dans l'ensemble étatique. De la même manière que l'Académie celtique collectait les traditions orales, de nombreuses sociétés savantes d'antiquaires s'intéressent aux vestiges matériels, appelés alors « antiquités nationales » pouvant participer aux histoires locales, engendrant la création de nombreux musées de région. POULOT<sup>204</sup> définit cette époque comme marquant une double mutation du rapport du musée à l'histoire de France. Les collections ne sont plus du ressort de l'antiquaire seul, mais aussi de celui de l'historien qui analyse le passé pour tenter de le ressusciter dans les représentations du présent. Il s'agit également d'une transition entre l'histoire à vocation universelle héritée des Lumières vers une histoire nationale plus proche de la population.

Le principe du musée est envisagé à cette époque comme obéissant à deux fonctions : conserver les trésors de la Nation et permettre le développement des connaissances humaines en suscitant un intérêt pour l'étude des objets conservés. Les musées des beaux-arts sont d'ailleurs organisés au départ comme des collections de modèles destinés aux artistes. Ces derniers peuvent venir y travailler et le grand public n'y a accès que de manière restreinte. Mais la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle connaît un tel engouement de la population pour l'art, notamment du fait du succès des premières expositions universelles, que les musées d'art se généralisent dans le monde occidental, en Europe comme aux États-Unis. L'essor de l'industrie est aussi visible dans les musées, qui se spécialisent également dans ce domaine pour devenir un moyen de présentation des modèles de création artisanale et industrielle, permettant aux ouvriers de venir s'en inspirer pour stimuler les innovations<sup>205</sup>.

### *c) Le musée comme outil de recherche et de connaissance*

Plusieurs aspects sont donc à prendre en compte pour comprendre l'évolution qui a conduit à modifier les modes de présentation d'un « patrimoine », depuis le cabinet de curiosités jusqu'au musée. Les cabinets de curiosités du XVII<sup>e</sup> siècle regorgeaient d'objets divers, et notamment exotiques, rapportés par les différentes missions d'exploration associées au début de la formation des empires coloniaux. C'est alors le principe de l'émerveillement qui préside la collecte et la mise en exposition. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, une distinction s'opère qui met en place les cabinets d'histoire naturelle qui recherchent plus les séries que les raretés, comme nous l'avons abordé plus haut. C'est l'époque où certains objets changent de statut, en quittant le domaine de la curiosité pour entrer dans celui de la science. La mise en exposition évolue pour devenir un moyen possible de mise à disposition de sujets d'étude pour contribuer au développement des connaissances. Avec la Révolution, la volonté d'instruire le

<sup>204</sup> *Ibid, passim*

<sup>205</sup> C'est d'ailleurs en réaction à l'exposition d'inventions de ce type qu'est devenue manifeste la nécessité de les protéger des exploitations abusives. Des exposants étrangers ayant refusé d'exposer au Salon international des inventions de Vienne en 1873 de peur que l'on ne vole leurs idées, un premier instrument international fut créé 10 ans plus tard avec la Convention de Paris pour la protection de la propriété industrielle. En 1886 eut lieu la Convention de Berne, en Suisse, qui concernait la protection des œuvres littéraires et artistiques. Les deux bureaux créés au moment des conventions furent réunis pour former une organisation internationale, appelée BIRPI (Bureaux internationaux réunis pour la protection de la propriété intellectuelle) à laquelle fera suite l'OMPI.

peuple, qui existait déjà depuis quelques décennies, se voit confortée par un réel engagement politique visant à mettre le savoir de la Nation à disposition des citoyens. Les premiers musées publics sont alors créés et deviennent des lieux de conservation et d'érudition. Pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les outils législatifs se mettent en place pour gérer les collections et monuments, et plusieurs projets de musées voient le jour en se développant notamment dans les provinces françaises. Mais c'est dans la seconde moitié de ce siècle que le musée apparaît comme une évidence pour montrer à la Nation et au monde entier les évolutions de la société.

Les premières expositions universelles sont montées à cette époque et représentent un élargissement du concept des cabinets de curiosités, représentant le monde en miniature, par le détour de ses artefacts. En présentant les différents domaines d'activité humaine, ces grandes expositions tendent à montrer les capacités créatrices de l'Homme dans sa diversité sociale et spatiale, par la mise en scène du monde industriel, rural, colonial ou autre. Les musées agissent également dans ce sens mais intègrent de plus en plus la notion d'étude à celle d'exposition. C'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que le musée d'ethnographie apparaît, héritier des cabinets de curiosités, des expositions coloniales et des recherches scientifiques des muséums d'histoire naturelle. L'un des premiers, représentatif du genre, est le Pitt Rivers Museum, fondé à la demande du général Henry Lane PITT RIVERS en 1884 à l'université d'Oxford au Royaume-Uni, pour accueillir sa collection d'armes. Créé à côté du musée d'histoire naturelle, c'est à partir des principes de classification sur le modèle de la série qu'il fut organisé. À Paris, les méthodes des sciences naturelles ont également participé au développement de la muséographie ethnographique, puisque que c'est Ernest Théodore HAMY, assistant à la chaire d'anthropologie du muséum d'histoire naturelle, médecin et archéologue, qui fut chargé d'ouvrir un musée d'ethnographie au palais du Trocadéro, au lendemain de l'exposition universelle de 1878. Il fut créé en raison de l'accumulation des collections de type ethnographique au muséum, et de la nécessité de rassembler les différents fonds, qui étaient jusqu'alors disséminés et mal présentés.

L'ethnologie s'est constituée en parallèle du musée, recherche et exposition étant complémentaires. Le musée de type ethnographique devient en effet un point central qui permet de coordonner les différentes pratiques des chercheurs, de la collecte d'objets et de données sur le terrain, à leur étude et interprétation jusqu'à leur mise en exposition pour diffuser le savoir ainsi constitué au public. Nous reprenons ici une citation donnée par Benoît de L'ESTOILE<sup>206</sup>, dans laquelle Raymond POLIN, philosophe, explique le rôle du musée de l'Homme, tel qu'il fut défini au moment de sa création :

« Qu'il s'agisse de recherche, de documentation ou de vulgarisation, le musée de l'Homme forme, en France, la conclusion nécessaire de la recherche ethnologique. Il en constitue en effet l'origine et le point d'aboutissement. Les missions qui sillonnent le monde pour lui l'enrichissent de leurs récoltes ethnographiques, de leurs documents, de leurs publications. Chaque groupe humain est installé, raconté, conservé dans cet univers réduit et toujours plus complet. Cette présence du lointain et du passé éveille à son tour des vocations, amorce la recherche, sollicite les comparaisons, prépare les études, des synthèses, des missions nouvelles »<sup>207</sup>.

---

<sup>206</sup> L'ESTOILE (de) Benoît, 2007, *Le Goût des Autres, de l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris : Flammarion, p. 103

<sup>207</sup> POLIN Raymond, « L'ethnologie », *Les sciences sociales en France, Enseignement et recherche*, Centre d'études de politique étrangère, Travaux des groupes d'études, préface de C. BOUGLÉ, 1937, p. 99



Élise DUBUC<sup>208</sup> précise que dans la majorité des pays occidentaux l'anthropologie s'est constituée en relation avec les musées, mais que la pratique muséale de la discipline a commencé à connaître une période de déclin dans les années 30. La France représente une exception puisque c'est à cette époque que le musée d'ethnographie du Trocadéro<sup>209</sup> fait l'objet d'études de rénovation et qu'il donne naissance au musée de l'Homme en 1937, à la suite d'une exposition universelle, comme ce fut le cas en 1878. Tandis que les recherches sur les sociétés dites primitives étaient dirigées en deux temps séparés, celui de la collecte de terrain et celui de l'étude savante en laboratoire, le musée de l'Homme, créé et dirigé par Paul RIVET, membre de la chaire d'anthropologie du muséum, fut créé dans un esprit de réunion de ces deux aspects. De plus, il s'agissait de conjuguer les différentes sciences de l'homme, en conciliant ethnologie, linguistique et anthropologie physique. Toujours dans cette idée de conclusion émise par POLIN, le musée de l'Homme représente en effet un point d'aboutissement des différentes représentations associées aux musées d'ethnographie en tant que lieu d'exposition de la créativité et de la diversité de l'humanité. Benoît de l'ESTOILE le définit de la sorte :

« Le musée du Trocadéro incarne ainsi un mariage improbable entre le modèle scientifique hérité du Muséum d'histoire naturelle et l'engouement mondain pour un savoir exotique. L'ethnologie apparaît alors comme pouvant concilier des courants potentiellement contradictoires, à la fois l'utopie encyclopédique d'un inventaire systématique du monde, un humanisme scientifique au service du Progrès, et la fascination pour une humanité primitive offrant une échappatoire hors d'un Occident étouffant. »<sup>210</sup>

#### *d) Le musée vivant*

Le XX<sup>e</sup> siècle connaît une mutation de l'institution muséale, tant du côté des beaux-arts que de celui des musées d'ethnographie. Nous traiterons peu du premier cas, assez éloigné de notre sujet, mais il faut tout de même préciser que c'est à cette époque que les expositions académiques commencent à être remises en cause, et que les musées évoluent en même temps que les courants artistiques. Les artistes vivants étaient jusqu'alors peu exposés dans les musées s'ils ne correspondaient pas aux idéologies de représentation de la Nation. Plusieurs courants peu reconnus à leurs débuts, tels que l'impressionnisme, contribuent à faire émerger l'idée d'art moderne, qui intègre peu à peu le musée d'art.

Concernant les arts considérés jusqu'alors comme exotiques, leur statut a évolué depuis le XIX<sup>e</sup> siècle en passant de celui d'objet de curiosité à celui de sujet d'étude scientifique et intègre donc le musée du Trocadéro en 1878. Mais c'est au début du XX<sup>e</sup> siècle qu'une certaine reconnaissance les intègre au domaine de l'art, suite à l'intérêt porté par les fauves et les cubistes à l'art nègre. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'événement qui marque le début du « primitivisme »<sup>211</sup> est l'acquisition d'un masque Fang du Gabon par Maurice de VLAMINCK, qui le cédera ensuite à André DERAÏN. Comme le montre

---

<sup>208</sup> DUBUC Élise, 1998, « Le futur antérieur du musée de l'Homme », *Gradhiva* 24, p. 71-92 p.75.

<sup>209</sup> Les salles du musée avaient été laissées en l'état depuis la mort de HAMY en 1908.

<sup>210</sup> L'ESTOILE (de) Benoît, *Op. Cit.*, p. 130

<sup>211</sup> Plusieurs artistes ont d'ailleurs eu accès à ces arts lointains en visitant le poussiéreux musée ethnographique, dont Picasso en 1907, par exemple.

Vincent DEBAENE<sup>212</sup>, la période de l'entre-deux-guerres est marquée par l'émergence du surréalisme et par le développement de l'ethnologie en tant que discipline, les deux phénomènes étant inspirés par certaines préoccupations proches. Même si ces deux orientations divergent à partir de la Seconde Guerre mondiale du fait de leur nature, l'ouverture du musée de l'Homme en 1937 marque un temps fort de la prise en compte de la diversité des créations humaines. L'auteur précise qu'un certain rejet de l'exotisme qui pouvait être prisé dans les sociétés mondaines et dans les anciens cabinets de curiosités commence en effet à être remis en cause. Auparavant, l'objet était plus considéré comme témoin d'un stade de développement des sociétés dites primitives, et admiré pour ses qualités, propres à susciter l'étonnement. À partir des années 1920, il devient autant une source d'inspiration artistique qu'un moyen d'accéder à une culture autre. Les ethnologues remettent d'ailleurs en cause l'étude en laboratoire séparée de la collecte des informations et valorisent le travail de terrain pour s'immerger dans la culture étudiée, la collecte d'objets faisant partie des outils de réflexion.

C'est dans ce contexte que l'institut d'ethnologie est fondé en 1925 et que Paul RIVET et Georges-Henri RIVIÈRE commencent à travailler sur le projet de réhabilitation du musée du Trocadéro. Tandis que RIVET est chargé de la direction scientifique, c'est RIVIÈRE qui met en place la nouvelle muséographie, se plaçant en opposition par rapport aux deux modèles pré-existants : celui du vieux musée d'ethnographie organisé sur le mode des séries et celui des beaux-arts consacré à l'art nègre. Le premier pouvait en effet représenter une sorte de mise au tombeau des objets qui y entraient, tant leur mode de présentation était éloigné de leur fonction originelle, mais le second n'affichait qu'une valeur esthétique qui pouvait prêter à confusion pour le public. RIVIÈRE souhaite alors attacher deux sens au nouveau musée d'ethnographie, en séparant deux fonctions principales. La première est la mise en valeur, en direction du public, des collections les plus représentatives de chaque style ou de chaque population, associée à des documents explicatifs. La seconde concerne la recherche et est dédiée aux chercheurs qui peuvent disposer de séries d'objets, identifiant clairement l'implantation du laboratoire au sein du musée, tout en délimitant leurs rôles respectifs.

La volonté principale de RIVIÈRE était surtout de sortir de la conception ancienne du musée tombeau et de réaliser un musée vivant, par la présentation des objets dans leur contexte et en les intégrant dans un récit prenant en compte leur origine. C'est ainsi qu'à la suite de son travail de réflexion autour de la nouvelle muséographie menant à la construction du musée de l'Homme, inauguré en 1937, il fonda cette même année le musée des Arts et Traditions populaires (ou musée des ATP). En important le modèle du musée laboratoire, il a énormément participé à la structuration de l'ethnologie de la France, engendrant la création du Laboratoire d'ethnologie française en 1945. Les collections dédiées aux régions françaises demeurent pourtant plusieurs décennies dans les sous-sols du musée des monuments français, situé à côté du musée d'ethnographie dans le palais du Trocadéro. La recherche se fera donc essentiellement à partir d'un réseau de correspondants et se basera en grande partie sur de vastes campagnes de collectes. Le musée pourra finalement bénéficier d'un bâtiment en 1970, date de l'ouverture au public, pour 35 ans seulement, l'établissement fermant ses portes en 2005 à l'occasion du transfert de ses collections dans le nouveau « Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée » (MUCEM) à Marseille.

---

<sup>212</sup> DEBAENE Vincent, 2002, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *Labyrinthe*, 12

Il faut préciser qu'en plus de l'instauration d'un nouveau modèle qu'est le musée laboratoire, le XX<sup>e</sup> siècle assigne une autre fonction au musée qui ne relève plus uniquement de la conservation du passé. Il s'agit également de participer au développement de la société, tant du point de vue culturel que social. Déjà avec la création du musée de l'Homme, l'humain est pris en compte dans ses multiples aspects, sous l'influence notamment des revendications sociales issues du Front populaire, au sein duquel RIVET fut militant. Ce rôle de développement social qui fait dorénavant partie des musées évolue au cours du siècle et donne naissance au courant des écomusées. L'idée fut lancée au début des années 1950 par RIVIÈRE et correspond à la volonté d'intégrer la population aux débats dédiés à la définition de leur propre patrimoine en fonction du territoire. Cette forme de musée s'est surtout développée dans les années 1970 et s'est étendue sur le plan international à partir de l'expérience française. Il s'agit d'un mode de valorisation d'un patrimoine qui correspond aux évolutions existant dans la législation depuis l'entre-deux-guerre et l'après-guerre. Elle prend notamment en compte la notion de sites classés et étend son influence aux villes et aux aires protégées. L'écomusée représente en effet une volonté de conservation de certains éléments patrimoniaux en les gardant dans leur contexte d'origine. Ce type d'institution englobe les caractéristiques du musée laboratoire, en gardant les fonctions de conservation et de recherche, mais elle ajoute la prise en compte de la représentation des différents modes de vie au sein d'un territoire, et associe la population à ce travail. Cette dernière précision rejoint le mouvement rencontré au niveau mondial qui a mené à la ratification de la convention pour la protection du patrimoine culturel immatériel (PCI), et qui place les communautés au centre de toutes interventions.

## 2) Le patrimoine matériel dans les musées d'Afrique

Si la présentation de l'évolution des musées en Occident semble assez éloignée de notre sujet de départ, à savoir l'étude d'un fonds d'archives sonores contenant des éléments de patrimoine immatériel enregistrés dans ce pays africain qu'est le Gabon, il nous est pourtant apparu important de s'y arrêter pour identifier les différents enjeux qui peuvent être associés à la valorisation d'un tel patrimoine. Tout d'abord parce que c'est en Occident que la notion de patrimoine s'est développée en s'appuyant en premier lieu sur les objets matériels. L'histoire se construit en grande partie à partir de l'étude d'archives écrites, les musées rendent visible un condensé de la culture d'une communauté, la mémoire nationale est affirmée dans les nombreux monuments qui jalonnent le territoire, et ainsi se forment la majorité des connaissances et des modes de valorisation et de transmission des savoirs en Occident. En revanche, dans les sociétés de l'oralité, les éléments importants qui participent à la structuration de l'organisation sociale, comme l'histoire des migrations, la mythologie, la généalogie ou les valeurs morales, sont transmis de manière orale. Les objets peuvent également participer à la ré-actualisation de la mémoire, mais ils en deviennent rarement les représentants exclusifs et leur rôle est plus éphémère. Avant de voir en quoi les aspects immatériels de la culture, et en particulier la musique, peuvent participer à la construction d'un patrimoine, il convient d'observer comment l'institution phare de représentation du patrimoine en Europe, à savoir le musée, s'adapte à la situation africaine.

Si nous reprenons notre propre définition du terme patrimoine, donnée en début de chapitre, comme étant le résultat de l'appropriation d'une mémoire particulière et d'un processus qui permet de la rendre perceptible par le biais d'une mise en forme ordonnée d'éléments matériels ou immatériels, il peut sembler difficile de présenter une culture africaine, dont le mode de transmission est oral et où les objets n'occupent pas le même statut, à travers une institution comme le musée, structure très attachée aux aspects matériels. Pourtant, la majorité des pays africains disposent d'un musée national, parfois de musées de région, qui affichent quelques spécificités dans les contenus présentés du fait de leur histoire particulière, tout en étant largement inspirés des modèles occidentaux. Les institutions étatiques apportées par les Européens au cours de la colonisation ont souvent servi de cadre de référence à partir desquelles les nouvelles nations indépendantes ont structuré leurs états. Même si quelques adaptations ont pu être apportées depuis, les anciennes colonies, et en particulier celles occupées par la France, ont été fortement imprégnées de ces modèles, qui régissent encore aujourd'hui les politiques nationales, y compris dans le domaine patrimonial.

### *a) Mise en scène de la Nation*

Les premiers musées d'Afrique furent créés par les colonisateurs afin de mettre en valeur les territoires conquis. Tout comme dans le cas des musées ethnographiques européens, une fonction de recherche fut associée à ces musées. Après la collecte de données et objets sur les différents territoires, leur regroupement dans un musée permit d'en étudier les origines et usages et de mieux connaître les peuples africains. Au moment des indépendances, ces musées furent récupérés par les dirigeants, pour cette fois diffuser leur projet de construction d'une unité nationale. Alors que les musées coloniaux étaient surtout fondés sur la différenciation entre groupes ethniques, la nouvelle idéologie nationale visait plus à gommer ces différences afin de présenter une vision homogène de l'État nouvellement indépendant. L'ouvrage d'Anne GAUGUE est très instructif sur ce sujet et présente les raisons pour lesquelles le musée africain joue un rôle important dans le processus de légitimation de la Nation<sup>213</sup>.

Elle écrit que, parmi les chefs d'état africains désireux de construire leur nation, certains avaient la volonté de mettre en avant l'unité africaine au delà des frontières de ces nouveaux états. C'est le cas notamment pour le Sénégal où Léopold Sédar SENGHOR a créé l'IFAN (Institut Fondamental d'Afrique Noire), à partir de l'Institut Français d'Afrique Noire, un centre d'étude sur les civilisations noires. Avec une portée plus restreinte, le CICIBA (Centre International des Civilisations Bantoues) de Libreville tente de mettre en valeur l'unité du monde bantou. Mais il s'agit de cas peu fréquents, et la majorité des musées sont utilisés pour présenter l'unité de la Nation. GAUGUE remarque que les états font souvent appel à des Européens pour effectuer ce travail. C'est le cas au Gabon, où comme nous l'avons vu, c'est PEPPER qui fut chargé de créer le musée national après avoir déjà travaillé sur les mêmes thématiques avant l'indépendance.

Les modes ethnographiques et historiques sont les plus courants, et rares sont les musées à vocation artistique. Dans les expositions historiques, les sujets se distinguent selon qu'ils traitent de l'histoire ancienne ou de l'histoire récente, celle-ci démarrant au moment de la création de l'état indépendant. L'histoire ancienne montre les rapports historiques existants entre les peuples, présentés comme les ancêtres de ceux d'aujourd'hui. Il s'agit alors de

---

<sup>213</sup>GAUGUE Anne, 1997, *Les états africains et leurs musées, La mise en scène de la Nation*, Paris : L'Harmattan

mettre en évidence que le continent africain avait des civilisations prestigieuses, bien avant l'avant l'arrivée des Européens. Dans ce type de représentations, c'est l'identité africaine des peuples qui est mise en avant, en opposition à l'Europe et au monde arabe, à qui certains chercheurs avaient attribué des influences dans certaines productions africaines. L'histoire récente en revanche ne tient plus compte que du territoire de l'État, en abordant les thèmes de la colonisation et de l'indépendance. Les périodes les plus glorieuses de résistances sont mises en avant, tandis que d'autres, telles que les alliances entre chefs africains et européens, sont passées sous silence. Comme dans d'autres parties du monde d'ailleurs, ce sont les épisodes les plus marquants qui sont représentés, afin de montrer la puissance de l'État.

Les expositions ethnographiques ont aussi évolué au moment des indépendances. Alors qu'elles étaient à l'origine destinées à faire pour connaître les différents peuples africains, il s'agit aujourd'hui d'éviter les distinctions ethniques. Les objets sont donc présentés de manière thématique, afin de mettre en évidence les ressemblances entre les peuples, ceci pour abonder dans le sens de l'unité nationale. Un autre point important soulevé par GAUGUE concerne le discours sur l'authenticité. L'un des piliers de construction de la Nation se base sur les valeurs traditionnelles des sociétés africaines. Les objets sont présentés de façon a-historique, montrant une vision de l'Afrique véritable, immuable et traditionnelle, comme étant le fondement de l'identité et de l'unité. Elle s'interroge ensuite sur le statut des visiteurs, en cherchant à comprendre de qui il s'agit. Il apparaît que les nationaux sont peu attirés par ce type d'institution, bien que l'accès leur en soit souvent gratuit. Cela peut venir du fait que certains objets exposés sont d'origine rituelle et qu'il est interdit à certaines catégories de personnes de les voir. De plus, ce type d'institution étant liée à l'État, elle peut être perçue comme réservée à une élite ou aux touristes et est donc délaissée par la population. Le fait est qu'il existe souvent un grand décalage entre le discours proféré par l'État et la réalité vécue par les individus. Anne GAUGUE termine son ouvrage par la présentation des musées privées, indépendants de l'État, et qui permettent de montrer les particularismes, et de revendiquer une identité particulière, autre que celle mise en avant par l'État.

Trois principes sont identifiés par l'auteur comme fondateurs de l'organisation des expositions de musées nationaux africains. Le premier est de montrer que le pays a une histoire, au même titre que l'ensemble de la communauté internationale. Il s'agit en effet de contrebalancer les idées occidentales liées à l'opposition entre sociétés qui utilisent l'écriture et celles qui ne l'ont pas. Comme nous l'avons abordé dans la partie dédiée aux archives, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle et encore parfois aujourd'hui dans le discours de certains chefs d'état, les sociétés sans écritures étaient considérées comme a-historiques du fait du manque de traces matérielles pour témoigner du passé. Or, absence de témoin matériel ne signifie pas absence d'histoire, et la transmission des faits passés peut se faire par l'oralité. Les témoins sont alors les hommes eux-mêmes qui conservent l'histoire de leur peuple dans leur mémoire. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les chercheurs occidentaux ont pu prendre en compte la valeur historique des témoignages oraux, accordant plus de validité aux possibilités de recherches historiques sur les époques pré-coloniales. Du côté africain, l'époque des indépendances a également permis aux états africains de reprendre en main le discours porté sur leur histoire, autrefois accaparé par les administrateurs coloniaux.

Les deux autres principes régissant les expositions dans les musées africains tendent à construire une identité homogène de la Nation, qui peine à être réellement appropriée par les états. Le premier plan consiste à présenter tous les groupes ethniques comme participant à un même ensemble national. Qu'il soit réel ou construit, cet ensemble vise à donner une image homogène de la Nation afin de cadrer avec les représentations internationales. Les frontières

ayant été héritées du partage des territoires entre différents pays colonisateurs, il faut à présent organiser le contenu du territoire, tant du point de vue de sa définition que des infrastructures ou de l'identité culturelle portée par les institutions patrimoniales. Sur un second plan, les idéologies qui existent au niveau international tendent à valoriser la diversité des cultures et à prendre en compte les minorités et leurs spécificités. Cette diversité peut représenter une source de fierté sur le continent africain du fait du nombre de peuples qui y vivent, chacun représentant un mode de vie et des « patrimoines » culturels particuliers.

### *b) Une difficile adaptation du musée au continent africain*

La période des indépendances vécue par les pays colonisés représente une rupture majeure dans l'histoire de ces états, et plusieurs éléments peuvent être analysés en comparaison avec la situation rencontrée par la France au lendemain de la Révolution de 1789. L'indépendance d'un pays marque en effet un nouveau point de référence permettant de désigner un avant et un après indépendance, date historique de la reconnaissance du nouvel État. Celui-ci doit alors être identifié et reconnu au niveau national et au niveau mondial : les frontières délimitent son territoire, tandis que le gouvernement en organise les infrastructures afin de gérer les mouvements de la population. Plusieurs outils permettent de le représenter symboliquement pour construire une image de la Nation, chaque pays disposant par exemple d'un drapeau, d'un hymne et pourquoi pas d'un musée national. À l'image de l'État français au lendemain de la Révolution, un état sortant de la colonisation doit définir un projet politique, social et culturel en se fondant notamment sur l'histoire de son territoire. En cherchant dans les traces anciennes, qu'elles soient relatives à l'archéologie, à l'histoire contenue dans les archives écrites, ou dans l'histoire orale recueillie auprès des populations, chaque État cherche à légitimer son existence en cherchant des preuves de l'ancienneté de son projet politique, qui englobe les différentes pratiques culturelles des populations présentes sur son territoire. C'est ainsi qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'État français s'est autant inspiré des traces matérielles, telles que statues, édifices du clergé et de la monarchie, archives écrites, que des traces immatérielles, notamment grâce aux collectes des sociétés de folkloristes, pour affirmer représenter un projet de société ancien et donc légitime.

La situation est bien sûr différente dans le cas des pays décolonisés, et les processus qui ont menés à l'instauration des états sont passés par d'autres voies que dans le cas français. Pourtant, le besoin de trouver une légitimité était d'autant plus grand que les frontières avaient été créées par les colonisateurs et que les bouleversements apportés par la colonisation avaient engendré des modifications très rapides des sociétés africaines. C'est pourtant au musée qu'a été attribué le rôle de représentant de la Nation, et les états indépendants se sont réappropriés les musées des colons ou en ont créé de nouveaux à partir du même modèle. Si le musée national peut mettre en scène la Nation comme nous l'avons montré en nous référant à l'ouvrage de GAUGUE, les différents éléments qui le constituent en général en Europe ont toutefois du mal à trouver une correspondance dans le cas africain. Il faut donc les présenter brièvement afin de comprendre en quoi la structure du musée s'adapte plus ou moins bien à ce continent.

Tout d'abord, revenons au cas occidental, qui a initié le développement de la notion de patrimoine, associé à sa représentation dans les musées. Les différentes évolutions rencontrées au cours de la constitution du musée, au fil des deux siècles passés, en tant qu'institution de représentation nationale d'un patrimoine, ont conduit à élargir ses fonctions en matière de

prise en compte des objets, allant de la collecte à la conservation pour mener à leur exposition. Ses missions se sont aussi considérablement élargies en associant à la volonté initiale de susciter l'émerveillement, celle de l'élaboration de connaissances par la recherche scientifique et la mise à disposition des résultats au public pour contribuer à transmettre le patrimoine de manière pédagogique. L'ICOM décrit ainsi cette institution en 1974, et cette la définition demeure la référence officielle.

« Un musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation »<sup>214</sup>

Plusieurs missions peuvent donc être attribuées au musée et participent à la constitution d'une sorte de chaîne des objets, depuis le moment de leur création jusqu'à celui de leur réception par le public. Ainsi, l'objet apparaît dans le domaine patrimonial au moment de sa collecte, qui peut être effectuée sur un terrain particulier ou auprès de son créateur directement, et peut rentrer dans les collections d'un musée suite à un legs, un achat ou un transfert depuis une autre institution patrimoniale. Ensuite, il bénéficie de mesures de protection spécifiques, relatives à ses composants, afin de garantir sa conservation sur la plus longue durée possible. Dès le moment de la collecte ou de l'acquisition par le musée, l'objet devient sujet d'étude et peut être interprété tant sur le plan de sa morphologie que sur celui de ses significations diverses. Enfin vient le moment de l'exposition qui représente la fin du parcours de l'objet, mis en scène pour être contemplé par le public.

À ces différentes missions peuvent être associées trois éléments, de catégories différentes, qui peuvent être considérés comme étant les piliers fondamentaux du musée. Il s'agit de la collection, du discours porté sur celle-ci à travers la médiation du dispositif muséal, et enfin du public qui reçoit et interprète l'ensemble. Or, ces trois éléments qui participent au fonctionnement du musée en Europe revêtent des formes diverses en Afrique et empêchent un réel développement de cette structure.

Le premier point concernant les collections est primordial puisque la majorité des objets représentatifs des cultures africaines sont conservés en dehors du continent, et non dans les musées africains. Ce fait est la résultante des collectes pratiquées pendant l'époque coloniale et rapportées en Occident pour remplir les cabinets de curiosités, puis les musées d'ethnographie et d'art primitif. Les collectes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, poursuivies jusqu'à la Première Guerre mondiale ont souvent été pratiquées de force par les armées coloniales. Bernard MÜLLER<sup>215</sup> n'hésite pas à considérer les objets saisis comme étant des butins des guerres, qui doivent à ce titre bénéficier du même statut que les objets confisqués au cours de la Seconde Guerre mondiale dans le cadre européen. Il explique que la situation est ambiguë du fait que la conquête coloniale n'est pas toujours considérée comme un projet militaire. Pourtant, depuis les années 1980, de nombreux pays font des demandes de restitution de leurs collections expatriées, qui demeurent sans effet, en invoquant un besoin légitime de retour de leur patrimoine en partie pillé. L'une des réponses de l'Europe fut formulée en 2002 sous la forme d'une « Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels », signée par dix-neuf directeurs de grands musées occidentaux. Elle justifie le choix de ne pas restituer les

<sup>214</sup> D'après la définition officielle, datée de 1974 et toujours en vigueur, de l'ICOM, *The International Council of Museums* (le Conseil International des Musées), institution née en 1946, à la suite de l'UNESCO.

<sup>215</sup> MÜLLER Bernard, 2007, « Les musées africains sont-ils sans objet ? », *Africulture*, n° 70.

objets, en mettant en avant les risques de destruction encourus dans les pays demandeurs. Il est vrai que ces derniers ne disposent pas toujours de moyens adéquats pour sécuriser la conservation d'un patrimoine. Des solutions pourraient toutefois être envisagées dans certains cas, mais le dialogue reste complexe. Un autre point abordé est l'aspect universel associé à la mission muséale, qui reste au service de toutes les nations, et les demandes de restitution sont tout simplement invalidées car considérées comme contraire au principe de production de connaissances des structures de ce type.

L'adéquation entre les collections et la constitution du patrimoine en Afrique est donc peu évidente aujourd'hui. D'une part, les objets sont conservés en dehors du continent, et sont issus des collectes occidentales. Ce point nous semble majeur, car les choix de conservation résultent du choix des Occidentaux et non des Africains eux-mêmes. Qu'est donc sensé représenter un patrimoine choisi, conservé et accaparé par les anciens colons aux yeux des populations africaines ? Il en résulte un certain décalage du fait de l'éloignement géographique et symbolique, et un long chemin devra être parcouru avant que ces objets, images du passé colonial, puissent intégrer les représentations endogènes du patrimoine africain. D'autre part, à ce constat s'ajoute le problème du marché de l'art primitif qui a connu au cours du XX<sup>e</sup> siècle une montée des prix très remarquable. Le fait que l'Occident appose une valeur marchande à ces objets complique la situation sur plusieurs points. Le premier est qu'une certaine valeur économique et esthétique a été reconnue à des objets autrefois considérés comme preuves de l'infériorité des peuples qui les avaient créés. Cette reconnaissance montre en même temps le nouvel intérêt de l'Occident pour les pratiques culturelles extérieures, mais ne prend pas réellement en compte les contextes de création. Nous n'ouvrirons pas le débat sur les divergences de présentation existant entre les musées d'art primitif et les musées d'ethnographie, mais la valorisation du seul aspect esthétique tend à restreindre l'objet à sa capacité à susciter l'admiration, et à laisser planer une sensation d'exotisme issue du fond des âges. Ainsi, si l'intérêt des politiques africaines est issu de la nécessité de construire des patrimoines nationaux, il peut aussi être suscité sous l'influence occidentale, et donc être influencé dans son approche.

Pourtant, l'aspect esthétique n'est pas le mode de médiation le plus représenté dans les pays africains, et lorsque des expositions à vocation artistique sont organisées, elles concernent essentiellement les productions contemporaines ou les objets étrangers au pays, mais jamais les arts traditionnels, ceux-là même qui rentrent pourtant dans la notion d'art primitif en Occident. Les conservateurs de musées africains ne souhaitent d'ailleurs pas présenter les objets sous cet angle pour plusieurs raisons. Comme nous l'avons déjà énoncé plus haut, ils préfèrent utiliser le mode historique pour valoriser la construction de la Nation, ou le mode ethnographique pour mettre en scène une Afrique authentique et traditionnelle. Le mode esthétique relève plus d'une perception européenne et ne permet pas de rendre compte des spécificités africaines. De plus, l'appellation d'art africain renvoie souvent à certains types de production comme les masques et les statuettes, ce qui restreint le champ de son application et donc des possibilités d'exposition. En effet dans son enquête, GAUGUE met en avant les opinions des conservateurs africains qui pensent qu'en attribuant une valeur esthétique à une catégorie d'objets, on écarte les autres, et ce mode de présentation ne permet donc pas de bien valoriser l'ensemble des productions. De plus, pour valoriser un patrimoine, il est important d'abord de le définir et donc de passer par l'étape de la documentation des collections. Si la présentation esthétique n'empêche pas en parallèle de procéder à des recherches documentaires, elle ne renseigne pourtant pas sur les contextes de création aux yeux du public. Cet aspect est pourtant fondamental dans la conception que les conservateurs



africains peuvent avoir sur le mode de restitution des connaissances. L'accent est mis sur la transmission d'un message, qui vise à valoriser les cultures africaines, en présentant les différents éléments de son patrimoine à l'aide de la majorité des informations disponibles.

Si le mode esthétique est rejeté du fait de sa provenance européenne et parce qu'il ne correspond pas aux volontés de mise en valeur du patrimoine matériel, la structure représentée par le musée reste d'inspiration occidentale et peine à attirer le public africain. Si en Europe les musées sont en majeure partie payants, c'est notamment pour faire participer le public à la conservation des objets présentés, et rentabiliser la gestion de la structure. Le prix n'empêche pas le public de venir en grand nombre, et le musée fait partie à présent du paysage culturel occidental, même s'il reste toutefois associé à des pratiques plus ou moins bourgeoises. En revanche, les musées d'Afrique sont généralement gratuits pour les nationaux mais ce sont eux qui font défaut à la liste des visiteurs. GAUGUE a ainsi observé que le public est surtout constitué de touristes et de scolaires, et invoque plusieurs raisons à cet état de fait. Il est souvent fait référence aux pratiques religieuses qui interdisent la vision de certains objets. L'auteur parle des visiteurs musulmans qui peuvent se sentir heurtés par la contemplation de statuettes à caractère anthropomorphe, même si l'Islam interdit essentiellement les représentations du dieu et du prophète. Certains objets rituels doivent parfois être cachés de la vue de certaines catégories de personnes, les femmes, les non-initiés, et si les objets acquièrent un statut désacralisé en entrant au musée, cet aspect n'est pas forcément appréhendé de cette manière par les visiteurs potentiels, qui préfèrent ne pas aller à l'encontre d'un interdit.

Une autre raison possible serait que la population aurait honte de ses traditions, qui représentent peut-être une vision en décalage avec les discours de modernité prônés par les dirigeants. Pourtant, le musée est censé être un lieu de valorisation, mais lorsque le mode de présentation s'inspire de l'ethnographie, cela tend parfois à figer les objets dans une image a-historique, allant à l'encontre des volontés de développement et de modernité recherchées par certaines populations. Enfin, le musée est souvent perçu comme une institution élitiste, liée au pouvoir, et destinée aux blancs de passage. GAUGUE parle également de cet aspect et précise que dans bien des cas, la localisation du musée pose problème. Il est souvent situé dans les quartiers administratifs, proches des institutions de pouvoir ou de la gendarmerie, et la population ne souhaite pas forcément s'en approcher. Lorsque le bâtiment est proche des lieux de passage populaire, comme les marchés, le taux de fréquentation est plus élevé. Il ressort de l'étude des musées africains que les expositions temporaires, dont les sujets sont proches des préoccupations de la population, rencontrent en général plus de succès que celles des collections permanentes. L'auteur cite l'exemple du musée de Kampala, dont l'exposition consacrée à la reproduction d'un studio de télévision en 1963 attira 123.000 personnes, tandis que l'exposition permanente n'en reçut que 50.000 dans l'année. Lorsqu'elles sont réalisées avec le concours de la population, les expositions sont également mieux intégrées dans les représentations patrimoniales. Enfin, le public est d'autant plus intéressé pour visiter un musée s'il présente des objets originaires de son groupe.

### *c) Approche du patrimoine en Afrique*

Le continent africain doit dépasser le musée colonial et se réapproprier sa culture afin de construire un patrimoine qui lui soit propre et trouver des structures plus adaptées pour le valoriser. La notion de patrimoine est tout autant inspirée de l'Occident que le mode de

valorisation que représente le musée. Pourtant cette idée s'est progressivement développée et fait partie désormais des centres d'intérêt des hommes politiques et des chercheurs africains. Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée aux mesures de protection du patrimoine, l'Afrique demeurait pendant le XX<sup>e</sup> siècle en dehors de la représentation de niveau mondial, du fait que la convention de l'UNESCO de 1972 ne concernait que les monuments et sites naturels. Si le domaine naturel de l'Afrique pouvait être intégré, les aspects culturels étaient au contraire délaissés, puisqu'ils ne rentraient pas dans le champ du patrimoine bâti désigné par la convention. Le fait qu'une partie des cultures du continent soit immatérielle a conduit à mettre à l'écart une partie du patrimoine mondial, et ce n'est que depuis récemment que l'on commence à l'intégrer.

La prise en compte des aspects immatériels du patrimoine en Occident a mis plus d'un siècle à s'affirmer dans les discours politiques et les formes de valorisation. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, l'étude des pratiques des campagnes françaises et européennes avait déjà conduit à prendre en compte d'autres formes de patrimoines, qui ne se traduisaient pas par des témoins matériels. Si le terme de patrimoine immatériel n'était pas encore utilisé, le contenu qu'il renfermait tendait déjà à devenir ce qu'il est aujourd'hui, à savoir les pratiques, modes de vie et traditions orales. Le contexte de création des objets commençait à devenir aussi important que le résultat et suscita des études approfondies. Ainsi par les enquêtes de terrain, c'est un véritable travail d'inventaire qui fut amorcé pour intégrer ensuite les représentations patrimoniales. Car tout patrimoine passe d'abord par l'établissement d'une liste des biens qu'il contient, avant de pouvoir faire l'objet de représentations identitaires et de valorisation. Comme nous l'avons déjà abordé en première partie, les collectes ont pu démarrer au XIX<sup>e</sup> siècle par la transcription sur papier des traditions, chants et musique, et à partir du XX<sup>e</sup> siècle, elle ont pu bénéficier d'outils adaptés grâce aux inventions de captation telles que appareils photographiques, phonographiques et cinématographiques.

L'approche du patrimoine en Afrique s'est longtemps inspirée des définitions élaborées en Occident à partir de ses aspects matériels. Comme l'observe Pierre de MARET<sup>216</sup>, l'une des causes du peu d'intérêt qu'ont pu éprouver les Africains pour leur patrimoine vient du décalage entre la définition occidentale et la réalité des pratiques. Les politiques culturelles émergentes au moment des indépendances ont souvent adhéré à l'une sans prendre en compte les spécificités des secondes, comme le montre notamment l'exemple des musées. Mais les aspects restrictifs des caractères artistiques ou architecturaux d'un patrimoine ont pu progressivement être remis en cause et la fin du XX<sup>e</sup> siècle a connu un basculement des conceptions, tant du côté européen qu'africain.

Du côté occidental, c'est à partir des années 1980 que la notion de patrimoine est entrée dans le champ de réflexion des chercheurs. Appliqué jusqu'alors au domaine bâti, puis aux ensembles constitués par l'association d'éléments architecturaux et de sites naturels, c'est presque logiquement qu'il s'est étendu à l'environnement immatériel, englobant les pratiques et leurs représentations elles-mêmes. Rappelons que ces aspects furent intégrés dans les mesures de protection à partir 1989 avec la « Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire » de l'UNESCO et que la réflexion fut poursuivie avec l'émission de la « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel » de 2003. À la même époque, l'Afrique s'inquiète du devenir de son patrimoine matériel et met en œuvre plusieurs projets, qui sont suscités par l'Europe au début, mais poursuivis ensuite par des institutions d'échelle régionale ou continentale. À l'initiative de l'Institut International

<sup>216</sup> MARET (de) Pierre, 2001, « Patrimoine africain : Plaidoyer pour une approche plurielle » in GAULTIER-KURHAN Caroline, 2001, *Le patrimoine culturel africain*, Paris : Maisonneuve et Larose

Africain de Londres, l'un des premiers projets, le WAMP (West African Museums Programme) fut créée en 1982 à Abidjan afin de renforcer les capacités des musées africains. En raison du développement de ses activités, il devient en 1992 un programme de plus grande envergure, et non plus seulement un projet, après avoir été transféré à Dakar en 1987. Enfin, ayant acquis une certaine réputation de niveau mondial et étant reconnue comme institution considérée comme guide dans le domaine du soutien aux musées d'Afrique de l'ouest, le WAMP acquies le statut d'ONG indépendante en 1996 et poursuit encore aujourd'hui ses opérations d'aide, son siège ayant été transféré à Niamey en 2009.

D'autres projets et programmes se sont développés au cours des années 1990 grâce à deux organisations internationales : l'ICOM, le Conseil international des musées et l'ICCROM, le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels. L'ICOM, dont nous avons déjà parlé en début de chapitre, est une organisation internationale non gouvernementale regroupant les musées et professionnels de musées. Elle a été fondée en 1946 et assure des missions de normalisation des standards de conception et de gestion de musées au niveau international. Elle agit donc surtout au niveau législatif et mène des réflexions dans le domaine muséal et patrimonial, afin de centraliser les codes en usage et permettre d'ouvrir un dialogue diplomatique. Elle développe notamment des programmes de lutte contre le trafic illicite de biens culturels. L'ICCROM est proche de l'ICOM dans ses axes de réflexion et d'action mais est plus spécialisé dans la protection matérielle des objets de musées, tandis que l'ICOM semble plus centré sur la protection juridique. Ses missions sont donc orientées vers la formation du personnel des musées, la sensibilisation du public aux enjeux de la conservation et la coopération entre pays pour trouver des solutions adaptées. Il s'agit d'une organisation intergouvernementale créée lors de la conférence générale de l'UNESCO de 1956, et qui fonctionne en montant des programmes qui peuvent être répartis en deux catégories. Les premiers sont thématiques et ont une visée internationale, le premier de ce type appelé Gaia/Terra était centré sur l'architecture en terre. Les seconds ont une visée plus précise et s'attachent à étudier les problèmes spécifiques d'une région.

Ainsi, l'ICCROM lança en 1986 le programme PREMA (Prévention dans les Musées Africains) afin de faire un état des lieux et de mettre en place des mesures de protection des collections conservées dans les musées africains. Durant la décennie suivante, les enquêtes de terrain montrèrent que la situation des musées était assez catastrophique et que les objets se dégradaient sans que les personnels de musée sachent comment réagir. Par des actions diverses, et notamment dans le secteur de la formation, le programme PREMA parvient à améliorer la situation et a pu réaliser quelques opérations de sauvetage et mettre en place un réseau de professionnels dans la majorité des pays d'Afrique subsaharienne. Les bons résultats de cette expérience permirent de donner les prémises d'un réel engagement dans le domaine patrimonial des professionnels africains. Une convention entre l'ICCROM et l'université nationale du Bénin fut donc signée en 1998 pour créer l'école du Patrimoine Africain, l'EPA, destinée à la formation de professionnels africain au sein de leur territoire. Sur le même modèle, l'ICCROM et les Musées nationaux du Kenya fondèrent en 2000 le CHDA (Centre for Heritage Development in Africa), à Mombasa au Kenya, pour approfondir ces missions dans les pays de l'Afrique anglophone.

Sous l'égide de l'ICOM, d'autres programmes virent le jour au cours des années 1990. Les rencontres de Lomé de 1991 représentent un moment fondateur dans l'histoire de la préservation du patrimoine. Sous le titre « Quels musées pour l'Afrique ? Patrimoine en devenir », il s'agissait d'ouvrir le débat sur le rôle et la pertinence des musées en Afrique et sur les objectifs à donner pour améliorer la situation. C'est à cette occasion que le président

de l'ICOM de l'époque, Alpha Oumar KONARÉ<sup>217</sup>, lança un appel d'urgence pour sauver le patrimoine de son continent. Ces rencontres se sont révélées très bénéfiques puisqu'elles ont permis de faire un état des lieux des besoins et ont suscité la création du programme AFRICOM. Les premières années ont permis d'initier plusieurs types de projets, coordonnés par l'ICOM et les musées nationaux. Bénéficiant de formations adéquates, les nouvelles générations de professionnels africains ont pu s'investir dans le programme et prendre en main la gestion des projets. Fort de l'acquisition d'une nouvelle autonomie, AFRICOM devint en 1999 une ONG internationale basée au Kenya et représente aujourd'hui une institution similaire à l'ICOM, pour la région africaine. Elle héberge notamment une base de données informatiques répertoriant le réseau de musées et professionnels du patrimoine présents sur le continent. Par la centralisation des informations, elle permet ainsi d'orienter le personnel et les étudiants à la recherche de données concernant les méthodes de protection ou de formation.

Bien que chaque pays d'Afrique rencontre une situation particulière, relative à son histoire, aux formes que peut revêtir son patrimoine ou encore à ses moyens, le constat qui peut être fait aujourd'hui est que la gestion du fait patrimonial et de sa valorisation sur le continent s'est fait en sens inverse de ce qui s'est produit en Europe. Nous pouvons d'ailleurs associer ce phénomène aux processus de construction des états qui ont commencé par s'adapter aux frontières héritées de la colonisation pour ensuite construire un projet national qui rentrait dans ces limites. Les pays d'Afrique ont donc reçu des frontières comme legs de l'Europe, et des musées pour mettre en valeur le territoire qu'elles renfermaient. Mais les préoccupations des nouveaux chefs d'états appliqués à construire leurs projets politiques, et l'inadéquation de l'institution patrimoniale à la réalité des pratiques locales, n'ont pas permis à ces pays de développer des outils de conservation efficaces de leurs biens culturels.

Cependant, depuis deux décennies environ les mentalités ont changé, et plusieurs aspects sont à prendre en compte pour comprendre les attentes des pays africains. Il a d'abord fallu que les institutions internationales évoluent dans leurs façons de concevoir le patrimoine afin qu'elles puissent prendre en compte les éléments immatériels des cultures et non plus seulement en se basant sur les objets et monuments. L'Europe a d'ailleurs créé le concept d'écomusée qui permet d'englober les différents aspects d'un patrimoine, tant sur le plan matériel que sur son implantation dans un territoire ou encore sur les différentes représentations qu'il peut susciter au niveau des identités locales ou nationales. Il a ensuite fallu observer l'évolution des nations africaines, se construisant un patrimoine véritablement national, processus qui est encore en cours dans bien des situations. De plus, il était sans doute nécessaire d'attendre que les nouvelles générations, plus éloignées du contexte colonial puissent se réapproprier un patrimoine mal défini, afin de proposer des solutions adaptées et non plus calquées sur la situation européenne. Ainsi, l'Europe a pu apporter son aide logistique sur les questions de méthodes de conservation, issue de sa longue expérience, tandis que les nouveaux professionnels africains peuvent désormais innover dans leurs propositions de valorisation, en cherchant à concilier aspects matériels et immatériels, territoires et traditions, grâce notamment au travail de concertation avec la population.

---

<sup>217</sup> Président de l'ICOM de 1989 à 1992, il devient ensuite président du Mali de 1992 à 2002.

### 3) La situation gabonaise

La notion de patrimoine s'est considérablement étendue depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, tant sur le plan des biens qu'il représente puisqu'il peut s'appliquer à toutes sortes de productions humaines, naturelles, matérielles et immatérielles, que sur le plan spatial étant donné que chaque pays peut désormais revendiquer un patrimoine qui lui est propre et qu'il cherche à valoriser au niveau national et international. L'observation de la situation gabonaise permet d'exemplifier les différentes étapes de construction et de valorisation d'un patrimoine national, liées à l'évolution globale de la notion de patrimoine, en Afrique et dans le monde. La première étape commence avec l'indépendance en 1960, date à laquelle le premier président du Gabon Léon M<sub>BA</sub>, a fait la demande auprès de l'ORSTOM de procéder à la collecte des traditions orales de son pays. Il s'inquiétait en effet du risque de leur disparition, engendrée par les changements apportés dans la société par la colonisation, et de la nécessité de contribuer à la fondation du nouvel état en prenant appui sur les cultures ancestrales du territoire. Après une période faste mais courte de collectes et de recherches poursuivies par l'équipe de chercheurs de l'ORSTOM, la deuxième étape correspond à une reprise en main des institutions de l'État qui cherche à se démarquer du passé colonial. Tandis que l'université grandit après sa création en 1970, et que la recherche de nouvelles sources de valorisation mène à la création du CICIBA en 1983, le musée est abandonné en raison d'un certain désintérêt des politiques et du manque de moyens humains et financiers pour poursuivre ses missions. Il faut attendre les années 1990 et 2000 pour que quelques projets de valorisation émergent et que des mesures commencent à être prises dans ce domaine. Cette troisième étape illustre notamment la position que veut tenir le Gabon sur la scène internationale en axant certains de ses programmes à destination de l'étranger grâce aux nouvelles possibilités technologiques qui permettent un accès virtuel au patrimoine culturel et naturel.

#### *a) La construction du patrimoine*

Au Gabon, la première forme de mise en patrimoine de biens culturels démarra en 1960, lorsque Herbert PEPPER fut chargé de collecter traditions et objets sur l'ensemble du territoire. Il s'agissait au début de répertorier les pratiques culturelles des différentes ethnies du pays et de pallier ainsi le risque de la disparition des traditions en en conservant une trace matérielle. L'accumulation rapide d'objets, photographies et enregistrements nécessita la création d'un musée destiné dans sa fonction première à conserver le résultat des collectes. C'est ainsi que les premières collections de la structure furent constituées, rapidement agrandies par les apports des autres chercheurs ayant rejoint l'équipe. Mais le processus de patrimonialisation ne se restreint pas à la conservation de biens, et c'est par le discours qui est porté sur eux que se diffusent certaines représentations, permettant leur valorisation à l'échelle nationale. Le musée était assorti d'un laboratoire de recherche, permettant de concilier étude et exposition des collections, les deux aspects s'enrichissant mutuellement. Cette association nous renvoie au concept de laboratoire-musée tel qu'il fut monté au musée de l'Homme français. Le musée du Gabon représentait donc l'équivalent en terme de diversité des recherches et des modes d'exposition, la différence étant qu'il était installé directement sur le territoire des populations concernées. Ce point est capital puisque cette disposition a permis d'établir des méthodes de recherche construites sur une constante interaction entre le

milieu villageois et la structure d'étude et de valorisation. Louis PERROIS<sup>218</sup> rappelle en effet que le public pouvait apporter des précisions sur les objets exposés, et que les discussions pouvaient susciter de nouvelles collectes et établir une relation de confiance entre le chercheur et l'informateur. De plus, le public pouvait vérifier si les objets confiés aux ethnographes étaient réellement exposés au musée et dans de bonnes conditions. Dans l'histoire de la période coloniale, les méthodes de collectes ont pu être violentes et trouver une issue dans le marché de l'art, ce qui a pu rendre méfiantes les populations de ces pays, à juste titre.

Ainsi, comme le remarque PERROIS, « Cette accumulation d'objets, placés sous le « contrôle » de leurs détenteurs légitimes, dans un lieu national et non à l'étranger, consacrait la première forme d'une patrimonialisation à l'œuvre »<sup>219</sup>. Il poursuit en notant que de cette manière, l'appropriation de biens culturels se distinguait des idéologies de l'exotisme cherchant à remplir les musées de curiosités, pour se rapprocher des processus ayant eu cours en France à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour la constitution du patrimoine national. Pourtant, cette mise en patrimoine a été réalisée par les chercheurs de l'ORSTOM, et non par les Gabonais eux-mêmes, et relève en conséquence d'une histoire et d'une construction particulières. L'ethnographie s'est construite en utilisant un mode de recherche portant sur la compréhension de l'altérité. Les études menées au XIX<sup>e</sup> siècle portaient sur les sociétés autres, soit éloignées dans l'espace lorsqu'il s'agissait des pays d'outre-mer, soit éloignées dans le temps lorsqu'elles se tournaient vers les sociétés paysannes européennes, censées représenter des survivances des modes de vie passés. Dans le cas des recherches menées au musée du Gabon, les méthodes de recherche étaient également centrées sur l'altérité, puisque les chercheurs français devaient faire la démarche de comprendre des sociétés étrangères pour eux, tout en étant porteuses d'un projet de construction d'un patrimoine national. Malgré la qualité et la valeur du travail scientifique apporté, il est important de noter que la collecte d'objets, la réalisation d'enregistrements, et la recherche de documentation ont été effectuées en fonction de la perception de ces chercheurs. De ce fait, il apparaît difficile d'identifier ce patrimoine comme étant gabonais à cette époque, puisque la collecte, le discours porté sur les objets et la structure de valorisation étaient d'origine française. PERROIS annonce dans son introduction que la notion de patrimoine est récente en Afrique subsaharienne et s'intègre mal au contexte de ces pays dont les limites culturelles et ethniques débordent du cadre national :

En fait, dans le processus de formation de ces nouveaux patrimoines, le rôle des chercheurs et celui des musées sont déterminants, les premiers étant les « inventeurs » des patrimoines par les recherches qu'ils mènent, les seconds apportant le cadre institutionnel de leur identification et de leur mise en scène publique.<sup>220</sup>

L'auteur explique ce phénomène en faisant le constat que les aspects culturels et patrimoniaux ne faisaient pas partie des intérêts prioritaires en raison des difficultés économiques rencontrées par le pays. De plus, ce procédé de conservation d'objets pratiqué principalement dans le but de garder la trace du passé ne rentrait pas dans les habitudes du pays, car « conserver des objets qui ont été fabriqués par les anciens ne se fait que si ces

---

<sup>218</sup> PERROIS LOUIS, 1999, « La formation d'un « patrimoine » du Sud : le musée des arts et traditions du Gabon », *Ethnologie française*, XXIX, 3, p. 348

<sup>219</sup> *Idid.*, p. 349

<sup>220</sup> *Idid.*, p. 345

artefacts ont une utilité réelle dans le présent (dans les domaines du symbolique, du magique ou du technique). »<sup>221</sup>. Si la mise en patrimoine a été effectuée par le biais du regard occidental, elle a toutefois le mérite d'exister, car sans l'action de l'équipe de l'ORSTOM, il ne resterait sans doute aucune trace des productions culturelles du pays telles qu'elles existaient à cette époque. La transmission orale permet encore de préserver de nombreux éléments, mais le lien entre générations semble se distendre, et plusieurs pratiques font désormais partie du passé.

Le travail réalisé entre les années 1960 et 1975 a permis de constituer des collections riches et uniques, réparties selon plusieurs types de documents : objets usuels et rituels, photographies, enregistrements sonores, transcriptions et autres annotations renseignant les différents contenus. Nous pouvons retrouver deux aspects qui nous paraissent précurseurs dans la démarche de valorisation de ce que l'on appelle aujourd'hui patrimoine immatériel. D'une part, la prise en compte des aspects immatériels était déjà présente dans l'esprit des chercheurs du musée, puisque par les dispositifs techniques utilisés au cours des expositions, ils cherchaient à restituer une représentation proche de la réalité du terrain, afin de faire comprendre ce que les objets mis en scène pouvaient signifier, au delà de leur seul aspect esthétique. D'autre part, le souhait d'interagir avec les populations permettait de prendre en compte leurs visions des choses sur les objets intéressant les chercheurs, et se rapprochait de la volonté actuelle de l'UNESCO de faire participer les communautés à la construction de leur patrimoine. Comme nous en avons déjà parlé plus haut, le souci de restituer les résultats sur place rend compte de cette démarche et renforce la légitimité d'existence de ce patrimoine du fait de la validation apportée par le public. Ainsi, malgré l'origine étrangère du processus de mise en patrimoine des cultures du Gabon, son contenu relève bien des cultures de son territoire et peut aujourd'hui fournir un socle à l'établissement d'un discours patrimonial.

### *b) Recherches sur le patrimoine*

Pourtant, il a fallu attendre trois décennies avant que les collections constituées par l'ORSTOM intègrent les représentations nationales. En effet, à partir de sa nationalisation en 1975, le musée est en grande partie abandonné, et ce n'est qu'à partir des années 2000 que les politiques regagnent de l'intérêt pour cette structure et ses réserves. Nous y reviendrons plus loin, car il est important de s'attarder à présent sur le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle, au cours duquel les diverses institutions et projets se sont développés au Gabon. Plusieurs aspects sont à observer pour comprendre comment la notion de patrimoine s'est immiscée progressivement dans le champ du politique, en étant associée aux diverses institutions culturelles, à la création du Centre international des civilisations bantoue (CICIBA) et à la recherche universitaire.

Les travaux de collectes de l'ORSTOM ont été engagés à la demande de Léon MBA, premier président du pays, signe de l'intérêt porté par le gouvernement qui se préoccupait du rôle que la culture devait jouer dans la construction de la Nation. Omar BONGO a poursuivi l'initiative en accédant au pouvoir, en mettant en place les diverses institutions de politiques culturelles. En 1967 est créé un bureau des Affaires culturelles, devenant le Haut commissariat à la Culture et aux Arts puis formant en 1975 le ministère de la Culture et des Arts. Ce dernier étendra ses missions en devenant le ministère de la Culture, des Arts et de

---

<sup>221</sup> *Idid.*, p. 349

l'Éducation populaire en 1982. Les années 1974-75 représentent d'ailleurs des années charnières dans la prise de conscience de l'intérêt de valoriser une culture nationale, comme le montre la création du ministère correspondant. Même si le musée est délaissé par la suite, 1974 représente le début de la direction nationale avec l'arrivée du premier directeur gabonais, Jean-Emile MBOT, alors jeune anthropologue, qui deviendra notamment par la suite ministre de la Culture. La même année est organisé le premier festival culturel du pays, assorti d'un colloque sur le thème « Culture et développement ».

Le musée est la première structure dédiée à la culture nationale, mais d'autres sont créées par la suite, selon un schéma assez classique. Ainsi sont fondés l'école d'art et de manufacture, l'université, la bibliothèque, le théâtre, chacun acquérant le qualificatif de national afin de représenter les intérêts de l'État. Les deux missions reçues par l'école nationale d'art et de manufacture (ENAM) étaient centrées sur la formation et la production. Dans son mémoire<sup>222</sup>, Maëlle PRÉVÔTAT explique que l'école fut créée dans le but de promouvoir les valeurs gabonaises dans le domaine artistique, artisanal et culturel. Malgré les bonnes volontés et la validité des formations proposées, les infrastructures ne sont pas gérées par l'État, ce qui empêche un bon fonctionnement. L'auteur raconte notamment que des familles se sont installées car aucune barrière ne délimite le terrain réservé à l'école, ce qui illustre le désordre inhérent au manque d'encadrement concret du gouvernement. En règle générale, les grands projets dans le domaine culturel ne manquent pas, mais la mise en application pose des problèmes, car le fonctionnement des infrastructures ne tient pas dans la durée et les moyens se réduisent. PRÉVÔTAT note également que les projets sont généralement menés de manière individuelle et tendent à servir les intérêts personnels de certaines personnalités politiques. Ainsi, lorsque les successeurs prennent la conduite des opérations, l'intérêt général est écarté pour mettre en avant de nouveaux projets qui supplantent ceux des prédécesseurs.

Même si quelques projets sont initiés et parfois menés à leur terme, le manque de constance ne permet pas de réellement contribuer à faire émerger une culture qui serait nationale. La difficulté provient sans doute de la jeunesse de l'idée de Nation, qui peine à englober l'ensemble des productions culturelles et qui débordent facilement des frontières. L'un des projets phares du Gabon fut de lancer la création du CICIBA en 1982, dont le siège fut installé à Libreville, afin de développer la recherche dans de nombreux domaines associés aux civilisations bantoues et de favoriser l'émergence d'un marché unifié. L'objectif premier était de travailler sur l'origine des peuples de langue bantu, afin de connaître les routes, les modalités et la chronologie de leurs déplacements en Afrique centrale, orientale et australe. Elikia M'BOKOLO<sup>223</sup> observe ainsi que l'identité bantoue ne constituait pas un héritage à recevoir et à gérer, mais plus un ensemble de valeurs, d'aspirations et de normes à construire. À l'initiative du Gabon, il s'agit de créer un centre intergouvernemental, dont le fonctionnement doit être financé par les différents états membres<sup>224</sup>. Si l'idée était porteuse de nombreuses idéologies, sa mise en pratique fut difficile. Ses débuts furent prometteurs et une première biennale d'arts contemporains se déroula en 1985. Sur un autre aspect, PERROIS<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> PRÉVÔTAT Maëlle, 2007, *Les moyens de la culture, la culture comme moyen*, Mémoire de master recherche 2e année : Histoire : Université de Paris 1

<sup>223</sup> M'BOKOLO Elikia, 2009, *Médiations africaines. Omar Bongo et les défis diplomatiques d'un continent*, Paris : l'archipel

<sup>224</sup> L'Angola, le Cameroun, la république de Centrafrique, les Comores, le Congo, le Gabon, la Guinée Équatoriale, Sao Tomé et Principe, la République Démocratique du Congo, le Rwanda et la Zambie

<sup>225</sup> *Op. Cit.*, p.349



écrit que le principal apport scientifique et culturel du CICIBA fut de développer des recherches archéologiques en Afrique centrale, palliant ainsi le déficit qui existait jusque-là dans ce domaine. Pourtant, la structure s'est vite essoufflée car peu d'états membres payaient leurs cotisations et le Gabon se retrouva seul à prendre en charge un budget qui ne cessait d'augmenter.

Tout comme en Europe où la notion de patrimoine a pu s'étendre progressivement des aspects culturels à la protection de la nature, le Gabon a commencé à intégrer les aspects environnementaux dans la prise en compte de son patrimoine. L'année 1975 est encore à ce titre représentative puisque c'est le moment de lancement du ministère de l'Environnement et de la Protection de la nature. M'BOKOLO explique que l'économie du Gabon est déséquilibrée, car elle est surtout rentable à court terme dans le domaine minier et forestier, spécialisé dans l'Okoumé. C'est à cause de la crise de l'économie minière que le gouvernement s'est penché sur la question de l'environnement afin de préserver ses ressources. L'auteur précise en effet que la forêt constitue la première richesse du Gabon, et que son taux de couverture du territoire à 85 % est le plus élevé au monde, tandis que son taux de déboisement est également le plus élevé, même si 30 % de la forêt restent épargnés. Ainsi, le Gabon s'inscrit comme un acteur de premier plan dans les questions relatives à la protection des forêts et de l'environnement. Mais M'BOKOLO poursuit en précisant que les questions de protection patrimoniale se posent de la même manière que dans le domaine culturel en débordant du cadre national :

« Cette prise de conscience posait les mêmes problèmes que l'élaboration de la politique culturelle. Dans quel cadre géographique et politique convenait-il d'agir, celui de l'État national ou celui d'un grand ensemble régional ? La question apparaissait encore plus préoccupante à cause du caractère transfrontalier des risques liés aux ressources naturelles et à l'environnement. »<sup>226</sup>

Ainsi, malgré les difficultés d'ordre politique, structurel ou financier, le patrimoine national s'est peu à peu construit en intégrant les aspects culturels et environnementaux, et en naviguant entre différentes échelles, de l'aire nationale jusqu'à l'aire bantoue. Mais il a aussi investi l'université où il fait désormais partie des recherches anthropologiques. Julien BONHOMME retrace son insertion récente au sein de l'université Omar BONGO de Libreville, le département ayant été créé en 1997, et met en avant le rôle qui peut être attribué à l'anthropologie dans la participation à la construction d'une identité nationale. Après avoir été rejetée des universités au moment des indépendances dans la plupart des pays colonisés, car accusée de primitivisme et de colonialisme, c'est à la fin années 1980 que la discipline réapparaît dans le domaine de la recherche. Il note qu'elle cherche alors une certaine autonomie afin de se démarquer des méthodes occidentales et relève par conséquent d'un discours fort portant sur l'identité. « Expert ès identité culturelle, l'anthropologue devient alors l'instrument d'un projet politique : le culturalisme anthropologique se retrouve au service de l'idéologie du nationalisme culturel »<sup>227</sup>. En analysant le déroulement de séminaires organisés en 2000 portant sur le *bwiti*, une société initiatique originaire du centre du pays et répandue à présent sur l'ensemble du territoire, il observe en quoi le colloque reflète la fonction attribuée à l'anthropologie gabonaise : « L'inventaire et la valorisation d'un

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 322

<sup>227</sup> BONHOMME Julien, 2007, « Anthropologue et/ou initié. L'anthropologie gabonaise à l'épreuve du Bwiti », *Journal des anthropologues*, n°110-111, p. 2

patrimoine culturel national. »<sup>228</sup>. Il poursuit ainsi en affirmant que l'anthropologie peut alors trouver sa légitimité dans ce projet, en correspondant aux idéologies de l'époque et aux spécificités du territoire :

« La constitution d'un patrimoine culturel commun doit ainsi servir à réconcilier idéalement diversité ethnique et citoyenneté nationale, modernité urbaine et traditions villageoises – projet qui illustre bien l'intrication intime des sphères politique et universitaire au Gabon »<sup>229</sup>.

L'anthropologie peut alors devenir l'outil d'élaboration et de valorisation d'un patrimoine national, que ce soit dans la situation gabonaise ou dans un cadre plus international. Le cas du *bwiti* a cependant mis en lumière plusieurs problèmes qui pouvaient se poser dans le processus de mise en patrimoine. Le premier point avancé par BONHOMME est la difficulté de faire rentrer cette pratique dans un cadre national, plusieurs communautés initiatiques revendiquant leurs particularismes, ou défendant une certaine pratique qui serait authentique. Le séminaire portant sur « Le *bwiti* au Gabon » représenterait donc surtout « une sorte d'énoncé performatif résumant le projet du nationalisme culturel de l'anthropologie gabonaise »<sup>230</sup>. Le deuxième point abordé met en avant les enjeux internationaux associés à cette valorisation d'un élément de patrimoine national. L'utilisation de l'Iboga, plante utilisée au cours des cérémonies de *bwiti*, peut faire l'objet de valorisations économiques, du point de vue pharmaceutique, et touristique en attirant certains étrangers par l'aspect initiatique de la pratique. De ce fait, la mise en patrimoine du *bwiti* dépasse les limites nationales et peut faire l'objet d'appropriations multiples. Enfin, le troisième point abordé par l'auteur est la relation entretenue par l'anthropologie avec ses informateurs. Ces derniers détiennent en effet un savoir initiatique secret qu'il est difficile de faire concilier avec les objectifs des chercheurs en matière de diffusion des connaissances sur le sujet. Les débats des séminaires mettent en évidence les enjeux de pouvoirs associés aux discours posés sur le *bwiti*. D'une part, les initiés critiquent le discours des anthropologues, puisque la seule compréhension légitime passe par l'initiation. D'autre part, ces derniers, parfois initiés eux-mêmes, contribuent à rendre une image confuse, comprise entre la volonté de construire une science spécifiquement gabonaise, et celle de valoriser les cultures traditionnelles.

« Son nationalisme culturel conduit l'anthropologie gabonaise à sur-valoriser le « savoir traditionnel », dans une double stratégie de construction d'une identité nationale et de démarcation face à l'hégémonie occidentale. La promotion publique du « *bwiti* du Gabon » participe ainsi de l'idée d'une « science africaine » pouvant faire pendant à la science occidentale et engendrer une « renaissance africaine ». Mais l'anthropologie, héritière directe de cette science occidentale coloniale, s'expose alors à être contestée en retour par ce savoir néotraditionnel qu'elle contribue pourtant à promouvoir. »<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 3

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 5

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 7

### *c) La représentation virtuelle*

La situation gabonaise montre bien les enjeux associés à la construction et à la valorisation d'un patrimoine national. Les différents aspects des cultures traditionnelles et de l'environnement se trouvent au cœur des préoccupations politiques, bien que les projets peinent à trouver des résultats à la mesure de ce qui en est attendu. Elle montre également quelle spécificité l'Afrique rencontre par rapport à la situation européenne. En Europe en effet, la notion de patrimoine est constitutive de celle de nation, et ce n'est que depuis peu qu'une idée de patrimoine européen plus large émerge, en parallèle du mouvement de construction sur le plan économique. En revanche, le Gabon s'est préoccupé dès le début de l'étendue du champ d'application de la notion de patrimoine. La volonté du pays de se poser en tant que fédérateur de la région bantoue, et l'existence de certaines valeurs communes partagées avec les pays voisins du fait de la présence de communautés réparties de chaque côté des frontières a mené à une conception très large, débordant la seule valorisation nationale. La valorisation a donc été tournée très tôt en destination de la scène internationale, et les différents projets récents sont représentatifs de cette volonté.

Le Gabon s'enorgueillit d'avoir été le premier pays à ouvrir un musée virtuel, inauguré par l'UNESCO en 2006. À travers un site web interactif, le gouvernement souhaite préserver et surtout diffuser le patrimoine gabonais<sup>232</sup>. Le site se présente comme un véritable musée, avec quatre salles thématiques et un guide qui accompagne la visite en commentant chaque partie, en débutant par l'origine du Gabon. Les caractéristiques mises en avant sont l'existence d'une symbiose entre l'homme et son environnement, illustrée notamment par les Pygmées. Ils sont décrits comme étant les premiers habitants du pays, ayant aidé les populations bantoues à s'adapter à la forêt lors de leur arrivée par migration. La salle « archéologie » présente les premiers témoignages de la vie humaine au Gabon, les objets trouvés se trouvant assimilés à la nationalité gabonaise. L'historicité du pays est donc mise en avant pour prouver la légitimité de son existence, du fait de son long parcours. La salle « rites » montre l'importance de l'oralité et du sacré chez les peuples du Gabon, que l'on retrouve dans divers objets, masques, statues. La salle « culte des ancêtres » explique qu'il s'agit d'un hommage particulier rendu aux ancêtres, présent chez tous les peuples. La diversité des pratiques rencontrées chez les différentes populations est donc confondue dans une seule appellation plus neutre. Enfin, dans la salle « vie quotidienne » se trouvent divers objets, représentant des préoccupations matérielles, spirituelles et esthétiques des peuples du Gabon. Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée aux musées en Afrique, le Gabon s'inscrit dans une représentation thématique et non ethnographique de ses objets. Il s'agit de montrer combien les peuples se ressemblent par leurs pratiques et coutumes, les différences étant plutôt considérées comme des styles esthétiques.

Ce musée virtuel s'inscrit dans une volonté de conservation, protection et promotion du patrimoine, comme le préconise l'UNESCO. Le site est en effet très attractif et dispose d'une réalisation technique moderne. Pourtant, sa diffusion est surtout orientée vers la communauté internationale, car il est nécessaire de d'avoir accès à un réseau de transmission à haut débit pour y accéder, et la majorité de la population n'est pas dans cette situation. De plus, sa réalisation a nécessité un très gros budget, ce qui montre la rupture existant entre les préoccupations de valorisation internationale et nationale, le musée fonctionnant quant à lui sur des subventions beaucoup plus réduites. La dichotomie s'observe également sur le plan

---

<sup>232</sup> [www.gabonart.com](http://www.gabonart.com)

politique, car si la réhabilitation du musée a pu être lancée en 2005 grâce à l'initiative du ministre de la Culture de l'époque, AMOUGHE MBA, le projet du musée virtuel a été mené directement par le cabinet présidentiel, sans réelle concertation avec le ministère de la culture. Les objets ayant été photographiés pour figurer sur le site, le musée réel a toutefois pu bénéficier des retombées du projet en réalisant l'inventaire de ces derniers. Mais seuls les objets destinés à être « virtualisés » ont pu être inventoriés, et les séries n'ont pas forcément été prises en compte, ce qui montre que le musée virtuel s'inscrit essentiellement dans une démarche de promotion, et non pas de conservation du patrimoine. L'un des aspects du projet de musée virtuel était également de demander aux divers pays détenteurs d'objets gabonais, de les lui restituer sous forme numérique, afin de regrouper toutes les productions culturelles existantes et de recomposer en quelque sorte le patrimoine national à partir de ses différentes origines.

Les aspects culturels ne sont pas les seuls à être valorisés sur le plan mondial, et le patrimoine naturel a également fait l'objet d'une mise en ligne. Il faut préciser qu'un programme national d'action sur l'environnement a été lancé au Gabon en 1997, et qu'après le sommet de Johannesburg sur l'environnement, BONGO décida en 2002 de créer treize parcs nationaux, répartis sur 11 % du territoire. Son action fut consacrée ensuite par l'inscription de l'écosystème et du paysage culturel du site de Lopé-Okanda sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Ali BONGO a poursuivi l'œuvre de son père en inaugurant le 8 juin 2011, jour anniversaire de sa mort, la visite virtuelle des parcs nationaux. Le projet est très bien monté, et la visite permet de visualiser animaux et végétation, et d'accéder à une multitude de renseignements par le biais de vidéos de personnalités scientifiques et politiques. Il illustre encore une fois, et de manière plus prégnante, la volonté du Gabon de valoriser son patrimoine sur le plan international. Le domaine environnemental est encore plus porteur que le culturel, car il s'inscrit dans les préoccupations mondiales de changement climatique et de préservation de la biodiversité. Les discours présents sur le site<sup>233</sup> valorisent la diversité naturelle qui existe sur le territoire, ainsi que les mesures prises par le gouvernement pour montrer la voie à suivre aux Occidentaux en matière de préservation de l'environnement.

Les discours tendent toutefois à s'approcher de conceptions rousseauistes en mettant en avant le fait que les populations vivent en harmonie avec leur environnement depuis des millénaires. Ils tendent à s'approcher des idéologies qui avaient cours au début du XX<sup>e</sup> siècle et qui peuvent se rencontrer encore aujourd'hui chez les Occidentaux. En donnant à voir un patrimoine national comme étant représentatif d'un mode de vie traditionnel, porteur de valeurs anciennes et s'appuyant sur une prise en compte du rapport à l'environnement, le pays valorise lui-même certaines représentations que l'Occident s'attend à trouver dans un pays de cette région. Le site a été réalisé expressément à destination du monde entier, et peut être compris comme étant une vitrine que le Gabon met en avant pour vendre les mérites et la richesse de son territoire. Les investisseurs sont invités à prendre en considération l'énorme potentiel du pays en matière de développement économique, qui doit se faire dans un esprit de développement durable. Ce concept s'applique également dans le domaine du tourisme, puisque le Gabon souhaite attirer les visiteurs pour partager avec eux ce patrimoine, en permettant ainsi une meilleure préservation du fait de l'apport financier. En parallèle de la valorisation de la culture, qui a tardé à être valorisée au plan national, les parcs nationaux et leur vitrine virtuelle représentent l'aboutissement des mesures de préservation et de

---

<sup>233</sup> [Http ://www.parcsgabon.org](http://www.parcsgabon.org)

promotion d'un patrimoine, se rapportant autant à la Nation qu'à la communauté internationale, regroupant ainsi les différentes idéologies de notre époque. Le site affiche d'ailleurs ces objectifs au cœur des enjeux de développement du pays :

« Ces parcs nationaux racontent l'histoire naturelle et humaine du Gabon depuis les temps immémoriaux. Ces parcs sont source de fierté pour les Gabonaises et les Gabonais. Ils font partie intégrante de l'identité du pays et célèbrent sa beauté et son infinie variété. Ils sont la matérialisation de la volonté du Président Bongo Ondimba de mettre en valeur les richesses de la forêt gabonaise dont les ressources naturelles sont d'une variété inestimable et d'une diversité inégalée pour parvenir à un développement durable tout en préservant les écosystèmes et la biodiversité pour le Gabon afin de laisser aux générations présentes et futures les merveilles de la nature et lutter contre la pauvreté. »<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> <http://www.parcsgabon.org/l-anpn/enjeux-et-impacts>

## Musée de Libreville d'aujourd'hui



*Musée national des arts et traditions du Gabon, dans l'annexe du bâtiment Total en bord de mer. 2005. Photo N. Blanchard*



*Salle d'exposition lors de la première exposition après la réhabilitation sur les masques. 2005. Photo N. Blanchard*



*Quelques éléments de l'exposition sur les masques. 2005. Photo N. Blanchard*



*Temple bwiti reconstitué, conservé depuis sa création en 1967. 2005. Photo N. Blanchard*



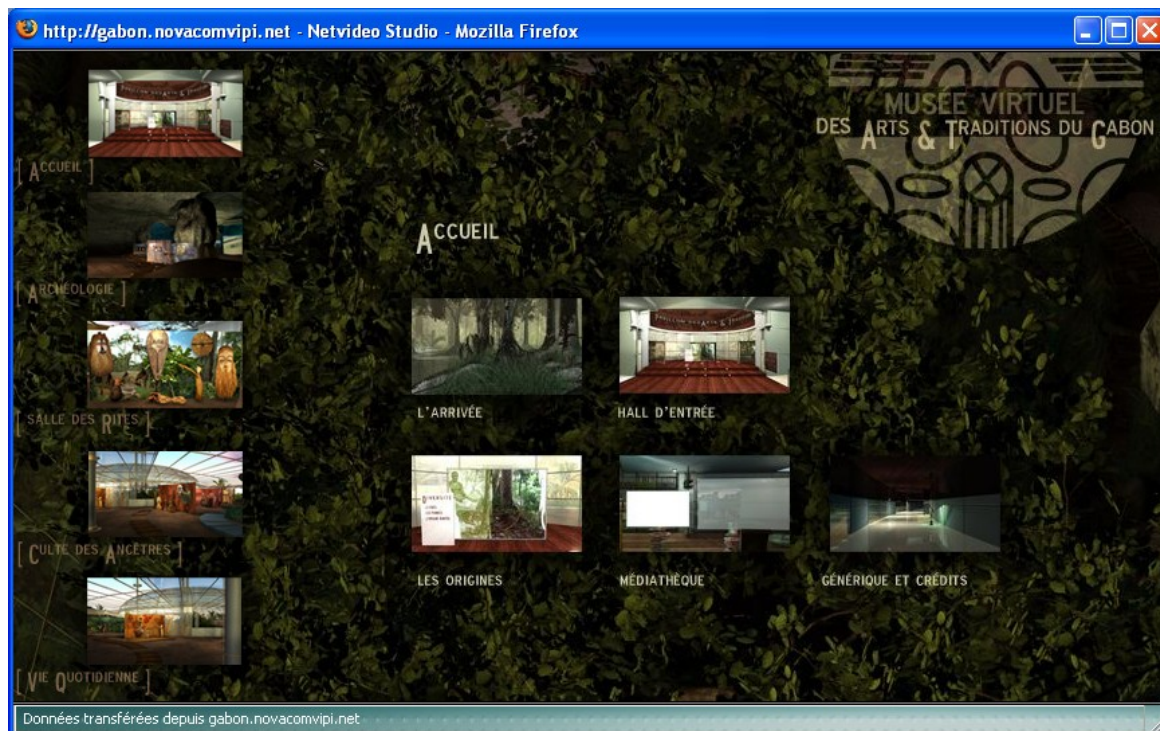
*Bandes magnétiques empilées dans la salle des archives après avoir subies une inondation. 2005. Photo N. Blanchard*



*Jean de Dieu MOUBENIA présente la réserve des objets. 2005. Photo N. Blanchard*



Exemples de fenêtres à découvrir sur le site du musée virtuel



# Chapitre VIII

## Quelle valorisation pour le patrimoine immatériel ?

### 1) Quel outil de valorisation pour le patrimoine culturel immatériel

#### *a) La définition avant la sauvegarde*

La mise en patrimoine d'éléments culturels ne va pas de soi, et c'est par l'apposition d'un discours sur des objets, des savoirs ou des pratiques que se construisent certaines représentations. La notion de patrimoine a été élaborée à son origine à partir d'une volonté de préservation des traces du passé afin de contrer les dégradations infligées par les hommes et par le cours naturel du temps. À cet objectif s'est ajouté également le besoin de trouver des outils de représentation des identités nationales, qui ont pu ensuite se décliner à différentes échelles, du local vers le global. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la notion s'est élargie considérablement au cours du XX<sup>e</sup> siècle et peut s'appliquer à n'importe quel domaine de la vie sociale, dès l'instant où elle permet de représenter un moment historique particulier, ou de se rattacher à des pratiques communautaires ou encore à un territoire. Aujourd'hui, tout devient patrimoine et peut être patrimonialisable, et c'est cette généralisation qui peut susciter des questionnements nouveaux. Comme le remarque Bernard SCHIELE, c'est le rapport à la temporalité qui est remis en question, car si l'époque des Lumières s'attardait à étudier le passé, c'était dans la perspective de mieux anticiper le futur. Désormais, nous sommes passés d'une société en quête de connaissance à une société poussée par l'innovation. Le temps est perçu comme un présent constant, en rupture avec les périodes précédentes et à venir, et non plus comme une continuité depuis le passé. Une grande incertitude s'empare donc des sociétés qui usent de divers moyens, et notamment de politiques patrimoniales, pour s'assurer une position plus sûre dans le temps. « Le passé apparaît alors comme une valeur refuge et un moyen de conjurer le futur et de fixer, ne serait-ce que temporairement, une impermanence sur laquelle la société n'a plus de prise. »<sup>235</sup>.

Ainsi, la collecte de traditions transmises oralement s'inscrit dans cette volonté de conserver les traces du passé, lorsque les sociétés ne sont plus à même de le faire en les ré-actualisant dans le présent. Le cas des archives sonores du Gabon, que nous avons placé au centre de notre étude, est représentatif de ces conceptions puisque le fonds a été considéré dès le moment de sa création comme un patrimoine en devenir. L'aspect patrimonial était donc

---

<sup>235</sup> SCHIELE Bernard, 2002, *Patrimoines et identités*, Québec : MultiMondes : Musée de la civilisation, p. 10

déjà présent du fait de l'impulsion donnée par les chercheurs de l'ORSTOM, mais il a pu recouvrir des conceptions différentes au fil des décennies. La première d'entre elles est scientifique, puisque les collectes ont été effectuées dans le cadre de recherches ethnographiques. Il s'agissait alors de contribuer à réaliser l'inventaire des pratiques culturelles et de mettre en valeur le territoire du nouvel état. Après le départ des chercheurs, le fonds conservé au musée a pu devenir national du fait du statut de l'institution, malgré un certain désintérêt de la part des politiques. La notion de patrimoine s'étant développée sur le plan international depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, les aspects immatériels des différentes cultures ont pu être progressivement pris en compte et peuvent également suivre un processus de patrimonialisation. Grâce à cette reconnaissance internationale et aux nouveaux outils de valorisation que représentent les médias numériques, le fonds d'archives sonores et la collections d'objets conservés au musée font désormais partie intégrante du patrimoine national gabonais. Un autre niveau vient se superposer à celui-ci, car en diffusant par Internet les différents artefacts numériques du patrimoine national, les collections constituées par l'ORSTOM intègrent la scène internationale et la notion de patrimoine mondial.

Le musée est l'outil privilégié de la valorisation d'un patrimoine, car en procédant à des choix d'exposition, il permet de donner à voir certaines représentations idéologiques et historiques et de diffuser un discours destiné à transmettre certaines valeurs au public. Mais les conceptions patrimoniales ayant évolué, de nouvelles structures de valorisation doivent être imaginées pour s'adapter au caractère immatériel des expressions culturelles. Nous avons déjà eu l'occasion de parler du concept d'écomusée, qui permet de placer les communautés au centre de la construction de leur patrimoine, et de créer des liens avec l'histoire de leur territoire. Mais tout musée de société, quels que soient ses collections, sa forme, ses méthodes de mise en exposition et ses objectifs, demeure une institution dédiée à la conservation des traces du passé et tend à figer une certaine image représentative d'une époque. Or, les objectifs de préservation du patrimoine culturel immatériel (PCI), tels que l'entend la convention de 2003 de l'UNESCO, prennent en compte la dimension vivante de ce dernier en la plaçant au centre des préoccupations. La difficulté réside dans la visibilité du PCI, car toute mise en patrimoine implique une mise en scène ou une mise en lumière destinée à isoler un élément afin d'attirer l'attention sur lui.

Les éléments désignés par l'UNESCO, « les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire », comme faisant partie du PCI sont par essence intangibles et ne rentrent pas dans les pratiques habituelles de conservation, de préservation et de valorisation d'un patrimoine. Le premier problème réside dans sa définition, car pour bénéficier d'une bonne conservation, le patrimoine doit d'abord être inventorié afin de faire un état des lieux des biens et des besoins. Qu'il s'agisse de monuments, d'objets ou de paysages, la définition consiste à observer la situation pour en faire la description précise, qui permettra aux conservateurs de mettre en place des mesures de protection adaptées. Or, l'observation et la description d'un élément non matériel restent imprécises et une certaine zone de flou réside dans sa définition, sur le plan de sa dénomination, de son mode d'expression, de son utilisation, etc. C'est pour cette raison que l'UNESCO a conçu ses campagnes d'information et de mise en place de la convention par un appel fait aux états demandant à réaliser des inventaires de la manière la plus précise possible. L'intervention des communautés se trouve alors doublement justifiée, car ce sont elles qui sont concernées par les mesures de protection, mais elles sont également les plus à même de désigner sur quels éléments les mesures doivent porter.

Un deuxième problème se pose concernant les mesures de protection à adopter, car dans le domaine matériel, l'observation de l'objet permet de lister les dégradations éventuelles et de désigner des procédés qui tenteront d'en limiter la portée. Dans le domaine des traditions de l'oralité, qui rentrent totalement dans les conceptions de la convention de 2003, comment peut-on identifier l'avancée de leur dégradation ? Cela suppose qu'un état originel existait à un instant donné et que les processus de métissage et d'échanges entre cultures correspondent à des facteurs de risques. Il faut bien entendu prendre en compte l'aspect évolutif des traditions et ne pas les cantonner dans des représentations idéalisées de pratiques ancestrales. La difficulté pour les institutions chargées d'inventorier et de protéger le PCI réside dans la nécessité de sauvegarder le mouvement de création associé à la perpétuation des traditions, tout en préservant ce qui fait leur caractère identitaire et leur ancrage dans le passé. Il faut en effet distinguer les pratiques muséales qui conservent une image figée du passé, même si les représentations en sont toujours actualisées, des pratiques de protection du vivant qui doivent prendre en compte sa constante évolution.

La clé de la protection du PCI est sans doute contenue dans la notion de « transmission » elle-même qui se trouve aujourd'hui au cœur des questionnements. Les facteurs de dégradation des traditions sont liés à l'occidentalisation des modes de vie, qui apportent l'industrialisation et le travail salarié, l'urbanisation, et autres conséquences de la diffusion des modes de production capitaliste. Pour ces raisons en partie, les villages sont désertés, les jeunes générations ne s'intéressent plus aux pratiques de leurs ancêtres, et de nombreuses connaissances ne sont plus transmises. La convention de l'UNESCO insiste d'ailleurs dans ses recommandations en matière de sauvegarde sur l'intégration de la dimension de transmission. Dans les sociétés industrielles, une part des processus de transmission s'effectue par les institutions d'états, telles que l'école ou le musée et font désormais partie intégrante des modes de perpétuation de la société. Les valeurs de la Nation, son histoire et ses projets sont véhiculés par le biais du patrimoine matériel, et sont diffusés à la communauté de citoyens.

En revanche, dans les sociétés non industrielles, la transmission s'effectue plus couramment de manière orale, et s'appuie rarement sur des artefacts. Si la dimension orale de la transmission se raréfie, c'est l'ensemble du patrimoine de ces populations qui risque de disparaître, et c'est pourquoi il est important d'en comprendre les enjeux. Lorsque des traces matérielles du passé existent, il est toujours possible d'effectuer des recherches historiques à leur sujet pour tenter de comprendre en quoi elles représentaient des pratiques spécifiques de leur époque. Même si ces dernières ont disparu, les objets qu'elles ont laissés permettent de garder une continuité avec le passé et constituent un socle de référence pour les populations en quête d'identité. Mais lorsque les traces du passé sont contenues dans les mémoires humaines, et sont transmises par la parole et autres expressions corporelles, elles sont dépendantes de la survie de leur détenteur. Si ce dernier ne peut transmettre ses connaissances, c'est une part du patrimoine qui disparaît, et il devient difficile d'en retrouver les émanations.

Il est donc nécessaire de trouver des moyens appropriés pour compenser la disparition des personnes détentrices de certains savoirs et connaissances, entrevus aujourd'hui comme représentatifs d'un patrimoine immatériel. Les ambitions de l'UNESCO dans ce domaine sont d'encourager les projets de revitalisation des pratiques culturelles, qui sont à déterminer par les communautés elles-mêmes. Il peut s'agir d'organisation de festivals, de financement d'associations défendant tel ou tel aspect de la culture, d'initiations par le biais de l'éducation : de nombreuses innovations sont encore à imaginer pour s'adapter à la diversité

des expressions culturelles. Afin de permettre au patrimoine immatériel de bénéficier des mesures de protection et de valorisation, l'une des possibilités envisagées est de le fixer sur des supports matériels, afin de pouvoir mieux l'appréhender. En ce qui concerne la musique, les outils de captation sonore, développés au début du XX<sup>e</sup> siècle, ont permis ainsi de recueillir les ondes sonores, offrant la possibilité de les diffuser ultérieurement. C'est d'ailleurs à cette période que se sont développées de nombreuses technologies, adaptées aux aspects immatériels des expressions culturelles. Appareils photographiques, enregistreurs sonores et caméras sont des outils dédiés à la fixation sur un support, et qui permettent de conserver des biens culturels destinés à être perçus uniquement au moment de leur énonciation. Il ne faut pas considérer les résultats de captation comme un patrimoine à part entière, car ils n'en sont que le reflet. Ils permettent par contre de saisir un instant éphémère, témoignage d'un moment de vie d'une personne, d'une communauté, durant lequel s'est déroulée une pratique particulière.

Le domaine du patrimoine matériel a commencé, comme nous l'avons déjà exposé, par des pratiques de conservation dédiées à la préservation d'objets contre les dégradations du temps. Les processus de valorisation se sont greffés par la suite pour mettre en scène les représentations du pouvoir à travers la diffusion d'idéologies, que chaque époque adapte en fonction de ses besoins et projets. La valorisation a été rendue possible par l'établissement de mesures de protection, qui cadrent les recherches en matière d'inventaire et de restauration, et la création de structures d'exposition qui rendent visibles les différentes orientations choisies pour représenter le patrimoine. Si la notion de patrimoine immatériel a pu se développer, c'est notamment grâce aux nouveaux outils de diffusion qui permettent de prendre en compte ses spécificités. En suivant le processus qui commence par la conservation et se poursuit par la valorisation, le patrimoine immatériel a pu être conservé grâce aux outils de captation dont nous avons parlé. À présent, il peut également être valorisé par l'apparition du numérique qui permet de générer de nouvelles structures, virtuelles, que sont les sites Internet et les documents multimédias.

### *b) L'apport du multimédia*

L'arrivée du numérique représente une révolution dans l'histoire des technologies et a considérablement modifié les pratiques sociales et culturelles à l'échelle de la planète. Internet est devenu un outil de communication primordial et n'importe quelle structure publique ou privée passe par le réseau mondial pour assurer sa visibilité. La possibilité de numériser toute sorte de document, texte, image fixe ou animée, sonore, apporte quelques solutions au domaine de l'archivage, comme nous en l'avons indiqué en première partie. En dupliquant le contenu de supports rendus fragiles par le temps, les informations perdurent et deviennent indépendantes de leur contenant original. Elles ne sont pourtant pas sécurisées de manière totalement pérenne, et les mesures de conservation et d'archivage doivent être appliquées scrupuleusement aux documents numériques. L'accès aux informations est rendu très facile par l'arrivée du numérique qui permet, en plus de la réalisation de copies de conservation, d'élaborer des solutions nouvelles de valorisation des contenus informatiques.

Chez les ethnologues, et notamment ceux qui étudient des expressions orales ou visuelles, telles que musique, énoncés verbaux, danse, dans le cadre de cérémonies ou de rituels, l'utilisation du multimédia s'est répandu depuis plus d'une décennie, apportant quelques réponses novatrices aux problèmes qui pouvaient se poser jusque-là. Il devient outil

de formalisation des problématiques et de classification des données, instrument de valorisation des résultats scientifiques ou encore objet de restitution des informations collectées auprès des populations qui les ont transmises. Le multimédia permet d'associer différents types de documents et de présenter de manière simultanée les éléments sur lesquels la réflexion s'est portée, ainsi que l'analyse qui en a résulté. Il permet également de s'adapter aux expressions immatérielles d'un patrimoine en restituant les aspects sonores et visuels dans leur déroulement temporel, chose qui demeurerait impossible par l'utilisation d'une publication écrite classique.

Dans le domaine de la musicologie, il est souvent nécessaire de passer par une certaine matérialisation du phénomène sonore pour pouvoir l'étudier de manière fine. La transcription sur partition est notamment utilisée depuis plusieurs siècles comme support de mémoire, de transmission et d'analyse. Mais pour l'étude des musiques différentes du modèle classique occidental, il n'existe pas réellement de consensus en matière de notation, et le chercheur doit toujours adapter ses méthodes de transcription en fonction des spécificités du système abordé. Il est donc utile de trouver un mode d'inscription qui soit approprié : la mise en image animée de la musique apporte à cet égard de nombreuses possibilités. Il est déjà possible depuis longtemps de souligner un passage musical sur une partition, qui attire le regard de l'auditeur et modifie son écoute. Sur ordinateur, l'animation d'éléments visuels évoluant en relation avec le déroulement de la musique peut apporter une dimension supplémentaire à la perception auditive, car elle permet de rendre compréhensibles les phénomènes sonores de manière beaucoup plus simple qu'en passant par un document écrit. L'ancien laboratoire d'ethnomusicologie du musée de l'Homme, aujourd'hui intégré au CREM<sup>236</sup>, a développé ainsi des clés d'écoute<sup>237</sup> qui présentent des exemples d'analyse visuelle de quelques expressions musicales. Le résultat qui en est rendu est très clair et immédiatement perceptible à la compréhension. Les rondes Toraja d'Indonésie, étudiées et explicitées par Dana RAPPOPORT, sont ainsi représentées de manière schématique, et il est possible de suivre l'évolution du chant au sein de la ronde<sup>238</sup>. Le chœur est en effet disposé en cercle, et plusieurs groupes de solistes se partagent un vers de huit syllabes en alternant la prise de chant. L'image animée permet de comprendre l'aspect spatial de la performance car les syllabes évoluent d'un groupe à l'autre, en étant parfois reprises par l'ensemble du chœur. Sans avoir besoin d'explications écrites, l'utilisateur comprend ainsi tout de suite la façon dont le chant évolue dans le temps et dans l'espace, et pourtant sans avoir assisté à son exécution. Il est toutefois nécessaire pour approfondir la connaissance de cette pratique de passer par un développement écrit. Le lecteur aura alors une conception sonore et visuelle de l'objet d'étude dont il sera question.

Les documents multimédias deviennent des sources d'innovation dans le domaine de l'ethnomusicologie car ils permettent de présenter les résultats de la discipline en tenant compte notamment des caractéristiques temporelles et visuelles de ses sujets d'étude. Lors d'une recherche de terrain, il est nécessaire d'appréhender les différentes pratiques étudiées au sein de leur contexte de création. L'analyse musicale est donc indissociable de celle des éléments qui l'entourent. La représentation des résultats doit donc tenir compte de tous ces aspects internes ou externes, et mobiliser l'ensemble des données recueillies. L'écriture multimédia s'adapte parfaitement à cet objectif, car elle peut générer de nouveaux modèles

---

<sup>236</sup> Centre de recherche en ethnomusicologie, qui fait partie du Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (UMR 7186) du CNRS.

<sup>237</sup> [http://www.crem-CNRS.fr/realisations\\_multimedia/index.php](http://www.crem-CNRS.fr/realisations_multimedia/index.php)

<sup>238</sup> [http://www.crem-CNRS.fr/realisations\\_multimedia/animations/badong/badong.html](http://www.crem-CNRS.fr/realisations_multimedia/animations/badong/badong.html)

d'analyse, rapprochant les données sonores à la transcription des chants qui l'accompagnent, tout en désignant le moment particulier où se déroule une action importante d'une danse ou d'un rituel.

Si l'analyse et le choix des différents corpus reste du ressort du chercheur, leur présentation multimédia apporte un procédé interactif qui fait participer l'utilisateur. Ce dernier peut alors naviguer dans les différentes analyses qui sont proposées et se faire sa propre conception de la pratique exposée. En donnant la possibilité d'intervenir sur le choix du cheminement intellectuel, cet outil apporte un aspect didactique à la diffusion des résultats, et permet d'en rendre compte auprès d'un public plus large peut-être que dans le domaine scientifique. De plus, il peut restituer une plus grande quantité de données que dans l'édition d'un ouvrage accompagné d'un CD par exemple, et permet au public d'accéder à une conception plus large.

Ces deux aspects que sont la possibilité de présenter un grand nombre de données et celle de les associer pour les rendre compréhensibles par complémentarité participent à la valorisation des expressions culturelles immatérielles. En documentant des performances par la diffusion des différents corpus ayant permis d'élaborer une analyse scientifique, le multimédia permet de contribuer à l'objectif patrimonial de sauvegarde du PCI. En effet, le cadre de la performance peut désormais faire partie des processus d'inventaire et de documentation, et l'ensemble de la pratique peut être diffusé et donc valorisé et non plus seulement certains de ses aspects. Enfin il peut être possible, lorsque les moyens techniques le permettent, de restituer aux populations le résultat des enquêtes du chercheur. La publication d'ouvrages parvient rarement aux communautés qui ont servi de sujet d'étude, qui restent ignorantes du devenir de leur participation si le chercheur en question n'en fait pas l'effort. Même dans ce cas, le rapport à l'écrit n'est pas toujours rentré dans les mœurs, et la langue d'édition ne correspond pas forcément aux langues véhiculaires des pays concernés et encore moins aux langues vernaculaires des cultures étudiées. Le document multimédia apporte donc la possibilité pour les populations d'accéder aux données de leur culture à travers des moyens adaptés à leur mode d'expression.

## 2) La géographie musicale

Herbert PEPPER était déjà sensibilisé à la nécessité de prendre en compte les différents aspects associés aux expressions sonores du Gabon. En collectant les différentes formes perceptibles à travers le recueil d'objets, la photographie et l'enregistrement sonore et audiovisuel, il a participé à l'inventaire, la documentation et la valorisation des traditions des différents peuples gabonais. Observant les métissages des sociétés africaines et les processus rapides d'urbanisation, ce chercheur était déjà motivé dans ses recherches par une volonté de pratiquer une ethnographie d'urgence. Lorsqu'il put travailler avec un appareil d'enregistrement sonore, il trouva alors un outil approprié à ses besoins. Il souhaitait d'une part fixer sur des supports les éléments immatériels des cultures, et d'autre part que leur valorisation prenne en compte le caractère total de ces expressions. Aujourd'hui, les besoins de valorisation sont encore plus présents qu'à son époque, et les nouveaux outils numériques permettent d'apporter une solution aux questions qui se posent dans ce domaine.

Nous avons souhaité valoriser le travail de ce chercheur, tout en rendant accessible au public le contenu des collections qu'il a constituées. Pendant le processus de numérisation des bandes analogiques, il nous est apparu évident que ce travail devait profiter en priorité aux gabonais, et ne plus végéter sur les étagères du musée national de Libreville dans de mauvaises conditions de conservation où de surcroît elles se sont détériorées ou bien ont été perdues. Sans la stratégie de sauvegarde voulue par Herbert Pepper qui consistait à sécuriser une réplique des fonds des Archives culturelles du Gabon au Centre d'étude des traditions orales de l'ORSTOM à Bondy, cette collection patrimoniale serait en grande partie irrémédiablement perdue. C'est grâce à l'intuition visionnaire d'Herbert Pepper relayée par Bernard SURUGUE<sup>239</sup> qu'un plan de numérisation de ce fonds patrimonial a pu être entrepris aujourd'hui.

La seule numérisation permet d'abord de pratiquer des copies, qui sécurisent les contenus sonores en les faisant migrer de support. Mais il ne s'agit pas d'une réelle valorisation, et leur accès demeure à ce niveau très faible. Nous avons donc élaboré une maquette de CD-Rom, afin de rendre disponibles les différentes données collectées de manière interactive. De nombreuses analyses seraient encore nécessaires pour apporter une meilleure compréhension des différentes expressions culturelles présentées, en ajoutant la description des contextes, la transcription et la traduction des paroles de chant, l'histoire des populations contenue dans les entretiens avec des anciens. Ce projet est donc à un stade initial, mais permet déjà de se rendre compte des possibilités apportées par la diffusion de données d'archives par le moyen d'un document multimédia.

Les archives constituées dans les années 1960 contiennent les traces de nombreuses connaissances, pratiques et expressions et il est difficile d'en valoriser les spécificités en raison de leur grande diversité. Il faudrait en effet un CD-Rom dédié à chaque ethnie ou au moins à chaque région pour pouvoir représenter le résultat de l'ensemble des collectes de PEPPER. Nous avons donc choisi de fonder notre approche sur un élément commun à l'ensemble de la population pour en faire le socle de notre valorisation. Il s'agit du territoire qui participe à l'enracinement des conceptions patrimoniales dans des lieux particuliers, et demeure à ce titre un point d'accès à la valorisation des expressions culturelles qui y sont pratiquées. Il est nous a semblé pertinent de faire un détour par la géographie culturelle afin de comprendre en quoi l'utilisation de cartes musicales pourrait participer à la mise en ordre d'un patrimoine et à la présentation de données d'archives.

### *a) Le rôle de la cartographie dans l'étude de traits culturels*

Dans le cadre d'une étude géographique de la musique, il est important de faire un point sur l'outil de la cartographie. Utilisée pour représenter la distribution spatiale des caractères physiques et humains d'un espace déterminé, elle peut aussi s'appliquer dans le domaine de la culture. Il est possible de délimiter des régions ethnographiques, des aires linguistiques et/ou culturelles, de cerner des phénomènes de diffusion de traits culturels... Les cartes ethnographiques se sont d'ailleurs développées pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour appuyer certaines théories diffusionnistes, qui entendaient démontrer l'historicité des peuples de tradition orale. Bien qu'il soit difficile de représenter des traits culturels, étant

---

<sup>239</sup> Ethnomusicologue, Directeur de recherche, Chef du service audiovisuel de l'IRD, professeur associé à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



donné leur caractère complexe et mouvant, la cartographie permet de visualiser la distribution des données collectées sur une période donnée. Il s'agit en outre d'un outil heuristique car, en soulevant des problèmes particuliers lors du travail de représentation de certains phénomènes, il impose une grande rigueur scientifique. Les avancées informatiques apportent de nouveaux outils pour la représentation de phénomènes complexes. Grâce aux Systèmes d'Information Géographique (SIG), dont nous parlerons plus loin, il est possible de mettre en relation plusieurs cartes afin de mettre en évidence tel ou tel phénomène.

Parmi les chercheurs ayant étudié certains aspects culturels gabonais, plusieurs d'entre eux présentent des cartes de répartition des ethnies. Marcel SORET<sup>240</sup> a effectué un travail considérable qui l'a conduit à réaliser une carte de l'AEF au 1/1.000.000<sup>e</sup>. Il s'est appuyé sur les recensements de population pour connaître les distinctions ethniques et sur des cartes au 1/200.000<sup>e</sup> pour connaître la position des villages et des routes. Bien qu'ayant effectué des vérifications sur ces données, cette méthode semble peu fiable quant à la description des différentes ethnies, qui demande également un travail de terrain assez approfondi. Néanmoins, la répartition des ethnies par villages est très détaillée puisque chaque signe représente un groupe de 100 personnes appartenant à la même ethnie, et permet de donner une idée de la répartition de la population dans les années 1960-70.

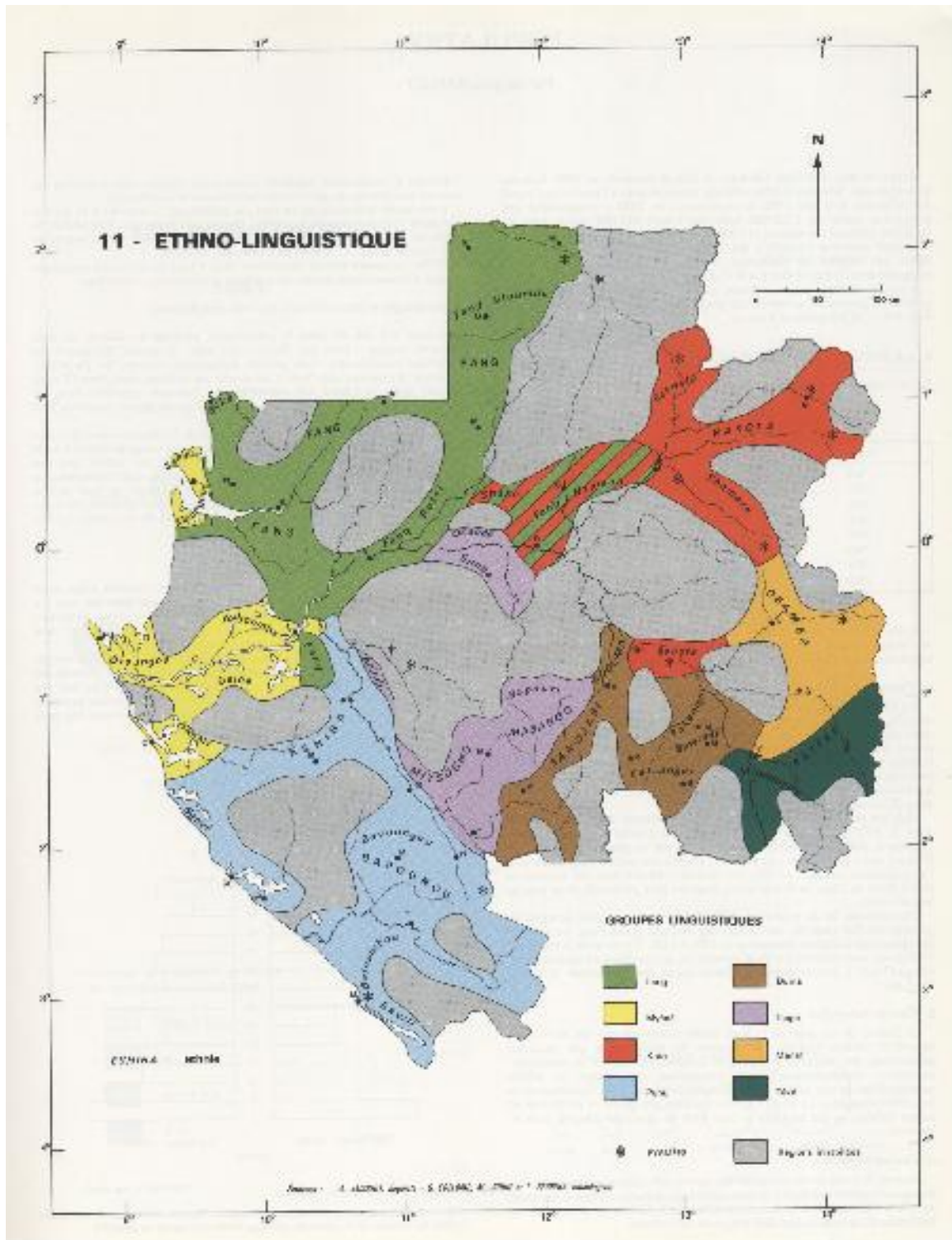
D'autres chercheurs, dont l'approche est moins sensible à la représentation des détails, ont choisi de présenter les différentes ethnies par zones. Eux par contre, s'appuient sur leurs propres travaux de collecte sur le terrain, ce qui nous semble être plus proche de la réalité. Le principal critère permettant aux chercheurs d'opérer une distinction entre les différentes ethnies est le critère de la langue. Malcolm GUTHRIE a étudié et classé les différentes langues appartenant à la famille linguistique bantoue, celles du Gabon se répartissant pour lui en onze groupes<sup>241</sup>. André JACQUOT, linguiste de l'ORSTOM, a procédé à de nombreuses études détaillées sur les langues d'Afrique équatoriale<sup>242</sup>. Il les a abordées en prenant en compte leur contexte sociologique, certaines langues vernaculaires ne sortant pas des communautés qui les utilisent, tandis que d'autres sont véhiculaires et permettent la communication entre différents groupes, sans compter bien sûr le français, langue officielle et véhiculaire.

---

<sup>240</sup> Directeur de recherche ORSTOM

<sup>241</sup> Malcolm GUTHRIE, 1953 Les onze groupes présents au Gabon : 1 : Benga ; 2 : Fang ; 3 : Bekwil ; 4 : Myene ; 5 : Kele ; 6 : Tsogo ; 7 : Shira-Punu ; 8 : Nzabi ; 9 : Mbete ; 10 : Teke ; 11 : Vili.

<sup>242</sup> JACQUOT André, PERROIS LOUIS, MOUSSAVOU P., 1983 : « Ethno-linguistique », Paris : EDICEF, In *Géographie et cartographie du Gabon : atlas illustré*



*Carte ethnolinguistique établie par A. JACQUOT, L. PERROIS et P. MOUSSAVOU*

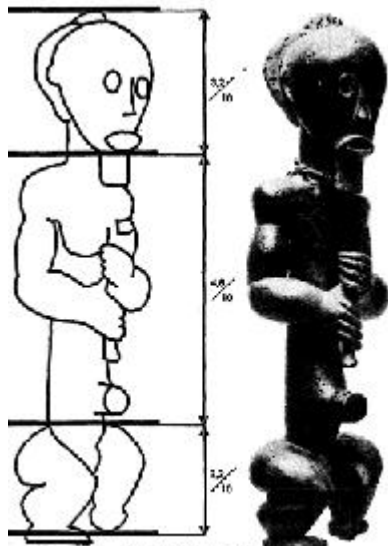


Fig. 1. — Celèstien Miso Laku Horden.



Fig. 2. — Fang de Sici, Mousso-Gota.



Cartes stylistiques de L. PERROIS, 1973, « LA STATUAIRE DES FANG DU GABON »

Hubert DESCHAMPS présente une étude des différentes ethnies du Gabon en s'appuyant sur les différents témoignages qu'il a pu recueillir. Pour chacune d'elle, il apporte quelques informations concernant ses origines migratoires, sa langue, son organisation sociale (chefferies, clans...), ses techniques (métallurgie, poterie...). Ces différents éléments l'ont amené à choisir une classification géographico-historique, différente de l'approche uniquement linguistique. Il considère en effet que certains groupes sont très proches du point de vue des traditions, même s'ils ne partagent pas la même langue. Il a donc réparti les ethnies en sept groupes géographiques, séparés en sous-catégories en fonction de leur classement linguistique. La démarche est intéressante puisqu'elle s'appuie autant sur la linguistique que sur d'autres traits culturels, et met en avant les relations entre ethnies. Nous pouvons remarquer que la répartition des groupes se rapproche de celle de JACQUOT, vue plus haut. La carte est déjà présentée dans le chapitre consacré à l'organologie.

De nombreux autres chercheurs ont bien sûr élaboré des cartes à caractère culturel au Gabon, mais il n'est pas possible de les détailler toutes ici. Nous avons présenté les principales recherches portant sur les phénomènes culturels, en fonction de l'époque et de la région qui nous concerne. Il faut revenir toutefois sur les travaux de Louis PERROIS qui a lui aussi élaboré des cartes représentant des traits culturels. Celles-ci nous semblent importantes car elles apportent des éléments de réflexions concernant l'approche de traits stylistiques et pourraient s'appliquer à l'étude des traits musicaux. Ses recherches portent sur une ethnologie des arts africains, particulièrement sur les statues et masques des peuples du Gabon. Son œuvre principale concerne la statuaire des Fang, dans laquelle il analyse les différents styles de statues accompagnant les byeri. Il s'agit de boîtes en écorce qui contiennent les ossements des ancêtres et qui deviennent le support du culte, sur lesquelles sont placées les statues. PERROIS entend analyser les formes des objets afin d'en déterminer le style, qu'il définit comme « un ensemble d'éléments morphologiques pertinents et constants durant une certaine période du temps et dans un certain espace géographique »<sup>243</sup>. Il détermine l'agencement de trois éléments essentiels que sont la tête, le tronc et les jambes et en décrit les différentes proportions par rapport à l'ensemble de chaque statue. D'autres éléments tels que la forme de la tête, de la coiffure, l'expression du visage, la disposition des bras et des jambes, etc... lui permettent d'établir des critères de description très détaillés. Selon qu'elles possèdent tel ou tel critère, les statues peuvent ensuite être classées en différents styles. PERROIS en présente la répartition sur des cartes de style, ce qui lui permet de mettre en évidence les influences qui existent entre styles voisins.

---

<sup>243</sup> LOUIS PERROIS, 1973, « La statuaire des Fang du Gabon », *Arts d'Afrique noire*, p. 24

## *b) La cartographie appliquée à la musique*

Dans un court article, que nous avons déjà cité, traitant de la musique des peuples bantous<sup>244</sup>, Pierre SALLÉE explique que l'ethnomusicologie n'est pas à considérer comme une discipline annexe de l'anthropologie. Par l'étude des objets musicaux, elle peut participer à la compréhension des faits socioculturels (autres que musicaux). En s'appuyant sur des exemples de l'aire culturelle Nord-Congo, il aborde la question de l'expansion culturelle bantoue. Grâce aux méthodes de l'ethnomusicologie, il donne des éléments d'analyse à la compréhension de l'histoire et de la définition spatiale de certaines civilisations présentes aujourd'hui au Gabon. Le premier exemple concerne la terminologie et l'usage de certains instruments qu'il retrouve à diverses époques et endroits. L'instrument sur lequel porte sa recherche est un pluriarc appelé *nsambi*, qui existait dans l'ancien royaume de Kongo au XVII<sup>e</sup> siècle. Il retrouve un instrument semblable chez les Batéké actuels, mais sous une autre appellation : *ngwomi*. Il retrouve aussi le terme *nsambi*, qui désigne actuellement pour plusieurs peuples<sup>245</sup> un pluriarc de petite taille. À partir de ces premiers éléments, il formule l'hypothèse que la présence de ce type d'instrument et de dénomination donne une preuve de la pénétration de la civilisation Kongo-Loango au cœur du Gabon. Le deuxième exemple s'appuie sur le jeu de l'arc musical que l'on peut trouver dans plusieurs régions du Gabon. L'étude des différentes échelles utilisées lui permet de distinguer deux régions musicales. Il précise que le jeu de l'arc musical s'appuie sur deux notes fondamentales. Ainsi, l'intervalle de ces deux notes correspond à un ton chez les groupes de l'ouest et du centre : chez les Myene, Punu, Lumbu, Tsogo, Sangho, Puvi, et à un demi-ton chez les groupes de l'est : chez les Kota-Nzabi, Téké et Vili. Là encore, il formule une hypothèse, qui se fonde sur les phénomènes d'emprunts. La présence de certains traits musicaux communs pourrait selon lui favoriser la fusion musicale entre deux cultures mises en présence. En mettant en avant le fait que l'ethnomusicologie permet parfois de mettre à jour certains traits culturels invisibles dans d'autres types d'expressions sociales, SALLÉE conclut de cette manière : « Parmi les expressions traditionnelles, les systèmes musicaux restent les plus présents dans la sensibilité collective, résistent le mieux à la déculturation, mais en même temps s'empruntent aisément ». L'étude de la musique, comprise dans son environnement social, peut apporter ainsi des éléments d'analyse utiles aux autres disciplines des sciences humaines.

Notre étude de géographie musicale doit traiter bien sûr de la représentation spatiale de la musique ; il s'agit donc de savoir quoi représenter et comment. Cela nécessite d'adopter une méthode rigoureuse pour décrire les différents éléments musicaux. Une des méthodes possibles est l'élaboration de catégories générales, à l'intérieur desquelles il est possible de distinguer des traits distinctifs et de les comparer. Nous proposons une méthode de description spatiale d'un corpus musical ; il s'agit donc à ce stade de décrire les différentes étapes qui permettront d'y aboutir.

Une grande partie des données concerne les structures musicales des pièces étudiées et nécessite du travail de transcription et d'analyse musicale. Il s'agit de l'étude des échelles, des mélodies, des rythmes, des timbres... chacun de ces termes pourrait constituer une catégorie. Ensuite, à l'intérieur de la catégorie échelle par exemple, il est possible de repérer les

<sup>244</sup> Pierre SALLÉE, 1999, « Une ethno-histoire de la musique des peuples bantu est-elle possible ? », *Journal des Africanistes*, n°69 (2)

<sup>245</sup> Les populations Kongo-Loango, Lili-Lumbu, Ghéshira et peut-être les Bakélé

préférences des musiciens selon les villages. Par comparaison de celles-ci, les ressemblances sont mises à jour et peuvent alors être regroupées par zones sur une carte. En faisant ce travail pour les différentes catégories citées, de nombreuses données sont ainsi détaillées et deviennent exploitables géographiquement. La combinaison des données de chaque catégorie peut ensuite mener à repérer des styles musicaux, chacun pouvant être attribué à une région, une ethnie particulière.

D'autres catégories peuvent être élaborées à partir des données organologiques, afin de visualiser la répartition spatiale des différents instruments, en fonction de leur facture, de leur utilisation... et chercher s'il existe des aires de diffusion, correspondant à d'autres aires culturelles et/ou linguistiques.

### *c) Les Systèmes d'Information Géographique (SIG)*

L'une des applications de la géographie passe bien sûr par l'établissement de cartes, qui représentent un moyen de transmission et de partage des connaissances. L'opération consiste à rendre accessible au plus grand nombre le résultat de recherches et analyses scientifiques. Cela suppose une simplification des informations afin que les données présentées soient suffisamment lisibles pour être compréhensibles. Un ouvrage collectif traite des usages et mésusages de la cartographie<sup>246</sup>. L'introduction insiste sur cette opération nécessaire de simplification. Mal effectuée, elle peut conduire à une altération des données, ce qui peut fausser leur transmission. Faite à mauvais dessein, il peut s'agir parfois de manipulations d'informations reflétant des tactiques politiques. Les auteurs insistent donc sur la nécessité de bien expliquer la carte afin de ne pas risquer de mauvaise interprétation. Les auteurs précisent plus loin que les trois qualificatifs premiers de la carte sont les suivants : locatif, descriptif, symbolique. En effet, par l'utilisation de signes et symboles, la cartographie permet d'inscrire les données du terrain dans un système synthétique ; elle opère une sorte de traduction des phénomènes réels vers un document accessible à tous. La cartographie a considérablement changé au cours du XX<sup>e</sup> siècle, passant du dessin fait à la main au dessin assisté par ordinateur (DAO) et plus récemment au SIG. L'informatique a été introduite dans ce domaine dans les années soixante-dix, engendrant la naissance de la cartographie numérique. À la fin des années quatre-vingt, les outils SIG se sont développés car ils correspondaient à un besoin de production de cartes. Au fur et à mesure de leur évolution et de leur perfectionnement, une autre tâche leur a été attribuée, celle d'analyse et de diffusion d'information. L'époque actuelle représente d'ailleurs selon Patricia BORDIN<sup>247</sup> une période de transition où la demande de diffusion se place au centre des préoccupations. La variété d'utilisation des SIG par des publics très divers montre combien cet outil multifonction a un rôle important à jouer dans la transmission et la diffusion d'informations, notamment dans le cadre d'Internet et autres réseaux.

Le principe du SIG est qu'il permet de gérer des données très diverses, que l'on peut ensuite analyser de manière géographique. Plusieurs fonctions sont attribuées à un SIG, qui sont souvent regroupées sous le terme des 5A.

<sup>246</sup> CAMBREZY LUC et DE MAXIMY René (éd.), 1995, *La cartographie en débat : représenter ou convaincre*, Paris : ed. Karthala, ed. de L'ORSTOM

<sup>247</sup> BORDIN Patricia, 2002 *SIG : concepts, outils et données*, Paris : Hermès Science : Lavoisier

Acquisition	saisie des données sous forme numérique
Archivage	création et gestion d'une base de donnée
Analyse	recherche et interrogation des données géographiques
Affichage	visualisation de la recherche
Abstraction	représentation symbolique des données de terrain

La localisation des différents types de données (il peut s'agir d'un cours d'eau, d'un plan de cadastre, d'une route, etc...) permet ensuite d'établir des liens entre les différents domaines. Toutes sortes d'informations sont localisables à partir du moment où l'on peut leur attribuer des coordonnées, qui sont alors établies dans un certain système de projection. L'élément de base pour la localisation de données consiste à convertir leurs coordonnées dans un seul système de projection, afin d'avoir un ensemble cohérent.

Deux modes de représentation existent sous forme numérique, le mode « raster » et le mode « vecteur », la plupart des logiciels pouvant parfaitement les gérer et les associer. Le mode « raster traite » notamment les images scannées et les convertit en pixels. Une fois l'image correctement localisée, chaque carré de pixels comporte des coordonnées correspondant à l'objet réel qu'il représente. Le mode « vecteur » est le plus utilisé dans les sig car il permet de décomposer le contenu de l'image en éléments caractéristiques. Il faut saisir numériquement l'objet qui nous intéresse sous la forme d'un point, d'une ligne ou d'un polygone, qu'il est possible ensuite de sélectionner et d'analyser dans son intégralité. Le plan d'un cadastre peut par exemple être décomposé en plusieurs parcelles, chacune d'elle représentant une entité particulière à laquelle il est possible de rattacher des informations issues de la base de données. L'association de ces deux modes de représentation permet là encore de lier des données d'origines diverses, dont il est possible d'analyser les liens.

#### *d) Application du SIG*

Face au nombre important de bandes conservées et à la diversité des données collectées, il a fallu adopter une méthode rigoureuse. Il n'a pas semblé pertinent d'en traiter la totalité car l'objectif principal de cette étude est de décrire la méthode que nous avons suivie pour présenter des données sonores selon une approche cartographique. Nous avons donc effectué un premier choix, en sélectionnant un échantillon représentatif des régions traversées par PEPPER. Nous avons opté pour une vue d'ensemble des différentes expressions musicales (rappelons que bon nombre d'enregistrements sonores consiste en des entretiens, des récits de vie...) en nous référant aux descriptions du chercheur. Nous avons ensuite restreint les champs de la base de données établie précédemment, pour ne garder que les mieux renseignés (à notre niveau de recherche actuel), et dont la description semble sûre. Il s'agit de données concernant la localisation aux échelles du village et du district, l'année de collecte, l'ethnie, le type de répertoire<sup>248</sup> dans lequel s'inscrit la pièce musicale jouée, et les instruments utilisés.

<sup>248</sup> Il s'agit par exemple de répertoires religieux, de chants ou jeux d'enfants... Ce type de données entre dans un système de classification établi par PEPPER. Celui-ci demande à être précisé ultérieurement en fonction des découvertes issues de l'analyse du contenu sonore.

Une fois la base de données mise à jour, nous pûmes passer à l'étape de sa représentation spatiale. Le point principal fut de trouver des cartes du Gabon comportant les villages visités par PEPPER. Les cartes anciennes datant du début du XX<sup>e</sup> siècle ne correspondent pas, car les frontières du pays n'étaient pas les mêmes que dans les années soixante : une partie du Congo y était assimilé notamment. De la même manière, les cartes actuelles sont très différentes, car certaines évolutions du pays ont amené de grands changements, comme l'urbanisation et la désertification de certains villages (alors rayés de la carte) ou à des regroupements de villages. Il était donc important de choisir des cartes de la même époque que celle où PEPPER effectua ses enquêtes et ses collectes. Par chance, un grand chantier de repérage du territoire gabonais eut lieu dans les années soixante, qui mena à la réalisation de plusieurs dizaines de cartes au 1/50.000<sup>e</sup> couvrant tout le pays.

Le travail de représentation géographique s'appuya d'abord sur une nécessaire étape de numérisation de ces cartes. Il fallu ensuite les géoréférencer, c'est-à-dire les placer en introduisant leur coordonnées terrestres. Cette étape permet de positionner toutes les données ajoutées ultérieurement de manière précise, en gardant une référence aux distances réelles du terrain. Les villages constituent la référence de localisation de toutes les données concernant les enregistrements sonores, et sont en quelque sorte le point d'ancrage de notre travail analytique. Nous avons établi la liste des villes et villages visités par PEPPER et SALLÉE, qui compte 132 noms, dont 23 chef-lieu de districts<sup>249</sup>. Nous avons fait un repérage dans les cartes numérisées, qui nous a permis d'en identifier environ 90. Les raisons de l'absence des 42 autres sont multiples. Certains villages comptent parfois très peu d'habitants et ont pu être oblitérés des référencements. Dans d'autres cas, les noms donnés par PEPPER correspondent en réalité à des quartiers de villes, bien que cela ne soit pas précisé dans les notices. Nous avons pu en repérer quelques-uns à Libreville, ce qui nous laisse penser qu'une partie des absents est dans ce cas de figure. L'identification future nécessitera une lecture des cartes de villes précisant le nom des quartiers. Lorsqu'un village est identifié, il s'agit de le numériser, en apposant un signe sur la carte. Cette action permet de fixer le point dans le système défini lors du géoréférencement des cartes. Ainsi, chaque village comporte des coordonnées du type x ;y, qui permettent par exemple de connaître les distances réelles existant entre deux villages.

Les piliers principaux du SIG sont à présent établis, avec d'un côté la base de données renseignant différents types de champs, et de l'autre le référencement géographique des villages. L'action qui consiste à les associer donne la possibilité d'analyser chaque type de donnée, qu'elle soit d'ordre musical ou autre, dans une perspective spatiale. Nous sommes là au cœur du SIG, qui consiste à relier des données issues de domaines différents, grâce à leur référence spatiale. Il est possible de faire des requêtes combinant plusieurs champs, et le logiciel de SIG affiche alors sur la carte les lieux correspondants, qu'il s'agisse de points, de lignes ou de parcelles. Dans notre cas, il est par exemple possible de combiner l'année de collecte à l'instrument de musique, ainsi qu'à l'ethnie qui l'utilise. Notre SIG affiche alors les quelques villages qui correspondent, ce qui permet de saisir immédiatement la répartition spatiale de la situation qui nous intéresse.

---

<sup>249</sup> Le terme district était utilisé à cette époque pour le même type de divisions administratives appelées aujourd'hui département. Il sont restés sensiblement identiques.



### e) *Élaboration du CD-Rom*

Chaque étape que nous venons de décrire apporte des éléments d'analyse du contenu sonore de ces bandes d'archives. Ces éléments permettent au fur et à mesure de circonscrire et de comprendre une certaine expression du patrimoine immatériel du Gabon. L'étape suivante consiste donc à présenter les résultats de ces analyses de manière vivante. S'agissant d'un patrimoine immatériel et mouvant, il est nécessaire d'adopter un mode de représentation des données adapté à ces caractères. Nous proposons de présenter des cartes interactives permettant d'accéder aux enregistrements issus des archives au moyen d'un CD-Rom, car il permet de gérer et d'associer plusieurs types de documents informatiques. L'élaboration de ce document multimédia nécessite d'avoir une réflexion globale au sujet de la structure d'ensemble et de l'organisation des différents éléments constitutifs. Il faut aussi savoir ce qu'il faut montrer, de quelle manière et dans quelle optique. C'est ce type de réflexion qui nous a conduit à choisir une organisation assez générale, qui vise surtout à présenter à quoi il est possible d'aboutir grâce aux différents outils décrits au cours de ce travail. Il existe bien sûr d'autres solutions, qui ne demandent qu'à être développées ultérieurement.

Voici donc la manière dont nous avons conçu ce CD-Rom à travers la description des différentes étapes de son élaboration. La première question s'est posée au sujet du type d'échelle à employer en fonction de ce que nous souhaitons représenter. Nous avons vu que notre point d'attache géographique se situe au niveau du village, qui permet de spatialiser toutes les données culturelles et musicales. Il nous semblait donc important de placer ce niveau « village » au centre du CD-Rom afin de mettre en avant le caractère très localisé des enregistrements. D'un autre côté, nous voulions montrer l'étendue et la diversité des expressions culturelles enregistrées par les chercheurs, ce qui supposait de se placer à l'échelle du pays. Difficile conciliation que de représenter à cette échelle, des villages qui ne regroupent parfois qu'une centaine d'habitants. C'est pourquoi nous avons choisi d'opérer par étapes afin d'afficher les deux modes de présentation, l'une générale à l'échelle de l'ensemble du pays, et l'autre plus détaillée à l'échelle de la répartition spatiale des villages. Ce n'est qu'une fois arrivé au niveau détaillé qu'il est possible de sélectionner un village et d'accéder à la liste des enregistrements qui y ont été effectués. Voici la structure d'ensemble du CD-Rom, en fonction des différents niveaux hiérarchiques, chacun étant accessible à partir du précédent.

choix du thème	visualisation de la carte générale
choix d'une zone	visualisation de la carte de région à plus petite échelle
choix d'un village	affichage de la liste des enregistrements
choix d'un enregistrement	affichage de la description sommaire du contenu, et accès aux autres documents. (son et image à ce stade)

Nous avons donc commencé par créer cinq cartes générales correspondant aux cinq thèmes que nous avons choisi de développer. La première, qui correspond au thème « village », est la plus simple car elle présente le Gabon en fonction de ses régions administratives. Nous n'avons pas associé d'autres caractéristiques pour celle-ci afin de garder la possibilité à l'utilisateur de faire son choix par le seul critère géographique, s'il se pose des questions par exemple au sujet du nombre de villages visités dans une région particulière, ou du type d'expressions que l'on peut découvrir dans une autre. Les quatre autres cartes conservent aussi le découpage administratif pour des raisons de lisibilité, en y associant par contre un thème particulier. Nous avons choisi au départ de ne pas tenir compte de ce découpage plus politique que culturel et d'opter pour la création de zones de couleur autour de chaque village. Mais dans notre cas, ce type de symbole est peu lisible à l'échelle du pays, car il peut regrouper des informations très diverses, d'autant que beaucoup de villages en concentrent plusieurs. Nous avons donc gardé le découpage administratif par simple commodité, en choisissant tout de même le niveau du département plutôt que celui de la région, afin de présenter les données de manière plus précise.

A partir de trois des cinq cartes générales présentes, nous avons réduit l'échelle afin d'arriver à celle de la région. Les cartes de régions du thème « village » sont là encore très simples, et présentent seulement leur répartition. Le choix s'opère donc ici prioritairement selon la localisation et la disposition des villages. Pour les thèmes « répertoire » et « instrument », nous avons repris les critères et valeurs de la carte générale, mais en leur associant des symboles. De cette manière, nous obtenons la description détaillée, au niveau des villages et de la région, des mêmes critères qu'à celui de la carte générale. Ainsi, l'utilisateur peut choisir la pièce qu'il va écouter en fonction des signes disposés près des noms de villages. Lorsqu'il choisit l'un d'entre eux, une fenêtre s'ouvre qui présente la liste des enregistrements attestés sur ce lieu, ce qui renseigne au passage sur le nombre de fois où le village a fait l'objet de collecte. Le choix d'un titre permet alors d'accéder à sa description selon un certain nombre de critères, et aux différents documents associés. Le son correspondant à la pièce musicale choisie est alors accessible et de plus il est possible d'y incrémenter d'autres média complémentaires. Pour le moment, nous avons pu associer des photos qui, lorsqu'elles existent, permettent de présenter l'image de l'instrument associée au son qu'il peut produire. Il est possible, et même souhaitable dans l'avenir, d'associer d'autres types de documents, afin de mieux renseigner l'extrait musical. Nous avons pensé notamment à des partitions présentant les mélodies de l'instrument, à des sonagrammes présentant les ondes acoustiques produites, ou encore à des extraits de film susceptibles de renseigner par exemple sur les techniques de jeu du musicien.

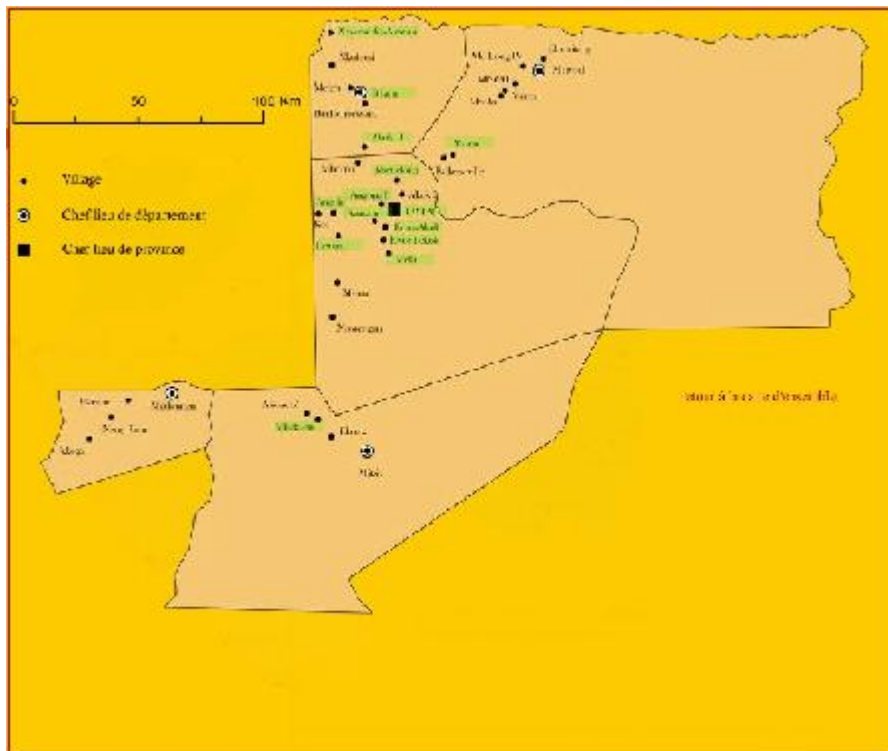
A titre d'exemple, voici l'un des enchaînements possibles établi à partir de la carte générale correspondant au thème « village ».



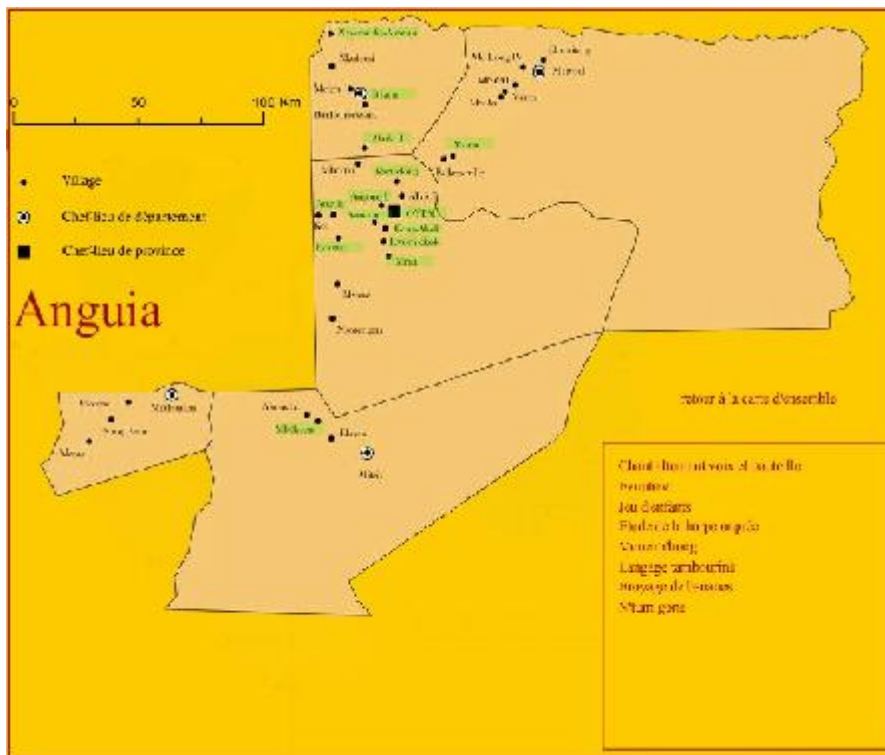
Première étape : visualisation de la carte générale



Deuxième étape : visualisation de la carte de région à plus petite échelle



Troisième étape : affichage de la liste des enregistrements effectués par Pepper



Quatrième étape : affichage de la description sommaire du contenu

Caractéristiques de l'enregistrement

Date d'enregistrement : 10 octobre 1960

Ethnie : Fang ntoumou

Village : Anguilla

Répertoire : Esthétique

Famille d'instrument : Aérophone

Nom générique : Bouteille flûtée

Nom vernaculaire : Angouk

Titre de la pièce : Chant alternant voix et bouteille

Extrait 

Image 

Précédent

### 3) Données de terrain

#### *a) À qui restituer les données sonores*

Au fil de notre réflexion, nous avons souvent fait référence à la question de la restitution sur le terrain des données collectées par les ethnologues auprès des populations dont ils étudient les pratiques. L'ethnographie d'urgence consiste en effet à recueillir les expressions culturelles en voie de disparition afin de laisser un témoignage aux générations futures, lorsque la transmission orale s'effectue difficilement. L'archivage des traditions par leur fixation sur des supports matériels représente l'une des méthodes qui remplit cet objectif. Mais ces supports sont souvent conservés dans les pays industrialisés une fois que le chercheur est retourné dans son laboratoire, et il devient difficile et même pratiquement impossible pour les populations qui ont contribué à leur élaboration d'y avoir accès. Depuis l'édition de la convention relative au patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO, les communautés sont placées au centre des préoccupations car elles participent à l'élaboration de leur patrimoine tout en étant les destinataires principaux. Il est donc nécessaire de s'interroger à présent sur les possibilités données à la population gabonaise pour accéder aux archives sonores constituées par Herbert PEPPER avec une attention marquée à l'égard du public gabonais.

En créant le musée national de Libreville, il s'était fixé comme règle de restituer le fruit de son travail sur le territoire du Gabon. Il était en effet important à ses yeux que la population puisse venir observer les traces recueillies par les chercheurs afin de vérifier l'usage qui en était fait et d'apporter une validation sur le discours scientifique qui était posé dessus. Pour renforcer les mesures de sauvegarde des supports sonores, les bandes ont été dupliquées afin de pouvoir disposer de deux lieux dédiés à leur conservation, l'un au musée de Libreville, l'autre au centre ORSTOM de Bondy. La question de la restitution au musée ne se pose donc pas réellement dans ce contexte puisque cette structure a pu détenir dès sa création l'ensemble du fonds audiophonique. Le projet de numérisation élaboré à l'IRD depuis 2005 remplit donc d'autres objectifs que la question de la restitution. Du fait des problèmes de dégradation et de disparition de bandes, le musée gabonais ne dispose plus de la totalité du fonds. La numérisation des collections effectuée à Bondy à partir des copies analogiques de sécurité permettra d'envoyer une copie sur CD au musée de Libreville afin de compenser les pertes en reconstituant ainsi le fonds d'origine. Cette nouvelle collection numérique permettra ainsi de revaloriser un fonds culturel et scientifique sur le territoire qui l'a vu naître, il y a plus d'un demi-siècle.

Pourtant, la question se pose sur les réelles possibilités de valorisation au sein de cette structure. Si le musée a pu être réhabilité en 2005 grâce à l'impulsion de quelques personnes, il semble que les projets se raréfient à présent, et il est difficile de prévoir ce que sera le développement futur. Si le fonds sonore peut être considéré comme représentatif d'un patrimoine, il faut dès à présent se préoccuper de sa mise à disposition auprès du public, afin de remplir les meilleures conditions de valorisation. Le dépôt des copies numériques bénéficiera sans doute d'une plus grande visibilité, et d'une plus grande écoute, en intégrant le site du musée virtuel. Le bâtiment pourra en effet difficilement permettre une mise en accès, car cela nécessiterait l'achat de matériel approprié, et il n'est pas certain que cette possibilité d'écoute au musée attire la population. En revanche, la conception du musée virtuel a déjà

intégré une médiathèque, qui est vide pour le moment, mais qui est sans doute destinée à recevoir les archives numériques, une fois reconstituées par l'IRD. Le site étant surtout accessible avec un haut débit, le patrimoine sonore sera encore une fois plus accessible par la communauté internationale que par ceux qui en sont les destinataires principaux.

Si la question de la restitution ne se pose pas au niveau du musée, elle nous semble par contre poser problème au niveau des communautés, qui auront difficilement accès aux données sonores. Que ce soit du fait de l'éloignement de la capitale et du musée réel, ou du fait du manque matériel permettant d'utiliser Internet et de visiter le musée virtuel, peu de Gabonais pourront en effet écouter leur patrimoine musical datant des années 1960 une fois que les copies numériques seront déposées. Cet aspect nous semble dommageable, car si le résultat des enquêtes de Pepper peut être considéré comme appartenant au patrimoine de l'humanité en reflétant la diversité de la création humaine, il nous apparaît comme relevant en priorité du patrimoine national et devrait à ce titre pouvoir être diffusé sur le territoire du Gabon.

L'université peut être aperçue comme une structure possible de valorisation du patrimoine. Puisque la branche de recherche qui était associée au musée au moment de sa création n'existe plus, il serait donc logique que cette fonction retrouve sa place pour étudier les nombreuses données des archives sonores. L'article de Julien BONHOMME<sup>250</sup> notait déjà que l'anthropologie gabonaise se construisait autour de l'objectif d'une participation à l'inventaire et à la valorisation du patrimoine culturel national. Les archives sont en sommeil depuis plusieurs décennies et devraient pouvoir suivre un processus d'appropriation nationale afin de correspondre à une certaine conception du patrimoine. C'est à travers la mise en accès de leur documentation que cette action pourra être réalisée justifiant ainsi l'apport scientifique et méthodologique de l'université.

L'existence de ces archives apporte d'ailleurs des possibilités de revitalisation du patrimoine, car elles représentent des points d'accès aux traditions d'aujourd'hui. Dans cette perspective, nous avons souhaité faire écouter les données sonores aux populations villageoises afin d'envisager les recherches qui pouvaient être faites à la fois sur les archives elles-mêmes et sur les expressions sonores actuelles. Dans la première partie orientée sur le rôle des archives dans la participation à la construction de l'histoire, nous avons parlé du processus qui permettait au chercheur de construire ses sources en posant un certain regard sur les documents mis à sa disposition, et d'élaborer un raisonnement scientifique à partir des données réunies. À la différence de l'historien, l'ethnologue construit ses sources à partir des informations qu'il observe sur le terrain, et même si les pratiques évoluent au cours du temps, il lui est toujours possible de retourner confronter ses résultats à l'approbation des populations. Un principe de va-et-vient peut s'instaurer, chaque séjour sur le terrain permettant de valider les analyses et d'élaborer au fur et à mesure de nouveaux questionnements pour faire progresser les enquêtes.

L'exploitation scientifique *a posteriori* des archives de PEPPER peut s'approcher de cette démarche avec une divergence sur deux points. Premièrement, elles ont été constituées par un autre chercheur, qui a réalisé les enregistrements en fonction de sa subjectivité, de ses centres d'intérêts et des possibilités techniques de l'époque. Deuxièmement, la distance temporelle est plus éloignée que s'il s'agissait d'un nouveau séjour sur le terrain du même chercheur, avec alors un intervalle de temps réduit. Les évolutions des sociétés s'étant

---

<sup>250</sup> BONHOMME Julien, 2007, « Anthropologue et/ou initié. L'anthropologie gabonaise à l'épreuve du Bwiti », *Journal des anthropologues*, n°110-111

accélérées depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, les pratiques ont sans doute beaucoup changé entre 1960 et les années 2000. Mais ce dernier point permet justement d'apporter une dimension historique à la recherche ethnographique et la confrontation des données d'archives et du terrain contemporain apporte de multiples perspectives d'études.

### *b) Utilisation des archives sur le terrain*

Il peut sembler inhabituel de parler d'une recherche de terrain à la fin d'une argumentation universitaire. Pourtant, le terrain gabonais ne représentait pas le point de départ de notre réflexion mais plutôt le point d'arrivée. Les premiers questionnements qui se sont posés à nous sont issus du traitement des archives sauvegardées par le service audiovisuel de l'IRD à Bondy, et c'est en voulant vérifier certains aspects que nous avons réalisé quelques enquêtes de terrain. Il s'agissait d'abord de contribuer à la documentation des données, et de savoir si les expressions enregistrées étaient toujours pratiquées à notre époque. Nous nous sommes alors aperçu que l'archive elle-même devenait un outil d'enquête et que c'est par le discours que les personnes interrogées portaient sur son contenu que de nouveaux questionnements pouvaient s'élaborer, sur les notions d'histoire, de patrimoine, de tradition et bien d'autres encore.

Le procédé qui présidait à la construction des méthodes d'enquête consistait à faire écouter certains enregistrements à différentes personnes, et à observer leurs réactions. Deux aspects devaient alors être considérés : la reconnaissance des musiques écoutées et la réaction émotionnelle issue de la découverte d'un fonds ancien. Plusieurs objectifs étaient envisagés, en commençant par une meilleure documentation du fonds en question. Le travail réalisé par PEPPER est certes très complet et précis, mais il incite à approfondir d'avantage l'interprétation des différentes données. Lorsque les auditeurs reconnaissent une musique, ils peuvent apporter de nombreux renseignements supplémentaires et compléter ainsi l'identification des contenus archivés. Ensuite, la présentation d'un document sonore permet d'ouvrir plus facilement les discussions, car le chercheur et son interlocuteur peuvent se rapporter à un élément commun pouvant servir de référence aux développements ultérieurs. Enquêteur et enquêté savent de quoi il est question, même si l'un et l'autre en a des conceptions différentes du fait de sa culture d'origine. Enfin, cette méthode permet de justifier nos pratiques de recherches auprès des informateurs. En comprenant ce qui a pu être fait dans les années 1960 et l'importance que les données collectées revêtent aujourd'hui, un climat de confiance peut plus facilement s'installer, et rassurer la personne sur les utilisations qui pourront être faites à partir des nouvelles informations apportées.

Malgré cette mise en confiance apportée par la médiation de l'archive, la plupart des personnes interrogées monnaient leur savoir, même lorsqu'il s'agissait uniquement d'écouter les bandes et d'en donner des explications, et pas seulement pour jouer de la musique. Ce principe introduit une variable importante à prendre en compte. Même s'il est normal d'offrir quelque chose pour remercier la personne du travail effectué, le fait de marchander la contribution induit toutefois une relation particulière. Les gabonais, et sans doute les africains en général ont sans doute l'habitude que les occidentaux viennent les voir pour obtenir quelque chose d'eux en échange d'argent. Ils pensent que ces derniers en tirent du profit une fois rentrés chez eux - ce qui se vérifie dans certains domaines -, et ils veulent donc en retirer un certain bénéfice également. Cette observation laisserait sous-entendre que l'intérêt culturel autochtone pour les enregistrements sonores aurait pu être détourné par



l'aspect pécuniaire. Il faut donc se demander si, sans celui-ci, cet intérêt aurait été conservé ou pas en terme de valeur patrimoniale. D'autres interlocuteurs étaient en revanche réellement intéressés et ne demandaient pas de contribution financière car la relation était perçue comme un réel échange d'information. Un problème se posa alors, car certains souhaitaient disposer de copies des enregistrements écoutés afin de pouvoir en user de façon personnelle et familiale. Il n'était alors pas aisé d'accéder à leur demande car il faut prendre en compte aujourd'hui la question des droits d'auteurs et d'exploitation, et il faut être attentif aux utilisations abusives qui pourraient en être faites à des fins commerciales voire contraires à toute éthique.

Le choix des bandes à faire écouter a fait l'objet d'une sélection délicate. La plupart d'entre elles contiennent soit une explication en langue vernaculaire, soit une pièce musicale. Il est hasardeux de savoir précisément avant l'écoute de quoi il s'agit, malgré les indications de la notice qui peuvent orienter la compréhension. Il y a donc besoin de réaliser une première écoute attentive avec une personne comprenant la langue pour vérifier la justesse de la notice et apporter des précisions. Il est ensuite possible de procéder à une analyse plus fine en compagnie des interlocuteurs. La population étant plus mélangée sur le plan linguistique dans le sud que dans le nord, un premier tri des bandes est nécessaire pour vérifier les langues et savoir quels enregistrements faire écouter aux populations présentes. En effet, lors de la venue de PEPPER, et pour de multiples raisons, certaines personnes pouvaient se revendiquer d'une autre ethnie que la leur, ou chanter dans la langue des voisins sans le préciser. Cela a engendré une mauvaise identification de certaines bandes, et c'est lors de l'écoute avec les informateurs que l'on peut s'en rendre compte. Dans la ville de Mouila par exemple, lors d'un entretien avec un joueur d'arc musical, c'est lors de l'écoute d'une pièce que ce dernier a reconnu une pièce musicale de l'ethnie voisine alors que la notice ne le précisait pas. Cela représentait alors peu d'intérêt pour lui comme il le précisa lui-même, mais beaucoup pour nous car cela permettait de vérifier l'idée selon laquelle il est possible d'identifier les caractères stylistiques de chaque groupe. Les archives n'étant pas homogènes au niveau de la représentativité des régions, certaines d'entre elles ont fait l'objet de plus d'enregistrements que d'autres, le woleu-ntem en particulier, et il est difficile de savoir quelle proportion de la variété musicale a été enregistrée dans telle ou telle région.

### *c) Reconnaissance et réactions*

Il semble que les instruments les plus utilisés aujourd'hui sont ceux qui ont un rapport avec le sacré, tandis que les instruments de divertissement semblent avoir presque disparus. Ces derniers avaient sans doute leur importance dans la vie quotidienne des villages, mais comme ceux-ci se désertent peu à peu, il ne reste que très peu de personnes pour les faire vivre. Nous avons pu noter une différence de réaction à l'écoute des enregistrements, en fonction de l'âge de l'enquêté et de son lieu de résidence. Les plus anciens ont généralement reconnu tous les instruments même lorsqu'ils ne sont plus utilisés de nos jours. Ils ont souvent pu décrire la période à laquelle ils étaient joués, soit pendant leur enfance, soit avant leur naissance. C'est en se rappelant les descriptions faites de leurs parents qu'ils ont pu alors découvrir le son des instruments anciens. Ce fait montre combien il est important de réaliser des enquêtes de ce type afin que les personnes les plus anciennes apportent des précisions sur les données enregistrées, représentant des pratiques disparues. Les plus jeunes musiciens en revanche ne reconnaissent que les instruments qui sont encore utilisés actuellement, et n'ont

jamais entendu parlé des autres. Ils sont particulièrement intéressés par les rythmes anciens en tant que sources d'inspiration, car la reconnaissance du style d'un musicien se faisant aussi par sa capacité d'innovation, les musiques anciennes peuvent aussi contribuer à renouveler la création actuelle, par leur revitalisation.

Dans les villes, une grande majorité des informateurs ne reconnaissait pas les instruments de divertissement, et lorsqu'ils reconnaissaient les instruments encore utilisés actuellement, ils pouvaient difficilement en donner des explications. Beaucoup de personnes rEPArtent dans leur village d'origine pendant les vacances et gardent ainsi un fort attachement à leur culture régionale. Nous avons pu observer une forme d'intérêt qui peut être perçue comme proportionnelle à mesure que les personnes sont éloignées de chez elles. Les Gabonais rencontrés en France sont ceux qui ont montré le plus d'enthousiasme à l'endroit de ces archives, qui revêtaient alors un argument d'identité culturelle très fort. Les citoyens rencontrés à Libreville peuvent être répartis en deux catégories, selon que l'écoute des bandes suscite un intérêt ou non. La population universitaire fait partie de la première catégorie et marque un intérêt assez prononcé pour ces archives. La pratique universitaire a en effet acquis une certaine méthode occidentale de catégorisation des pratiques sociales et culturelles et a ajouté un certain recul vis-à-vis des traditions villageoises. L'éloignement du village peut alors provoquer un certain déracinement, et il faut désormais passer par l'université pour accéder à nouveau aux enseignements de la tradition.

À la lumière de ces quelques observations, la mise en patrimoine semble apparaître lorsque les sociétés rencontrent de grands changements et ne sont plus à même de faire perdurer les éléments de leur identité culturelle. Cela a pu se vérifier au moment de la Révolution française, ainsi que dans le processus d'indépendance des pays africains. Le patrimoine s'instaure comme mode de rapport à la culture lorsque les pratiques évoluent et que l'éloignement du territoire crée une modification des processus de leur transmission. Il est donc essentiel pour les populations qui se trouvent éloignées des pratiques ou du territoire de mettre à leur disposition des éléments de patrimoine qui permettent de raviver la mémoire.



## Musiciens rencontrés pendant les enquêtes de terrain



*Le joueur de xylophone Ndong Medzang à Oyem, dans le nord du Gabon. Photo N. BLANCHARD, 2008*



*Le joueur de mvet Ndong François à Anguia, dans le nord du Gabon. Photo N. BLANCHARD, 2008*



*Le joueur de Ngombi Marius à Mouila, dans le sud du Gabon. Photo N. BLANCHARD, 2008*



*Le joueur d'arc musical Jean-Pierre Moussavou à Mouila, dans le sud du Gabon. Photo N. BLANCHARD, 2008*

# Conclusion

L'étude des collections sonores réalisées au Gabon par Herbert PEPPER a permis de mettre en avant plusieurs enjeux liés au rôle qui peut être assigné aux archives audiovisuelles dans la mise en patrimoine des expressions culturelles immatérielles. La présentation de la situation tant française qu'occidentale a montré combien la pratique de l'histoire et de la mise en patrimoine de la culture sont deux éléments essentiels de la construction de l'idée de Nation, qui émerge en Europe à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Ces deux aspects se sont surtout développés à partir des traces matérielles du passé laissées par les sociétés, que ce soit par le biais des archives écrites, des monuments ou des objets. Peu à peu, l'environnement du patrimoine matériel a également été pris en compte, et les phénomènes naturels et immatériels sont rentrés progressivement dans la conception de la notion actuelle de patrimoine.

Du point de vue occidental, une répartition du monde semble exister de fort longue date entre les sociétés de l'écriture et les sociétés de l'oralité. Aux premières serait associée la conception d'un temps qui se déroulerait de manière continue, dont il serait possible de marquer les instants importants en les consignants sur des documents écrits, en les matérialisant dans des lieux de mémoire, et en les diffusant par l'école publique. Chaque époque pouvant ensuite apposer un discours politique sur ces traces matérielles en isolant certains aspects pour en faire des éléments de patrimoine. Ce dernier représenterait alors une sorte de condensé de l'histoire et de la culture qu'une société chercherait à se donner pour construire son identité particulière et valoriser une certaine image d'elle-même à diffuser aux yeux du monde.

Le monde occidental, qui regroupait autrefois la majorité des sociétés de l'écrit, a instauré une hiérarchie entre les sociétés en fonction de leur capacité à valoriser leur histoire sur la scène internationale. Les sociétés de l'oralité se sont donc trouvées écartées de fait puisqu'elles ne rentraient pas dans les critères mis en avant. Elles ont donc souvent été considérées comme a-historiques, c'est-à-dire ayant une faible perception du déroulement du temps et demeurant dans la perpétuation cyclique des événements. Les éléments permettant à ces sociétés de se construire dans la durée se transmettant essentiellement de manière orale, ceux-ci ont généré peu de traces matérielles et les sociétés en question n'ont donc pas développé une conception de l'histoire ou du patrimoine dans le même champ de représentations que l'occident.

Au fil des deux derniers siècles, l'occident a toutefois pris progressivement en considération les éléments immatériels des cultures, accordant une certaine reconnaissance aux sociétés de l'oralité, et permettant alors une valorisation de toutes les nations sur une scène internationale diversifiée. L'étude des campagnes françaises qui eut lieu tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle montre que les conceptions commençaient à changer et que la narration de

l'histoire des peuples pouvait s'appuyer autant sur les traces matérielles qu'immatérielles. La pratique des collectes s'est alors développée en commençant par la transcription sur papier de chants, récits et autres traditions résultant des temps passés. Si l'histoire et le patrimoine pouvaient être diffusés, transmis et valorisés par les institutions étatiques de l'école et du musée, le domaine immatériel relevait quant à lui d'autres procédés. L'ensemble de ces actions était dépendant de la transmission orale, qui s'effectuait donc de manière plus localisée et non pas au niveau de l'État. Il faut observer en effet l'importance de l'échelle de référence, car lorsque le discours identitaire se réfère à de grandes entités, la transmission orale ne suffit plus à diffuser les valeurs auprès de l'ensemble de la population.

Le territoire est donc un élément central des systèmes de représentation, dont nous avons finalement peu développé les champs d'étude. Il donne en effet un cadre de référence aux constructions identitaires, et plus il est étendu, plus il a besoin d'être légitimé et représenté par des institutions fortes. Il semble donc logique que les nations issues de la décolonisation se soient dotées d'appareils d'état importants, remplissant les fonctions de diffusion d'idéologies selon le modèle légué par l'Occident. Mais alors que sur le continent européen, les institutions étaient légitimées depuis longtemps et étaient apparues pour valoriser les biens matériels, les procédés de valorisation n'ont pas fonctionné de la même manière, notamment en Afrique subsaharienne.

Les biens utiles et nécessaires à la définition d'identités nationales et culturelles sont en effet majoritairement de nature immatérielle, étant transmis de manière orale. L'évolution rapide des sociétés a introduit une rupture dans ce mode de transmission, et certains pays se confrontent à des problèmes de définition d'identité, que les institutions héritées et inadaptées ne permettent pas de résoudre. Un premier point permet d'apporter des éléments de solution grâce aux outils technologiques. Les procédés de captation du son et de l'image rendent compte du caractère immatériel des pratiques et peuvent garantir une certaine conservation des traces orales et gestuelles des sociétés. À présent, l'étendue d'application du numérique, associée à la mondialisation du réseau de communication via Internet, offre un potentiel certain de diffusion et de valorisation de ces traces. Ainsi, les sociétés de l'oralité qui doivent s'adapter à l'élargissement des modes de représentation disposent désormais de quelques instruments mieux adaptés à une diffusion élargie de leur identité culturelle.

Pourtant, la place hégémonique du monde occidental en matière d'idéologie patrimoniale est très présente au niveau mondial, à l'inverse de ce qu'affirment les différents textes dédiés à la diffusion de la notion de patrimoine immatériel. Il y est en effet souvent fait allusion au fait qu'il s'agit d'une conception issue des pays du Sud adoptant un point de vue différencié par rapport aux pratiques occidentales. Si cette notion permet en effet de trouver des outils adaptés en matière d'inventaire, de diffusion et de valorisation, elle demeure entièrement occidentale, du fait de son parcours historique et des idéologies qui y sont contenues. L'UNESCO évoque notamment la nécessité de faire prendre conscience aux nations africaines de la valeur de leur patrimoine et des mesures à mettre en œuvre pour le conserver de manière durable. En énonçant de telles recommandations, l'organisation se place en tant que modèle des bonnes pratiques sans réellement prendre en compte les autres manières de faire. Les pays africains n'ont pas besoin de conseils en matière de reconnaissance culturelle, mais plutôt d'outils et de méthodes permettant de trouver des solutions adaptées à la diversité des pratiques attestées sur leurs territoires respectifs. Il n'y a pas si longtemps, l'occident impérial tendait plutôt à faire accepter aux peuples africains la

valeur de la culture européenne en rabaissant les pratiques traditionnelles et même en interdisant la pratique de certains cultes. Il faut donc se questionner sur les raisons de ces changements, qui ne relèvent pas seulement d'une reconnaissance de la diversité culturelle.

Ces projets semblent s'inscrire dans les nombreux programmes mondiaux qui visent à intégrer les pays non occidentaux dans le grand marché mondial. Après la mise en place de préconisations en matière de développement économique, la notion de développement durable a fait son apparition depuis deux décennies pour correspondre à une certaine éthique du capitalisme, supposée mieux prendre en compte les aspects environnementaux et sociaux du développement. La notion de développement durable apporte également une nouvelle approche des discours économiques qui s'adaptent au sentiment de perte généralisée ressentie dans de nombreux domaines, écologique, culturel, ou social. Dans le contexte mondialisé contemporain, il nous semble que les recommandations patrimoniales s'adaptent autant aux spécificités immatérielles de certaines sociétés, qu'à la nécessité de les introduire dans le champ du marché mondial, afin de mieux assurer le contrôle sur les pratiques sociales et les flux de communication. À cet égard, la convention pour le patrimoine culturel immatériel ne peut pas se substituer aux autres instruments de réglementation internationale, et ne peut donc s'appliquer qu'en accord avec ceux-ci. Rappelons la fin de la définition du patrimoine immatériel présentée dans la convention, qui illustre cet état de fait :

« Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable. »

Certains conflits d'intérêts risquent de se créer entre les projets de revalorisation d'éléments identitaires issus des traditions orales, et les préconisations en matière de développement économique qui visent plutôt à faire entrer les sociétés dans des modes de production capitaliste, souvent destructeurs des pratiques traditionnelles.

Enfin, il apparaît que l'ensemble de la planète peut servir de cadre de référence à la représentation d'un patrimoine, puisque désormais, l'ensemble des biens mondiaux est intégré à une gestion collective, qu'il s'agisse de la biodiversité, des échanges marchands ou des biens culturels, matériels et à présents immatériels. Le développement de la notion de patrimoine a été poussé très loin et concerne désormais le domaine du vivant, comme le montre la création du concept de « trésor vivant » imaginé par le Japon. Le processus même de la transmission fait l'objet de mesures de protection, et devient objet de patrimoine au même titre que les éléments qu'il confie au futur. À la manière dont l'Occident cherchait les traces de son passé dans l'histoire orale de ses campagnes, nous pouvons observer un certain parallèle avec la situation mondiale. L'Occident cherche à tout conserver afin de garder la mémoire des pratiques et connaissances répandues sur la surface de la Terre. Il cherche donc les traces du passé en Afrique, continent considéré comme étant le berceau de l'humanité. Malgré les différents discours qui tendent à valoriser la diversité des cultures, une certaine survivance de primitivisme semble persister. En mettant en avant le caractère ancestral des traditions, c'est toujours la recherche de l'authenticité qui est placée au centre des conceptions. Le Gabon l'a d'ailleurs bien compris, et loin de remettre en cause cette position, il se l'est appropriée pour valoriser son territoire, à travers ses forêts, sa biodiversité et la valorisation du mode de vie gabonais présenté comme idéal du fait de la relation en symbiose de l'homme avec son environnement.



L'étude du fonds créé par Herbert PEPPER nous a ouvert un vaste champ de réflexion qui s'insère dans des perspectives et des problématiques historiques, contemporaines et internationales. Ce cas particulier est en effet particulièrement représentatif des questionnements engendrés par le traitement des archives de la tradition orale, et des enjeux identitaires que suscite leur valorisation. PEPPER était un pionnier dans le domaine de la conservation du patrimoine immatériel, puisque bien avant même que la notion apparaisse dans les discours intellectuels ou politiques, il avait compris la nécessité de collecter de manière globale les différentes expressions, matérielles et immatérielles, des pratiques culturelles. De plus, à l'époque où l'ORSTOM était implanté à Libreville, l'approche adoptée était déjà pluridisciplinaire car l'équipe se composait alors de chercheurs spécialisés dans différents domaines : ethnomusicologie, ethnologie, linguistique, géographie, sociologie, pédologie... C'est par la concordance de ces points de vue et de la disponibilité d'outils adaptés à la collecte des expressions orales et gestuelles que le premier fonds patrimonial du Gabon a pu être créé. Sa captation sur des supports audiovisuels permet en effet de respecter les spécificités immatérielles de ce patrimoine et d'apporter les moyens de son identification, de sa conservation et de sa valorisation. À l'heure où les réflexions identitaires sont sans cesse mises sur le devant de la scène internationale, l'existence de ce fonds représente un atout d'importance pour permettre au Gabon d'assurer sa représentation à l'échelle du continent africain et de valoriser son patrimoine à l'échelle mondiale.

Les expressions culturelles du Gabon se transmettaient jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle essentiellement de façon orale, chaque enfant apprenant les éléments importants de son identité de référence par le contact avec les différentes générations de son groupe. L'influence de la colonisation, et plus tard de la mondialisation, a engendré des modifications rapides des modes de transmission, avec pour conséquence la disparition de certaines pratiques culturelles. Face à ce constat qui devenait de plus en plus préoccupant, l'ethnographie, alors jeune discipline en construction, a délégué une part de ses missions à la collecte d'urgence des traditions orales. PEPPER a été précurseur dans ce domaine dès son arrivée en Afrique dans les années 1940. Les nouveaux outils de captations sonores se sont donc logiquement intégrés à ses recherches de terrain, et il s'est rapidement spécialisé dans la collecte, la conservation et la valorisation du patrimoine culturel immatériel. Aujourd'hui, le résultat de ce travail résonne encore fortement dans les préoccupations historiques et patrimoniales du Gabon. Dans ce pays, les sources écrites permettant de construire l'histoire nationale sont rares et elles proviennent le plus souvent des observations des missionnaires du temps de la colonisation. Bien que le fonds de l'ORSTOM ait été également constitué par des ressortissants venus d'ailleurs, il représente cependant une source de données pertinentes. En conservant les témoignages oraux des générations de gabonais des années 1960, ce fonds apporte des informations très précieuses sur les modes de vie et les pratiques de l'époque. Le contenu des archives sonores est donc beaucoup plus proche et sans doute plus vrai de ce qui pourrait relever d'une conception nationale de l'histoire et du patrimoine que ne le sont les différents documents des missionnaires, bien que ces derniers contribuent également à une autre compréhension des faits marquants.

Nous avons pu montrer un exemple d'étude diachronique avec la comparaison de plusieurs extraits de *Mvet* datant respectivement des années 1960 et 2005. Cette pratique instrumentale s'insère dans une performance musicale, poétique, et théâtrale qui mobilise les aspects fondateurs de la culture fang. La possibilité donnée par les archives d'étudier son évolution sur une période de plus de cinquante ans apporte une autre dimension très prometteuse à l'étude de cette tradition. Son inscription dans la durée apporte la preuve de son

existence historique et affirme ainsi son caractère patrimonial. De plus, l'observation de la persistance de certains de ses traits caractéristiques, à savoir l'utilisation des mêmes instruments, la pratique de formes particulières de chants et autres éléments, permet de mieux comprendre ce qui fait la spécificité de cette épopée remarquable. Ces deux aspects que sont la durée historique et la reproduction de traits culturels montrent aujourd'hui combien le *Mvet* participe de manière bien vivante à la perpétuation de l'identité culturelle des Fang et du Gabon.

Les archives sonores sauvegardées aujourd'hui à l'IRD représentent ainsi un exemple unique de pratique de conservation patrimoniale, dans le domaine de la tradition orale. La structuration du fonds et la précision des informations apportées sur les notices de bandes montrent combien l'engagement de PEPPER et de son équipe ont permis d'aboutir à la réalisation de collections très précieuses dont les possibilités d'exploitations sont illimitées. Pourtant, s'il nous est permis aujourd'hui d'apporter une analyse sur leurs contenus, c'est grâce à la mise à disposition, au sein de l'IRD, d'un double sécurisé du fonds original conservé à Libreville. Encore récemment, l'ensemble des archives sonores a été le parent pauvre du domaine archivistique, et cela dans la majorité des institutions. Leur préservation à l'IRD jusqu'à aujourd'hui ne s'est pas faite sans heurts, et c'est par l'action de Bernard SURUGUE, directeur de recherche au département audiovisuel de l'IRD, que le fonds a pu être protégé des réformes institutionnelles et autres restructurations qui se sont succédées depuis les années 70. Un fonds de ce type occupe en effet de l'espace physique, et nécessite une surveillance constante et du temps avant d'être identifié puis valorisé. Ces aspects ne correspondent pas aux objectifs actuels en matière de recherche scientifique, qui s'insère de plus en plus dans des programmes à court terme visant des applications et des résultats immédiats. En revanche, ce matériel scientifique et culturel revêt une importance cruciale pour les autorités gabonaises et à terme pour la communauté internationale. Il convient ici et maintenant d'apprécier la chance d'avoir pu parcourir ce fonds quinquagénaire remarquable et de contribuer ainsi à la poursuite de sa nécessaire sauvegarde. Dans cette optique, l'inscription du fonds créé par Herbert PEPPER sur la liste du patrimoine mondial de l'Humanité offrirait des atouts supplémentaires sur la garantie d'une réelle pérennité des archives sonores du Gabon.

## Bibliographie thématique

### Herbert Pepper et Pierre Sallée

PEPPER Herbert

- 1946, *Rythmes et chants de la Brousse Africaine*, Partition, Paris, Bruxelles : Henri Lemoine et Cie, 20 p.
- 1947, « Musique et pensée africaine », *Présence africaine*, n° 1 nov-déc 1947, p 149-157
- 1948, avec Eliane BARAT-PEPPER, « Trois danses chantées avec accompagnement de Linga », *Bulletin de la Société d'Études Camerounaises*, n° 21-22, juin-sept, pp. 85-89
- 1949, *Les problèmes généraux de la musique populaire en Afrique noire*, Brazzaville : IEC, communication présentée au Congrès International de la Musique et de la Danse Populaire, Venise, multigr., 4 p.
- 1950a, *A la recherche des traditions musicales en pays Vili*, Brazzaville : Service de l'Information AEF, multigr., 6 p.
- 1950b, « Images musicales équatoriales », *Tropiques*, revue des troupes coloniales
- 1950c, « Musique centre-africaine », *In Encyclopédie coloniale et maritime : Afrique Équatoriale Française*, 20 p.
- 1951a, *Rapport sur la littérature orale des manifestations musicales Balari du département du Pool (Moyen-Congo) : AEF : année 1950*, Brazzaville : IEC, multigr., 94 p.
- 1951b, *Textes de chants matsouanistes et des mfoumou mpou (chefs traditionnels lari) du Moyen-Congo AEF*, Brazzaville : IEC, multigr., 13 p.
- 1952a, « Sur un xylophone Ibo », *International Library of African Music, The African Music Society Newsletter*, vol.1, n°5 (juin,1952), pp.35-38
- 1952b, « L'enregistrement du son et de l'art musical ethnique », *Bulletin de l'institut d'Études Centrafricaines*, n°4, pp. 143-147
- 1953, *Notes sur une sanza d'Afrique équatoriale*, Brazzaville : IEC, multigr., 15 p.
- 1953a, *Catalogue des enregistrements effectués par la section ethnologie musicale*, Brazzaville : IEC, multigr., 71 p.
- 1953b, *Mythe pygmée (bangombe) de Tibola (fils de Dieu)*, Brazzaville : IEC, multigr., 9 p.
- 1953c, *Notes sur quelques scènes musicales du film "Harmonies noires" tourné les mois de mars et avril 1953 chez les Babembe du Moyen-Congo*, Brazzaville : IEC, multigr., 31 p.
- 1954a, « Essai de définition d'une grammaire musicale noire d'après des notations empruntées à un inventaire babembe », *Problèmes d'Afrique Centrale*, (26), 12 p.
- 1954b, *Extraits d'informations sonores et manuscrites recueillies chez les Kouyou et les Pygmées Bangombe du Moyen-Congo (AEF)*, Brazzaville : IEC, multigr., 79 p.
- 1954c, *Un conte vili : Mavungu et les silures*, Brazzaville : IEC, multigr., 9 p.
- 1955a, *D'une révision des bases communes entre les expressions négro-africaines par le jeu des correspondances*, Paris : ORSTOM, communication donnée pour la Conférence Interafricaine pour les Sciences Humaines, Bukavu, multigr., 47 p.
- 1955b, *Répertoire des enregistrements sonores effectués en Afrique équatoriale française (territoires du Moyen-Congo et du Gabon)*, s.l., sans éd., multigr., 124 p.
- 1955c, « Un spécimen de la langue des Pygmées Bangombe (Moyen-Congo) », *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 51 (1), pp. 106-120., 15 p.
- 1956b, « Les messages du tam-tam se répondent à travers l'Afrique », *Tout Savoir* (40), pp. 79-83., 5 p.
- 1958, *Anthologie de la vie africaine, Congo-Gabon*, Paris, 3 disques microsillons 33 tours Ducretet-Thomson accompagnés d'une brochure illustrée, 103 p.
- 1960a, *Plan de travail destiné à favoriser la collecte, l'archivage et l'étude des expressions de culture orale négro-africaine*, Libreville : ORSTOM, multigr., 40 p.

- 1960b, *Manuel du collecteur-archiviste d'expressions de culture orale négro-africaine (recueillies selon une méthode audio-visuelle)*, Libreville : ORSTOM, multigr., 115 p.
- 1964, *Archives culturelles Gabonaises : catalogue des collections audio-visuelles*, Libreville : ORSTOM, 2 vol., multigr., 171 + 107 p.
- 1968, *Note sur le projet de constituer une anthologie culturelle gabonaise*, non édité
- 1969a, *Archives culturelles du Sénégal : catalogue des collections audiovisuelles*, Dakar : ORSTOM, 2 Vol, multigr., 124 p + 218 p.
- 1970, *Projet d'organisation du Musée National des Traditions, des Arts et des Techniques Barthélémy Boganda*, s.l., sans éd., multigr., 18 p.
- 1972a, « Ethnomusicologie et tradition orale », *In Congrès International des Africanistes*, 2., 1967/12/11-20, Dakar, Paris : Présence Africaine, p. 339-344.
- 1972b, *Ethnomusicologie et tradition orale*, littérature grise, 9 p.
- 1976, « Derniers messages de l'Oralien », *Ethiopiennes n°5 janvier 1976*, 12 p.

PEPPER Herbert, Wolf p. de,

- 1972, *Un mvet de Zwè Nguéma : chant épique Fang*, Paris : A. Colin (classiques Africains ; 9), 493 p.

SALLÉE Pierre

- 1966, *Un aspect de la musique des Batéké du Gabon : le grand pluriarc Ngomi et sa place dans la danse Onkila : essai d'analyse formelle d'un document de musique africaine*, Libreville : ORSTOM, 50 p.
- 1966, *Un musicien Gabonais célèbre Rampano Mathurin : sa place dans la musique traditionnelle Nkomi*, Libreville : ORSTOM, 44 p.
- 1967, « Arts musicaux », Libreville : ORSTOM, *In Musée des arts et traditions*, pp. 7-11 multigr.
- 1969, « Les arts musicaux », Libreville : ORSTOM, *In PERROIS Louis, BLANKOFF B. (collab.), EKOGAMVE E. (collab.), SALLÉE Pierre (collab.). Gabon : culture et techniques : Musée des arts et traditions*, pp. 47-67
- 1972, *Les masques Mitsogho*, Libreville : ORSTOM, 8 p.
- 1972, *Musique et tradition au Gabon : texte d'une conférence faite au Centre culturel français St Exupéry le 9 mai 1972 à Libreville*, Libreville : ORSTOM, 11 p.
- 1972, *Statuaire et tradition orale*, Libreville : ORSTOM, 9 p.
- 1978, *Deux études sur la musique du Gabon : 1e étude : un aspect de la musique des Batéké : le grand pluriarc Ngwomi et sa place dans la danse Onkila : essai d'analyse formelle d'un document de musique africaine. 2e étude : un musicien chez les Nkomi : le harpiste Rampano Mathurin*, Paris : ORSTOM, Travaux et Documents de l'ORSTOM, n°85, 88 p.
- 1981, « Jodel et procédé contrapentique », *Le courrier du CNRS*, hors série n42, octobre 1981, ethnomusicologie et représentation de la musique, 1 p.
- 1985, *L'arc et la harpe : contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, Paris : ORSTOM, Th. 3e cycle, Paris 10 : Nanterre, 441 p.
- 1986, « Éléments pour une histoire de la musique africaine. La harpe de Praetorius et la musique du Gabon », *in Ethnomusicology and the Historical Dimension*, Londres, Margot Lieth Philipp,
- 1987, « Improvisation et/ou information : sur trois exemples de polyphonies africaines », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, n°4, pp. 95-104
- 1999, « Une ethno-histoire de la musique des peuples bantu est-elle possible ? », *Journal des Africanistes*, n°69 (2), p. 147-162

### *En relation avec l'histoire, la culture ou la musique du Gabon*

ALEXANDRE Pierre, BINET Jacques

- 1958, *Le groupe dit pahouin (Fang-Boulou-Beti)*, Paris : Presses Universitaires de France, 150 p.

BALANDIER Georges, PAUVERT Jean-Claude

- 1950, *Mission d'étude du regroupement des villages (territoires du Gabon : régions de la N'Gounié, de la Nyanga et du Woleu-Ntem) : rapport préliminaire*, Brazzaville : IEC, 98 p.
- 1952, *Les villages gabonais : aspects démographiques, économiques, sociologiques, projets de modernisation*, Brazzaville : IEC, Mémoires de l'Institut d'Etudes Centrafricaines; n°5, 92 p.

BINET Jacques

1972, *Sociétés de danse chez les Fang du Gabon*, Paris : ORSTOM, Travaux et Documents de l'ORSTOM, n°17, Th. 3e Cycle, Faculté des Lettres de Dakar, 1968/05, 162 p.

1974, « Danse et éducation dans la vie sociale : Les FANG du Gabon », *L'enfant en Afrique : Éducation et socialisation II*; Dossiers Pédagogiques, n°10, pp. 21-26

BONHOMME Julien

2007, « Anthropologue et/ou initié. L'anthropologie gabonaise à l'épreuve du Bwiti », *Journal des anthropologues*, n°110-111, p.207-226.

CADET Xavier

2005, *Histoire des Fang, Peuple Gabonais*, Thèse présentée pour l'obtention du diplôme de Doctorat d'Histoire, Juin 2005, Sous la direction de Monsieur le Professeur Jean MARTIN, Université de Lille 3 – Charles de Gaulle, 410 p.

DESCHAMPS Hubert

1962, *Traditions orales et archives au Gabon : contribution à l'ethno-histoire*, Paris : Berger-Levrault, L'Homme d'Outre-Mer, n°6, 173 p.

DUPRÉ Marie-claude et FÉAU Étienne

1999, Une exposition « patrimoniale » à Paris : Batéké, peintres et sculpteurs d'Afrique centrale, *Ethnologie française*, XXIX, 3, pp. 461-464

GOLLNHOFFER Otto

1971, *Essai sur l'histoire générale de la tribu d'après la tradition orale*, Paris : Musée de l'homme. Institut d'ethnologie, (Archives et Documents.Microédition)., In Bokudu, ethno-histoire ghetsoho, Dipl. EPHE : Sci. Relig., Paris, 307 p.

GOLLNHOFFER Otto, PERROIS Louis, SALLÉE Pierre, SILLANS Roger

1975, *Art et artisanat Tsogho*, Paris : ORSTOM, Travaux et Documents de l'ORSTOM, n°42, 126 p.

GRÉBERT Fernand

1928, « L'art musical chez les fang du Gabon », *Archives suisses d'anthropologie générales*, tome V, n1, 12 p.

GRÉBERT Fernand, SAVARY Claude, PERROIS Louis

2003, *Le Gabon de Fernand Grébert : 1913-1932*, Genève : Musée d'ethnographie, 359 p.

HOMBERT Jean-Marie (dir.), PERROIS Louis (dir.)

2007, *Coeur d'Afrique : gorilles, cannibales et Pygmées dans le Gabon de Paul Du Chaillu*, Paris : CNRS éd., 219 p.

HOMBERT Jean-marie, MEDJO MVE Pither, NGUEMA Raymond

1989, « Les fang sont-ils bantu ? », *Pholia*, n°4, pp. 133-148

IDIATA-MAYOMBO Daniel-Franck

2008, *Une autre culture menacée d'extinction, Les choses du monde telles qu'elles étaient perçues ou vécues par les Bantu-Masangu du Gabon*, Libreville : CENAREST, 180 p.

JACQUOT André

1956, *L'orthographe française et la transcription des langues vernaculaires*, Paris : ORSTOM, 8 p.

1985, « Quelques réflexions à propos de l'enseignement en langue vernaculaire », Paris : ORSTOM, *Cahiers ORSTOM, Série Sciences Humaines*, vol. XXI (2-3), pp. 355-359

1988, « Langue nationale et langues nationales : commentaires sur un projet de langue commune au Gabon », Paris : ORSTOM, *Cahiers des Sciences Humaines*, vol. XXIV (3), pp. 403-416

1988, « Le linguiste et l'informateur : enquête de terrain », In *Chercheurs et informateurs, Bulletin de l'Association Française des Anthropologues*, n°34, pp. 13-25

JACQUOT André, PERROIS Louis, MOUSSAVOU P.

1983, « Ethno-linguistique », Paris : EDICEF, In *Géographie et cartographie du Gabon : atlas illustré*, pp. 46-47

JOUIN Michel

1973, *La gestion des collections du Musée des arts et traditions de Libreville*, Gabon, Libreville : ORSTOM, 50 p.

KACKA Félix Obélembia

1959, *Plan d'installation d'un centre d'étude et de documentation culturelle pour la république du Gabon*, Paris : Orstom, 8 p.

L'UNION

2009, « Une base de données pour le patrimoine musical du Gabon et du Cameroun », l'Union, du 15/01/2009, 1 p.

LABAN

2007, *Anthologie des instruments de musique du Gabon*, Libreville : Laban, 26 p.

LABURTHE-TOLRA Philippe

1991, *Fang*, exposition, Paris, musée Dapper, 21 novembre 1991-15 avril 1992, 324 p.

LEFEBVRE Marie-Thérèse

1988, « Les instruments de musique au Gabon », *Revue gabonaise des sciences de l'homme*, Actes du séminaire de formation en ethnomusicologie 14/30 avril 1988, p. 87-98

LUTO

2001, *Racines, masques et vision. Un voyage initiatique à travers le Gabon*, Libreville : Luto, 22 p.

M<sup>7</sup>BOKOLO Elikia

2009, *Médiations africaines. Omar Bongo et les défis diplomatiques d'un continent*, Paris: l'archipel, 411 p.

MAYER Raymond

1988, « Approches de la danse Minkfugh », *Revue gabonaise des sciences de l'homme*, Actes du séminaire de formation en ethnomusicologie 14/30 avril 1988, p. 257-322

1988, « Collecte et traitement du matériaux gestuel », *Revue gabonaise des sciences de l'homme*, Actes du séminaire de formation en ethnomusicologie 14/30 avril 1988, p. 99-120

1989, « Inventaire et recension de 130 récits migratoires originaux du Gabon », *Pholia*, n°4, pp. 171-216

1992, *Histoire de la famille Gabonaise*, Paris : Centre Culturel Français Saint-Exupéry, Libreville (GAB), Ministère de la Coopération et du Développement, (Découvertes du Gabon), 269 p.

MBOT Émile

1975, *Ebughi bifa, démonter les expressions : énonciation et situations sociales chez les Fang du Gabon*, Institut d'ethnologie, 150 p.

MOUKETA Paul

1988, « Émergence de la musique populaire au Gabon : acculturation ou adaptation », *Revue gabonaise des sciences de l'homme*, Actes du séminaire de formation en ethnomusicologie 14/30 avril 1988, p. 155-172

NGUEMA-OBAM Paulin

2005, *Fang du Gabon : les tambours de la tradition*, Paris : Karthala, 192 p.

OBENGA, Théophile

1989, *Les Peuples Bantu, migrations, expansion et identité culturelle : actes du colloque international*, Libreville, 1-6 avril 1985, Paris : Éd. l'Harmattan ; Libreville : CICIBA, 2 vol., 598 p.

OBIANG Ludovic

1988, « Étude de l'arc musical », *Revue gabonaise des sciences de l'homme*, Actes du séminaire de formation en ethnomusicologie 14/30 avril 1988, p. 245-256

2004, « La recherche en ethnomusicologie, fondement d'une politique nationale de la musique au Gabon », *Africultures*, 02|06|2004, 3 p.

PANNETON Sylvain

1988, « Un exemple de démarche : le xylophone et le problème de son origine en Afrique noire », *Revue gabonaise des sciences de l'homme*, Actes du séminaire de formation en ethnomusicologie 14/30 avril 1988, p. 173-218

PERROIS Louis

1966, *Le Byeri des FANG du Gabon : Essai d'analyse stylistique*, Libreville : ORSTOM, Festival Mondial des Arts Nègres, n°1, Dakar, 34 p.

1970, « Le Musée des Arts et Traditions de Libreville, Gabon », *Museum*, n°3, vol. XXIII, 22 p.

1970, « Chronique du pays Kota (Gabon) : 1. La tradition orale : les migrations Kota, 2. Les archives : la pénétration européenne du pays Kota (1866-1930) », Paris : ORSTOM, *Cahiers ORSTOM, Série Sciences Humaines*, vol. VII (2), pp. 15-110

1971, « Le rôle des musées et des centres d'archives culturelles dans l'étude des problèmes esthétiques en Afrique Noire », Paris : ORSTOM, *Cahiers ORSTOM, Série Sciences Humaines*, vol. VIII (4), pp. 335-348

1972, *La statuaire fang Gabon*, Paris : ORSTOM, Mémoires ORSTOM, n°59, 424 p.

1973, « La statuaire des Fang du Gabon », *Arts d'Afrique noire*, 22 p.

1976, « Tradition orale et histoire : intérêt et limites d'une enquête de terrain sur les migrations Kota (Gabon) », Paris : ORSTOM, *Cahiers ORSTOM, Série Sciences Humaines*, vol. XIII (2), pp. 143-146

1986, *Les chefs-d'œuvre de l'art Gabonais au Musée des Arts et Traditions de Libreville*, Libreville Okoumé : Rotary Club, 156 p.

1997, *Patrimoines du sud, collections du nord : trente ans de recherche à propos de la sculpture africaine (Gabon, Cameroun)*, Paris : ORSTOM, 123 p.

1999, « La formation d'un « patrimoine » du Sud : le musée des arts et traditions du Gabon », *Ethnologie française*, XXIX, 3, pp. 345-354

PERROIS Louis, BLANKOFF Boris, EKOGAMVE Eli, SALLÉE Pierre

1969, *Gabon : culture et techniques : Musée des arts et traditions*, Libreville : ORSTOM, 84 p.

PERROIS Louis, BLANKOFF Boris, SALLÉE Pierre.

1970, « Le Musée des arts et traditions de Libreville », Gabon, *Museum*, n°23 (3), pp. 194-214

PERROIS Louis, SALLÉE Pierre (collab.).

1973, *Gabon : arts et traditions : catalogue édité par le Roemer-Pelizaemus Museum de Hildesheim à l'occasion de l'exposition Gabon, hier et aujourd'hui*, Hildesheim : Roemer-Pelizaemus Museum, 20 p.

PERROIS ET AL.

1969, *Culture et technique*, Libreville: ORSTOM, 83 p.

PRÉVÔTAT Maëlle

2007, *Les moyens de la culture, la culture comme moyen*, Mémoire de master recherche 2e année : Histoire : Université de Paris 1, 214 p.

RAPONDA-WALKER André, SILLANS Roger

1962, *Rites et croyances des peuples du Gabon : essai sur les pratiques religieuses d'autrefois et d'aujourd'hui*, Paris : Présence Africaine, Enquêtes et Études, 377 p.

RAPONDA-WALKER André

1967, *Contes Gabonais*, Paris : Présence Africaine, ed. 1996, 491 p.

RAPONDA WALKER André, SORET Marcel

1960, *Notes d'histoire du Gabon*, Montpellier : Charité; Mémoires de l'Institut d'Études Centrafricaines; 9, 160 p.

RIVIÈRE Hervé

1999, « Notes sur l'instrumentarium musical des Ntumu du Cameroun », *Journal des Africanistes*, n°69 (2), p. 121-145

SAUTTER Gilles

1966, *De l'Atlantique au fleuve Congo : une géographie du sous-peuplement : République du Congo et Gabonaise*, Paris (FRA), La Haye : Mouton, 2, , Le Monde Outre-Mer Passé et Présent : 1ère série études; 25, 520 p.

SÖDERBERG, Bertil

1956, *Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes*, Falköping : A. J. Lindgrens boktryckeri, 284 p.

TRILLES Henri

1905, *Contes et légendes fang du Gabon*, Paris : Karthala, éd. 2002, 254 p.

ZENG Pierre-claver

1988, « La formation du musicien et la tradition », *Revue gabonaise des sciences de l'homme*, Actes du séminaire de formation en ethnomusicologie 14/30 avril 1988, pp. 233-244

## Le Mvet

ALEXANDRE Pierre

1974, « Introduction to a fang oral genre : Gabon and Cameroon Mvet », *School of Oriental and African Studies*, vol XXXVII 7 p.

ASSOUMOU NDOUTOUME Daniel

1986, *Du Mvet: essai sur la dynastie Ekang Nna*, Paris : L'harmattan, 183 p.

1993, *L'orage: processus de démocratisation conté par un diseur de mvet*, Paris: l'harmattan, 221 p.

AWONA Stanislas

1965-66, « La guerre d'Akoma Mba contre Abo Mama: épopée du Mvet », *Abbia*, vol 9-10 et 12-13, Yaoundé.

BIYOGO Grégoire

2002, *Encyclopédie du Mvett. Tome 1, du haut Nil en Afrique centrale. le rêve musical et poétique des fang anciens: la quête de l'éternité et la conquête du logos solaire*, Paris : CIREF, 226 p.

2002, *Encyclopédie du Mvett. Tome 2, du haut Nil en Afrique centrale. le rêve musical et poétique des fang anciens: La conquête et l'espérance*, Paris : CIREF, 150 p.

BOYER Pascal

1982, « Récit épique et tradition », *L'Homme*, vol. XXII, n°2, pp. 5-34

1986, « Tradition et vérité », *L'Homme*, tome 26, n°97-98, pp. 309-329

1987, « Les épopées mvet Ekang », in J. Fernandez-vest (ed.): *Kalevala et les traditions orales du monde*, Paris: CNRS, pp.449-66

1988, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang*, Paris: Société d'ethnologie. 190 p.



OLLOMO ELLA NGYEMA EBANG'A Régis

2011, *Un Mvet d'Akue Obiang*, préface de Grégoire Biyogo, Paris : l'Harmattan, 354 p.

EKOGAMVÉ Eli

1969, « La littérature orale des fang », *African arts*, vol 2 n°4

ELÉBIYO'O MVÉ Jean-Désiré

2004, *Poétique du Mvett: épopée fang d'Afrique centrale: les versions de Tsira Ndong Ndoutoume et le rôle de l'écriture dans leur diffusion*, thèse de doctorat, université de Nantes, 540p

ENO-BELINGA Samuel-martin

1965, *Littérature et musique populaires en Afrique noire*, Paris : Cujas, 258 p.

1978, *Comprendre la littérature orale africaine*, Issy-les-moulineaux : Les classiques africains, 143 p.

1967, « Introduction à l'étude des chantefables du Cameroun », *Abbia*, vol 17-18

1978, *L'épopée camerounaise. Mvet. Moneblum ou l'homme bleu*, Yaoundé: Ceper, 287 p.

ESSONE ATOME ENGOANE Dominique

1980 *Société et méta-société (le système politique fang)*, thèse de doctorat, Paris: EHESS, 629 p.

MVE-ONDO Bonaventure

1991, « Finalité de l'homme et transcendance dans le Mvett », *Notre librairie*, n° 105, pp. 63-66

1991, « Qu'est-ce que le Mvett? », *Notre librairie*, n° 105, pp. 63-66

1991, *Sagesse et initiations à travers les contes, mythes et légendes fang*, Paris, Libreville : Sépia, 215 p.

NANG-EYI Pierre-Claver,

1982 *Approche du Mvet d'après les traductions de Tsira Ndong Ndoutoume*, thèse de 3ème cycle, Paris 4, 312 p.

NDONG NDOUTOUME Tsira

1970, *Le Mvett*, Paris : Présence africaine, 159 p.

1975, *Le Mvett, livre II*, Paris : Présence africaine, 311 p.

1988, « Le rôle de la musique dans le mvett », *Revue gabonaise des sciences de l'homme*, Actes du séminaire de formation en ethnomusicologie 14/30 avril 1988, p. 219-232

1993, *Le Mvett: l'homme, la mort, l'immortalité*, Paris : Présence africaine, 317 p.

OWONA NTSAMA Joseph

2004, « Le mvett des pahouins : une expression musicale entre localité et transnationalité (approche ethnologique et anthropologique) », *Revue Enjeux*, n°20, 7 p.

SEYDOU Christiane

1982, « Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine », *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, Vol XIII, n°3

1988, « Épopée et identité, exemples africains », *Journal des africanistes*, 58(1), pp.7-22

TOWO-ATANGANA Gaspard

1965, « Le Mvett, genre majeur de la littérature orale des populations pahouine », *Abbia*, 9-10, Yaoundé, pp. 163-179

*Anthropologie, ethnologie, sociologie*

AMSELLE Jean-loup

1987, « L'ethnicité comme volonté et comme représentation : à propos des Peul du Wasolon », *Annales*, 42e année, n° 2, pp. 465-489

2006, « Les usages politiques du passé, Le N'ko et la décentralisation administrative du Mali », Paris, Éd. IRD., in C. Fay, Y. F. Koné et C. Quiminal (éds), *Décentralisations et pouvoirs en Afrique*, pp. 33-67

ANDERSON Bénédicte

1983, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : Éditions La Découverte, éd. trad. 1996, 212 p.

APPADURAI Arjun

1996, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris : Payot, ed. 2005, 333 p.

ASSAYAG Jackie

1998, « La culture comme fait social global, anthropologie et post-modernité », *L'Homme*, tome 38, n°148, pp. 201-224

BALANDIER Georges

1955, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire : dynamique des changements sociaux en Afrique centrale*, Paris : PUF, 510 p.

BONTE Pierre, IZARD Michel

1991, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris: PUF, 755 p.

COLLOMB Gérard

1998, « En guyane : "ethnologie" ou "patrimoine" », *Terrain*, n°31, septembre 1998 : Un corps pur, pp. 145-158

1999, « Ethnicité, nation, musée, en situation postcoloniale », *Ethnologie française*, vol XXIX, 3, 4 p.

DUMEZIL Georges

1968-1973, *Mythe et épopée*, Paris : Gallimard, 1463 p.

FABRE Daniel

1986, « L'ethnologue et ses sources », *Terrain*, n° 7, pp. 3-12

FRIEDMAN Jonathan

2000, « Des racines et (dé)routes, Tropes pour trekkers », *L'Homme*, n°156, pp. 187 à 206

GODELIER Maurice

1997, « Du passé faut-il faire table rase ? », *L'Homme*, tome 37, n°143, pp. 101-116

GOODY Jack

1977, *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Paris : les éditions de minuit, éd. trad. 1979, 2002, 275 p.

1977, « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans, écriture : la transmission du Bagre », *L'Homme*, tome 17 n°1. pp. 29-52

KESTELOOT Lylian

1997, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris: Karthala, Unesco, 620 p.

L'Estoile (de) Benoît

1997, « Au nom des vrai africains. Les élites scolarisées de l'Afrique coloniale face à l'anthropologie (1930-1950) », *Terrain*, n°28, pp. 87-102

2001, « Le gout du passé, érudition locale et appropriation du territoire, » *Terrain*, n°37, pp. 123-138

2007, « L'oubli de l'héritage colonial », *Le débat*, n°147, pp. 91-99

2007, *Le Goût des Autres, de l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris : Flammarion, 454 p.

LABURTHE-TOLRA Philippe, WARNIER Jean-Pierre  
1993, *Ethnologie, anthropologie*, Paris : Puf, éd. 2003, 428 p.

LEROI-GOURHAN André

1964, *Le geste et la parole. [I], Technique et langage*, Paris : A. Michel, 323 p.

1965, *Le geste et la parole. [II], La mémoire et les rythmes*, Paris : A. Michel, 285 p.

1974, « Les voies de l'histoire avant l'écriture », in Le Goff Jacques (dir.), Nora Pierre (dir.), *Faire de l'histoire, I nouveaux problèmes*, Paris : Gallimard, 311 p., pp. 134-150

LÉVI-STRAUSS Claude

1952, *Race et histoire*, Paris : Gallimard, éd.2007, 162 p.

1962, *La pensée sauvage*, Paris : Presses Pocket, éd. 1990, 349 p.

POLIN Raymond,

1937, « L'ethnologie », *Les sciences sociales en France, Enseignement et recherche*, Centre d'études de politique étrangère, Travaux des groupes d'études, préface de C. Bouglé, 1937

WARNIER Jean-Pierre

2008, *La mondialisation de la culture*, La Découverte, 122 p.

VALIÈRE Michel

2002, *Ethnographie de la France : histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, A. Colin, 214 p.

### Musicologie, ethnomusicologie

AROM Simha, ALVAREZ-PÉREYRE Frank

2007, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris : CNRS éd., 171 p.

BOSSEUR Jean-yves

2005, *Du son au signe: histoire de la notation musicale*, Paris : Éditions Alternatives, 143 p.

BOREL François

1986, *Les Sanza : collections d'instruments de musique*, Neuchâtel, Suisse : Musée d'ethnographie, 181 p.

BRAILOIU Constantin, ROUGET Gilbert (éd.)

1973, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève : Minkoff Reprint, 466 p.

CHAILLEY Jacques

1958, *Précis de musicologie*, Paris : Puf, éd. 1984, 496 p.

DOURNON Genevève

1996, *Guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels*, Paris : UNESCO, 151 p.

FÜRNISS Suzanne

1993, « Les instruments de musique de Centrafrique au musée de l'Homme. Collections et collecteurs », *Journal des Africanistes*, tome 63 fascicule 2. pp. 81-119

GÉTREAU Florence, COLARDELLE Michel

2003, « La musique au Musée national des Arts et traditions populaires et au futur Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 16, 2003, pp. 43-58

LE GONIDEC Marie-Barbara

2009, « Le département d'ethnomusicologie et les archives sonores de l'ancien Musée National des Arts et Traditions populaires (actuel MuCEM) », Notes du cours donné dans le cadre d'une présentation de l'ethnomusicologie de la France au MNAT. Archives du département de la musique, MuCEM., 10 p.

LECLAIR Madeleine

2003, « Les collections d'instruments de musique au futur musée du quai Branly », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 16, 2003, pp. 179-188

LORTAT-JACOB Bernard, ROVSING OLSEN Miriam

2004, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme*, n°171/172, consulté le 10 octobre 2007, <http://lhomme.revues.org/index1266.html>

MUSIQUE EN JEU

1977, « Ethnomusicologie », *Musique en jeu*, n°28, 127 p.

NATTIEZ Jean-Jacques

2002, « Musique, esthétique et société », *L'Homme*, n°161, pp. 97-110

RAPPOPORT Dana

1995, « Du repérage musical au travail de terrain ethnomusicologique en Indonésie », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 8, pp. 14-32

ROUGET Gilbert

2004, « Le département d'ethnomusicologie du musée de l'homme », *L'Homme*, n°171/172, pp. 513-523

SCHAEFFNER André

1936, *Origine des instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris : Mouton; 427 p.

## Géographie

BOUQUET Christian

2003, « L'artificialité des frontières en Afrique subsaharienne », *Cahiers d'outre-mer*, revue de géographie de Bordeaux, n°222, pp. 181-198

BORDIN Patricia

2002 *SIG: concepts, outils et données*, Paris: Hermès Science: Lavoisier, 259 p.

CAMBREZY Luc et DE MAXIMY René (éd.)

1995, *La cartographie en débat: représenter ou convaincre*, Paris: ed. Karthala, ed. de L'ORSTOM, 198 p.

FOUCHER Michel

1991 *Fronts et frontières: un tour du monde géopolitique* (1<sup>e</sup> édition 1988), Paris: Fayard, 691 p.

POURTIER Roland

1983, « Nommer l'espace, l'émergence de l'état territorial en Afrique noire », *L'espace géographique*, n°4, pp. 293-304

1989, *Le Gabon : tome 1 : Espace-histoire-société*, Paris : L'Harmattan, 253 p.

1989, *Le Gabon : tome 2 : État et développement*, Paris : L'Harmattan, 335 p.

1989, « Les espaces de l'État », In Antheaume Benoît et al., *Tropiques : lieux et liens : florilège offert à Paul Pelissier et Gilles Sautter*, Paris : ORSTOM, pp. 394-401

2001, *Afriques noires*, Paris : Hachette, Borne D. (ed.), Scheibling J. (ed.), Carré Géographie; 7, 255 p.

2002, « Espace et nation en Afrique centrale La dimension oubliée », *Regards sur l'Afrique Historiens & Géographes*, n° 381, pp. 303-309

SORET Marcel

1961, *La cartographie et la représentation graphique en ethnologie*, Brazzaville : ORSTOM, 47 p.

### Histoire, traditions, collectage

BABADZAN Alain

1985, « Tradition et Histoire : quelques problèmes de méthode », Paris : ORSTOM, *Cahiers ORSTOM, Série Sciences Humaines*, vol. XXI, no 1, 1985, pp. 115-123

1999, « L'invention des traditions et le nationalisme », *Journal de la Société des océanistes*, n°109, pp. 13-35

BELMONT Nicole

1975, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, n°9, pp. 29-38

1986, « Le Folklore refoulé ou les séductions de l'archaïsme », *L'Homme*, tome 26, n°97-98, pp. 259-268

BENSA Alban

1997, « Images et usages du temps », *Terrain*, n°29, pp. 5-18

BLANC Jean-Claude

1991, « La collecte ou la quête du graal », *Collecter la mémoire de l'autre*, (éd. par Jean-Loïc Le Quellec), n°137, pp. 82-91

BLANCHY Sophie

2006, « Une expérience de retour d'archives : la collection photographique Henri Pobeguin a Ngazidja, Comores », *Terrain et archive*, ressource électronique, consulté le 14 mars 2010, <http://lodel.imageson.org/terrainarchive/document195.html>

BLANCHY Sophie, RAZAFINDRALAMBO Lolona, RAKOTO Ignace, VIG BERGET Aase, KR. HOIMYR Nils

2006, « Réflexion sur le terrain et son archivage. Volet Madagascar. », *Terrain et archive*, ressource électronique, consulté le 14 mars 2010, <http://lodel.imageson.org/terrainarchive/document85.html>

BOURSIER Jean-yves

2002, « La mémoire comme trace des possibles », *Socio-anthropologie*, ressource électronique, n°12, consulté le 02 avril 2010, 10 p.

CALVET Louis-Jean

1984, *La tradition orale*, Paris : Puf, 127 p.

1996, *Histoire de l'écriture*, Paris : Hachette, éd. 2005, 296 p.

DE CERTEAU Michel

1974, « L'opération historique », in Le Goff Jacques (dir.), Nora Pierre (dir.), *Faire de l'histoire, I nouveaux problèmes*, Paris : Gallimard, 311 p., pp. 19-68

DESCAMPS Florence

2005, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : de la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris : Ministère de l'économie des finances et de l'industrie, 864 p.

DUTERTRE Jean-françois

1991, « La voix parmi les recueils », *Collecter la mémoire de l'autre*, (éd. par Jean-Loïc LE QUELLEC), n°137, pp. 10-19

CHORON-BAIX Catherine

2000, « Transmettre et perpétuer aujourd'hui », *Ethnologie française*, vol. 3, 4 p.

FICQUET Eloi

2004, « La stèle éthiopienne de Rome, Objet d'un conflit de mémoires », *Cahiers d'Études Africaines*, n°173-174, pp. 369-385

GUILCHER Yvon

1991, « Les collecteurs du XIXe siècle, Ont-ils inventé la chanson folklorique ? », *Collecter la mémoire de l'autre*, (éd. par Jean-Loïc Le Quellec), n°137, pp. 20-31

HALBWACHS Maurice

1950, *La mémoire collective*, Les classiques des sciences sociales, ressource électronique, consulté le 23 avril 2010,

[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/), 105 p.

JEUDY Henri-Pierre

1999, « Le temps et les mémoires collectives », in *Regards croisés vers une culture transfrontalière : données, enjeux, perspectives*, sous la dir. de Marie-Jeanne Choffel-Mailfert et de Hans-Jürgen Lüsebrinck, Paris ; Montréal : L'Harmattan, pp. 35-39

JOUTARD Philippe

1983, *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, Hachette, 268 p.

DONATIEN Laurent

1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz : la mémoire d'un peuple*, Douranenez : Ar Men, 335 p.

LE GOFF Jacques

1977, *Histoire et mémoire*, Paris : Gallimard, éd. 1988, 409 p.

LE GOFF Jacques (dir.), NORA Pierre (dir.)

1974, *Faire de l'histoire, I nouveaux problèmes*, Paris : Gallimard, éd. 1986, 311 p.

LENCLUD Gérard

1987, « La tradition n'est plus ce qu'elle était..., Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain*, n°09, octobre 1987 : Habiter la maison, pp. 110-123

LOUÉ Thomas

2008, « Du présent au passé : le temps des historiens », *Temporalités*, ressource électronique, n°8, consulté le 24 avril 2010, 12 p.

MONIOT Henri

1974, « L'histoire des peuples sans écriture », in Le Goff Jacques (dir.), Nora Pierre (dir.), *Faire de l'histoire, I nouveaux problèmes*, Paris : Gallimard, 311 p., pp. 151-173

NORA Pierre

1997, *Les lieux de mémoire*, 3 vol., Paris: Gallimard, 4751 p.

POUILLON Jean

1993, *Le cru et le su*, Paris : Éd. du Seuil, 169 p.

VAN GENNEP Arnold

1946, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris : A. & J. Picard, 830 p.

VANSINA Jan

1961, *De la tradition orale: essai de méthode historique*, Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale, 179 p.

### Archives écrites et archives de terrain

AUGUSTINS Georges, MERCIER Claude, GUILLERON Jean-Louis

2007, « Les temps de l'archivage de terrain », *Terrain et archive*, ressource électronique, consulté le 02 septembre 2010, <http://lodel.imageson.org/terrainarchive/document274.html>

BABELON jean-pierre

2008, *Les Archives, Mémoire de la France*, Paris : Gallimard, 128 p.

BARTHELEMY Tiphaine, MOLINIÉ Antoinette, MOUTON Marie-Dominique,

2006, « Le terrain et son archivage : Contrat d'objectif 2004 », *Terrain et archive*, ressource électronique, consulté le 23 avril 2010, <http://lodel.imageson.org/terrainarchive/document68.html>

BELLON Elisabeth

2008, « Une expérience d'archivage au sein d'une Maison de la recherche », in Christine Cazenave, Françoise Girard, *Conservation et valorisation du patrimoine des organismes de recherche*, PU Saint-Etienne, 170 p, pp. 63-70

CAVAZZINI Andrea

2009, « L'archive, la trace, le symptôme, Remarques sur la lecture des archives. » *Revue électronique du centre de recherches historiques*, n°5, consulté le 17 mai 2010, <http://acrh.revues.org/index1635.html>

CHARMASSON Thérèse

2006, « Archives scientifiques ou archives des sciences : des sources pour, l'histoire », *La Revue pour l'histoire du CNRS*, paru dans le, °14 - Mai 2006, 9 p.

COEURÉ Sophie, DUCLERT Vincent

2001, *Les archives*, Paris : La Découverte, 123 p.

CORNU Marie

2003, *Droit des biens culturels et des archives*, s.éd., 40 p.

FARGE Arlette

1989, *Le goût de l'archive*, Paris : Éd. du Seuil, 156 p.

FAVIER jean

1958, *Les archives*, Paris : PUF, 128 p.

JAMIN Jean et ZONABEND Françoise

2001, « Archivari », *Gradhiva*, n° 30-31, Paris : Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, pp. 57-65.

JOLLY Eric

2006, « Les archives ethnographiques face aux attentes des anciens « ethnographiés » : réflexions autour du fonds Griaule », *Terrain et archive*, ressource électronique, consulté le 14 mars 2010, <http://lodel.imageson.org/terrainarchive/document70.html>

2008, « Le Fonds Marcel-Griaule : un objet de recherche à partager ou un patrimoine à restituer ? », *Ateliers du LESC*, ressource électronique, n°32, consulté le 02 avril 2010, 22 p.

LERESCHE Françoise

2008, « Bibliothèques et archives: partager des normes pour faciliter l'accès au patrimoine », *World Library and Information Congress: 74th IFLA General Conference and Council*, 12 p.  
<http://archive.ifla.org/IV/ifla74/papers/156-Leresche-fr.pdf>

MOLINIÉ Antoinette

2006, « Pourquoi conserver les archives ethnographiques., Quelques réflexions à partir de l'expérience du terrain de Grazalema », *Terrain et archive*, ressource électronique, consulté le 23 avril 2010, <http://odel.imageson.org/terrainarchive/document232.html>

MOLINIÉ Antoinette, MOUTON Marie-Dominique

2008, « L'ethnologue aux prises avec les archives », *Ateliers du LESC*, ressource électronique, n°32, consulté le 02 avril 2010, <http://ateliers.revues.org/1093>

MOUTON Marie-Dominique

2001, « Archiver la mémoire des ethnologues », *Gradhiva*, n°30/31, pp. 67-72

WELFELÉ Odile

2006, « Les archives du CNRS », *La Revue pour l'histoire du CNRS*, n°14, 5 p.

### Archives sonores

AUBERT Laurent

s.d., « La quête de l'intemporel, Constantin Brailoiu et les archives internationale de musique populaire », Tiré a part de : *Bulletin du Musée d'ethnographie*, n°27, pp. 39-64

2001, *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'éthnomusicologie*, Paris/Genève : Georg éditeur., 160 p.

2009, *Mémoire vive : hommages à Constantin Brailoiu*, Gollion : Infolio / Genève : Musée d'ethnographie, Ouvrage collectif dirigé par Laurent Aubert., collection Tabou 6, 272 p.

BONNEMASON Bénédicte, GINOUVÈS véronique, PÉRENNOU véronique

2001, *Guide d'analyse documentaire du son inédit*, Paris : Modal, afas, 186 p.

BOUTHILLIER Robert, LODDO Daniel

2000, *Les archives sonores en France*, Saint-Jouin-de-Milly : éd. Modal, 124 p.

CALAS Marie-France

1978, « les débuts des archives sonores et visuelles », *Ethnologie française*, octobre, 6 p.

CALAS Marie-France (dir.), FONTAINE Jean-Marc

1996, *La conservation des documents sonores*, Paris : CNRS éd, 203 p.

CASSÉ Corinne

2002, « Un exemple de traitement documentaire de l'archive orale à la Phonothèque de la MMSH », *AFAS - Association française des détenteurs de documents sonores et audiovisuels*, consulté le 23 avril 2010, <http://afas.imageson.org/document591.html>

DESCAMPS Florence

2006, « Et si on ajoutait l'image au son ? Quelques éléments de réflexion sur les entretiens filmés dans le cadre d'un projet d'archives orales », *AFAS - Association française des détenteurs de documents sonores et audiovisuels*, n° 29, consulté le 10 novembre 2010, <http://afas.revues.org/34>



HIRAUX Françoise (éd.)

2009, *Les archives audiovisuelles, politiques et pratiques dans la société de l'information*, Louvain-la-Neuve (Belgique) : Academia-Bruylant, actes des huitièmes Journées des archives, Louvain-la-Neuve, 13-14 mars 2008, 251 p.

PAREJO-COUDERT Raphaël

2002, « Mémoire et dynamique culturelle en Pays Basque. Les archives sonores basques : recensement, production et projet de phonothèque basque », *AFAS - Association française des détenteurs de documents sonores et audiovisuels*, consulté le 23 avril 2010, <http://afas.imageson.org/document393.html>

SEEGER Anthony

1986, « The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today », *Ethnomusicology*, vol 30, n°2, pp. 261-276

SURUGUE Bernard

1971, « Un procédé synthétique d'exploitation de documents sonores », Paris : ORSTOM, *Cahiers ORSTOM, Série Sciences Humaines*, vol. XIII, no 4, pp. 359-366

1976, « La musique et la tradition orale : la délimitation des unités dans le chant », Paris : ORSTOM, *Cahiers ORSTOM, Série Sciences Humaines*, vol. XIII, no 2, 1976 : 125-129

THEVENOT Jean

1961, « Les machines parlantes », Paris : Gallimard, in Samaran Charles, *L'histoire et ses méthodes*, pp.802-819

TOURNÈS Ludovic

2008, *Du phonographe au MP3 : une histoire de la musique enregistrée : XIXe-XXIe siècle*, Paris : Éd. Autrement, 162 p.

### *Numérisation et conservation, documentation*

CALLU Agnès et LEMOINE Hervé

2005, *Le dépôt légal, les institutions partenaires*, Patrimoine sonore et audiovisuel français, vol.2, Paris : Belin, DL, 117 p.

CHAUMIER Jacques

2002, *Les techniques documentaires*, Paris : PUF (coll. que sais-je?), 128 p.

CLAERR Thierry et WESTEEL Isabelle

2010, *Numériser et mettre en ligne*, Villeurbanne : Presses de l'enssib, 200 p.

CORDEREIX Pascal

2006, « Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale, Entre science, propagande et commerce », *Vingtième siècle*, n°92, pp. 47-59

[http://www.cairn.info/article.php?id\\_revue=ving&id\\_numpublic=vin\\_092&id\\_article=ving\\_092\\_0047](http://www.cairn.info/article.php?id_revue=ving&id_numpublic=vin_092&id_article=ving_092_0047)

2008, « Le dépôt légal des documents audiovisuels et multimédia en France: l'exemple du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France », *World Library and Information Congress: 74th IFLA General Conference and Council*, 7 p., <http://archive.ifla.org/IV/ifla74/papers/095-Cordereix-fr.pdf>

FONTAINE Jean-Marc

1999, *Conservation des documents sonores et audiovisuels*, fiches pratiques réalisées par la Bnf, 9 p., <http://www.culture.gouv.fr/culture/conservation/fr/preventi/documents/c10.pdf>

GINOUVÈS Véronique

2006, « Gérer une collection numérisée : l'exemple de la phonothèque de la MMSH », *AFAS* - Association française des détenteurs de documents sonores et audiovisuels, consulté le 23 avril, 2010, <http://afas.imageson.org/document814.html>

2006, La sauvegarde du patrimoine immatériel sonore : quelles perspectives pour les phonothèques de l'oral à l'heure de la dématérialisation des contenus ?, consulté le 23 avril 2010, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/09/56/03/PDF/BiracteSeptembre20060915.pdf>

## Patrimoine

AUDRERIE Dominique

1997, *Notion et protection du patrimoine*, Paris : PUF, collection « que sais-je », 127 p.

AUDRERIE Dominique, SOUCHIER Raphaël, VILAR Luc

1998, *Le patrimoine mondial*, Paris : PUF, collection « que sais-je », 127 p.

BABADZAN Alain

2001, « Les usages sociaux du patrimoine », *CERCE*, Revue électronique du CERCE, n°2, 8 p.

BARCELLINI Caroline

2002, « Le combat idéologique de la patrimonialisation de la révolution française », *Socio-anthropologie*, n° 12, mis en ligne le 15 mai 2004, 7 p.

DAVALLON Jean

2000, « Le patrimoine : “une filiation inversée” ? », *Espaces Temps*, 74-75, pp. 6-16

POULOT Dominique

1992, « Résumé de thèse: Le passé en Révolution. Essai sur les origines intellectuelles du patrimoine et la formation des musées en France, 1774-1830 (thèse soutenue en 1989) », *Publics et Musées*, n° 1, pp. 147-152.

1993, « Le sens du patrimoine : hier et aujourd'hui (note critique) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48e année, n° 6, pp. 1601-1613

2001, *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*, Paris : Hachette, 223 p.

2006, « De la raison patrimoniale aux mondes du patrimoine », *Socio-anthropologie*, ressource électronique, n°19, consulté le 02 avril 2010, 8 p.

SCHIELE Bernard

2002, *Patrimoines et identités*, Québec : MultiMondes : Musée de la civilisation, 251 p.

TORNATORE Jean-Louis

2004, « La difficile politisation du patrimoine ethnologique », *Terrain*, n°42, mars 2004 : Homme/Femme, pp. 149-160

2007, « Les formes d'engagement dans l'activité patrimoniale. De quelques manières de s'accommoder au passé », in Vincent Meyer et Jacques Walter (dir.), *Formes de l'engagement et espace public*, Nancy, PUN., 19 p.

## Patrimoine immatériel

BORTOLOTTO Chiara

2006, « La patrimonialisation de l'immatériel selon l'UNESCO », Résumé de la communication présentée le 16 juin 2006, à la réunion des conseillers à l'ethnologie et des ethnologues régionaux, Mission à l'ethnologie (Dapa, Ministère de la culture), 3 p.

CIARCIA Gaetano

2006, *La perte durable, Étude sur la notion de "patrimoine immatériel"*, Lahic, ministère de la culture, 76 p.

2007, *Inventaire du patrimoine immatériel de la France. Du recensement à la critique*, Lahic, mission ethnologie, Les carnet du Lahic, n°3, 55 p.

DELOCHE Bernard

2004, « Le patrimoine immatériel : Héritage spirituel ou culture visuelle ? », *Museology and the intangible Heritage* : preprints édité par Hildegard.

FABRE Daniel

2006, « Le patrimoine culturel immatériel, Notes sur la conjoncture française », article accompagnant la remise du rapport d'étude de Gaetano CIARCIA, *La perte durable*, à la Mission à l'ethnologie (Dapa, Ministère de la culture) le 10 octobre 2006, 4 p.

INTERNATIONALE DE L'IMAGINAIRE

2004, *Le patrimoine culturel immatériel, Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, Maison des cultures du monde, Internationale de l'imaginaire, n°17, 254

JADÉ Mariannick

2004, « Le patrimoine immatériel, Nouveau paradigmes, nouveaux enjeux », *la lettre de l'OCIM*, n°93, pp. xx

2005, « Le patrimoine immatériel, quels enjeux pour les musées ? », *ICOM*, n°29, pp. 13-17, 5 p.

2006, *Le patrimoine immatériel, Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Paris : L'Harmattan, 278 p.

MONOD-BECQUELIN Aurore

2005, « Quelle réflexions sur l'immatériel : la parole et le musée du Quai Branly », *ICOM*, n°29, pp. 21-26

NAFFAH Christiane

2005, « Musée et patrimoine immatériel », *ICOM*, n°29, pp. 27-31

OMPI

2005 Brochure n° 1 : « La propriété intellectuelle et les expressions culturelles traditionnelles ou expressions du folklore », 26 p.

2005, Brochure n° 2 : « Protection intellectuelle et savoirs traditionnels. », 36 p.

UNESCO

2001, *Déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle*, UNESCO, adoptée par la 31e session de la conférence générale de l'Unesco, paris, 2 novembre 2001, 8 p.

2003, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, le 17 octobre 2003, 14 p.

2006, *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel*, UNESCO, Trentième session, Vilnius, Lituanie, 8 – 16 juillet 2006, 207 p.

2009, *Kit sur le patrimoine culturel immatériel*

TORNATORE Jean-Louis

2008, *L'inventaire comme oubli de la reconnaissance, A propos de la prise française de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Lahic - Atelier PCI, 19/12/07. document de travail, version 2/22 janvier 2008, 14 p.

## Musées, muséographie

BONNOT Thierry

2006, « L'ethnographie au musée : valeur des objets et science sociale », *ethnographique.org*, ressource électronique, n°11, 12 p.

CORDEZ Philippe

2009, « Entre histoire de l'art et anthropologie : objets et musées », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), consulté le 21 avril 2010, 11 p.

DEBAENE Vincent

2002, « Les surréalistes et le musée d'ethnographie », *Labyrinthe*, 12, [En ligne], mis en ligne le 12 avril 2006. URL : <http://labyrinthe.revues.org/index1209.html>. Consulté le 30 mars 2010.

DUBUC Élise

1998, « Le futur antérieur du musée de l'Homme », *Gradhiva* 24, pp. 71-92

DUPAIGNE Bernard

2006, *Le scandale des arts premiers : la véritable histoire du musée du quai Branly*, Paris : Mille et une nuits, 262 p.

PRICE Sally

1989, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, ed. revue et augmentée 2006, 203 p.

2008, Réflexions sur le dialogue des cultures au musée du quai Branly, *Le débat*, n°148, pp. 179-186

2009, Cultures en dialogue : options pour les musées du XXI<sup>e</sup> siècle, *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), consulté le 21 avril 2010, 8 p.

SERGEANT Bernard

2007, « Du musée de l'Homme au musée du quai Branly : la régression culturelle », *Cahiers d'histoire, revue d'histoire critique*, n°101, pp.109-118

TAFFIN-JOUHAUD Dominique

2000, *Du musée colonial au musée des cultures du monde : actes du colloque*, Paris : Maisonneuve et Larose : Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, 245 p.

## Musées et patrimoine en Afrique

BINET Jacques

1981, « Les musées en Afrique », *Afrique Contemporaine*, n°116, p. 6-13

BOUTTIAUX Anne-Marie

2007, *Afrique : musées et patrimoines, pour quels publics ?*, Paris : Karthala ; Tervuren : Musée royal de l'Afrique centrale : Culture lab éd., 175

CAFURI Roberta

2004, « Les musées africains en ligne, Du public local au public mondial », *Cahiers d'Études Africaines*, n°176, pp. 923-936

CALAME-GRIAULE Geneviève

2005, « Valeur du patrimoine oral africain », *ICOM*, n°29, pp. 17-20

CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES

1992, *Quels musées pour l'Afrique ? : patrimoine en devenir : Bénin, Ghana, Togo, [Abomey, Accra, Lomé], 18-23 novembre 1991*, Paris : Conseil international des musées, 471 p.

COSAERT Patrice, BART François

2003, *Patrimoine et développement dans les pays tropicaux, IXes Journées de Géographie Tropicale, La Rochelle, 13-14 septembre 2001*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, (Coll. Espaces tropicaux), n° 18, 704 p.

GAUGUE Anne

1997, *Les états africains et leurs musées, La mise en scène de la Nation*, Paris : L'Harmattan, 230 p.

1999, « La mise en scène de la nation dans les musées d'Afrique tropicale », *Ethnologie française*, XXIX, 3, pp. 337-344

GAULTIER-KURHAN, Caroline

2001, *Le patrimoine culturel africain*, Paris : Maisonneuve et Larose, 408 p.

MARET (de) Pierre

2001, « Patrimoine africain : Plaidoyer pour une approche plurielle » in GAULTIER-KURHAN Caroline, 2001, *Le patrimoine culturel africain*, Paris : Maisonneuve et Larose, 408 p.

MÜLLER Bernard

2007, « Les musées africains sont-ils sans objet ? », *Africulture*, N° 70.

OUALLET Anne, GIORGHIS Fasil

2005, « Mémoires urbaines et potentialités patrimoniales a Addis-Abeba », *Autrepart*, n°33, 17 p.

SINOÛ Alain

2005, « Enjeux culturels et politique de la mise en patrimoine des espaces coloniaux », *Autrepart*, n°33, 19 p.

## IRD – Orstom

BONNEUIL Christophe

1991, *Des savants pour l'empire : la structuration des recherches scientifiques coloniales au temps de la mise en valeur des colonies françaises 1917-1945*, Paris : ORSTOM, Etudes et Thèses, 123 p.

1996, « Les chemins de la création de l'ORSTOM, du Front populaire à la Libération en passant par Vichy, 1936-1945 : recherche scientifique et politique coloniale », Paris : ORSTOM, in Waast Roland (ed.), Barrère M. (ed.). *Les Sciences hors d'Occident au 20ème Siècle* : Colloque, 1994/09, 2/7, pp. 113-161

DESCHAMPS Hubert, MARIETTI p. (collab.), BINET A. (collab.), PEPPER Herbert (collab.).

1959, *Les sciences humaines et l'Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-Mer*, Paris : ORSTOM, 24 p.

GLEIZE Michel

1985, *Un regard sur l'Orstom : 1943-1983*, Paris : ORSTOM, 130 p.

LEVALLOIS Michel

1994, « Une idée géniale qui a réussi et qui est toujours d'actualité : l'ORSTOM », *Mondes et Cultures*, n°44 (2-3-4), p. 227-236, 10 p.

1996, « Difficile dialogue entre chercheurs et acteurs de développement : table-ronde », Paris : ORSTOM, Waast Roland (ed.), Barrère M. (ed.). *Les Sciences hors d'Occident au 20ème Siècle* : Colloque, 1994/09, 5/7 pp. 115-128

PERROIS Louis

1994, « Sciences et société : 50 ans (et plus) de dialogue à l'ORSTOM », *Mondes et Cultures*, n°44 (2-3-4) p. 237-255

PERROIS Louis, MONNET Claude, LISSALDE Claire (iconogr.).

1994, *Images et visages : l'ORSTOM a cinquante ans*, Paris : ORSTOM, 233 p.

ORSTOM

1974, *Activités de l'O.R.S.T.O.M. en République gabonaise, 1949-1974*, Paris : ORSTOM, 57 p.

1976, « Le Centre d'études des Traditions Orales (C. E. T. O.) », Paris : ORSTOM, *Cahiers ORSTOM, Série Sciences Humaines*, vol. XIII, no 3, 1976 : 219-223

SABRIÉ Marie-Lise

1996, « Histoire des principes de programmation scientifique à l'orstom (1944- 1994) », in Waast Roland (ed.), Barrère M. (ed.). *Les Sciences hors d'Occident au 20ème Siècle : Colloque, 1994/09, 2/7*, Paris : ORSTOM, pp. 223-234

TROCHAIN Jean-Louis

1960, « Les études poursuivies par l'IEC depuis sa création, sur le territoire de la république du Congo », *Bulletin Institut d'études Centrafricaines*, n° 19-20, pp. 127-188

## Discographie

### Disques compacts :

**-Collection Prophet : Gabon Vol. 17 : Xylophones du Pays Fang**  
enregistrements réalisés par Charles DUVELLE

**-Gabon. Musique des Pygmées Bibayak. Chantres de l'épopée , ocora, harmonia mundi C 582053**  
Enregistrements réalisés au nord du Gabon (à la frontière du Cameroun) par Pierre SALLÉE

**-Gabon - Chants Atege ocora, harmonia mundi C 560199**  
Enregistrements réalisés par Sylvie le BOMIN dans le sud-est du Gabon

**-Gabon - Chants myènè. De Port-Gentil à Lambaréné ocora, harmonia mundi C 560204**  
Enregistrements réalisés par Sylvie le BOMIN et Florence BIKOMA dans l'ouest du Gabon auprès des populations myènè

**-Fang du Gabon**  
enregistrements réalisés par Claude FLAGEL, Publié pour l'exposition PYGMÉES, du Musée Dapper en 1991

### Disques vinyle :

FERNANDEZ W. James

1973, *Music from an equatorial microcosm: fang bwiti music*, Ethnic folkways records. 4214. Notice de 13 pages.

PEPPER Herbert

1958 *Anthologie de la vie africaine. Moyen-Congo-Gabon* (1 brochure 103 p., illustrée et commentant 8 disques microsillons 33 tours Ducretet-Thomson, n° 320 C 126-127-128) Paris.

POITEVIN H. et ONETO C.

1981 *Gabon, les musiciens de la forêt*, collection. Ocora 558569

SALLÉE Pierre

1975, *Gabon. Musiques des mitsogho et des batéké*,. Ocora OCR 84

1976, *Musique des pygmées du Gabon et des bochimans*. CBS 80212.

VUYLSTEKE Michel

1968, *Musiques du Gabon*. Ocora OCR 41.

## Filmographie

ABESSOLO MINKO Antoine

2004 *Au commencement était le verbe*, CENACI. Documentaire de 46 minutes.

FAGE Luc-Henri

2007 *Sur les traces de Paul du Chaillu*, Co-production © B&LH FAGE, CNRS Images, IRD Audiovisuel -  
Conseillers scientifiques : Jean-Marie HOMBERT, LOUIS PERROIS,

PEPPER Herbert

1953, *Harmonies noires*, film de 16 minutes, tourné par Jorgen BITSCH chez les Babembe du Moyen-Congo

PERROIS Louis et AUGOT C

1971 *La panthère et la tortue*, ORTF, Ratio-TV Gabonaise. 55mn.

SALLÉE Pierre

1969 *Dissoumba: Liturgie musicale des Mitsogho du Gabon central: scènes de la vie initiatique de la confrérie du Bwété*. Meudon: CNRS audiovisuel. Film noir et blanc, 51mn.

## Multimédia

RAPPOPORT Dana

2010, *Songs from the Thrice-Blooded Land : Ritual Music of the Toraja (Sulawesi, Indonesia)*, livre-dévidérom, coéditions Editions Epistèmes - Editions de la Maison des sciences de l'homme.

SONORAMA

2004, *Sud du Bénin*, dvd interactif, cosmonote

GLOWCZEWSKI Barbara

2000 *Pistes de rêves, art et savoir des Yapa du désert australien.*, cd-rom, unesco.

MARCEL-DUBOIS Claudie, FALC'HUN François, AUBOYER Jeannine, LE GONIDEC Marie-Barbara

2009, *Les archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939* du Musée national des arts et traditions populaires, Paris : CTHS ; Rennes : Dastum, livre accompagné d'un support dvd, 438 p.

## *Table des illustrations*

Musique et pensée africaine, p. 152, chant de piroguiers recueilli en Oubangui.....	78
Rythmes et chants de la brousse africaine, 1947, adaptations de Pepper.....	79
Section d'ethnologie musicale au sein de l'IEC, vers 1957, à Brazzaville. Herbert Pepper sert la main a un visiteur, sans doute Guy Georgy, alors directeur des affaires économiques de l'AEF. Informations Louis Perrois. Archives IRD.....	87
Centre ORSTOM de Libreville. Fonds Perrois. 1965, <a href="http://www.indigo.ird.fr/index.cgi">http://www.indigo.ird.fr/index.cgi</a> .....	87
Exposition ORSTOM au centre culturel français de Libreville. Pierre Sallée, ethno-musicologue et Jacques Chalut, chimiste. Fonds Perrois. 1972 <a href="http://www.indigo.ird.fr/index.cgi">http://www.indigo.ird.fr/index.cgi</a> .....	87
Photo extraite de l'introduction à l'Anthologie de la vie africaine, Congo-Gabon, de Herbert Pepper (1958).....	88
Herbert Pepper, en compagnie de pygmées. Congo, vers 1952. Archives IRD.....	88
Enregistrement d'un Chef de village galoa par l'équipe de H. Pepper. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	88
Enregistrement d'un xylophone par l'équipe de Pepper, Archives IRD.....	88
Musée d'ethnomusicologie lors de sa première installation au quartier « Montagne sainte ») en 1963. Inauguration par le président Léon Mba, au centre, ayant à sa droite son jeune directeur de cabinet, Albert Bernard Bongo (qui plus tard deviendra vice-président puis président, au décès de Léon Mba 1967 puis se fera appeler plus tard Omar Bongo Ondimba, décédé en juin 2009) et à sa gauche Herbert Pepper. Informations Louis Perrois. Archives IRD.....	89
Herbert Pepper accueillant Léon Mba, premier président du Gabon, au musée ethnomusicologique inauguré en 1963 à Libreville <a href="http://www.indigo.ird.fr/index.cgi">http://www.indigo.ird.fr/index.cgi</a> .....	89
Madame Eliane Barat-Pepper (musicienne et co-auteur avec son mari de la Messe des Piroguiers, Brazzaville, 1948) au musée d'ethnomusicologie en 1963, devant un grand masque ekekèk des Fang que son mari avait collecté au Nord Gabon (Woleu-Ntem) en 1960. Informations Louis Perrois. Archives IRD.....	90
Madame Jacqueline Auriol (belle-fille du président Vincent Auriol et éminente pilote d'essai sur la série des Mirages de M. Dassault), en voyage au Gabon vers 1963. Toutes les personnalités de passage allaient évidemment visiter le musée de Herbert Pepper, une des rares curiosités de Libreville à l'époque. Informations Louis Perrois. Archives IRD.....	90
Espace d'exposition dédié à la musique. Archives IRD.....	90
Reconstitution d'un temple de Bwiti au musée de Libreville. 1967. Archives IRD.....	91
villa-musée d'Herbert Pepper, du quartier « Montagne sainte » à Libreville, en 1963. Au premier plan à droite, le traducteur spécialisé de langue Fang, Elie Ekoga Mvé (décédé dans les années 80). Informations Louis Perrois. Archives IRD.....	91
Figure 1 : Onde sonore.....	94
Figure 2 : Fréquence d'échantillonnage.....	99
Figure 3 : Quantification.....	100
Nagra IV-S de l'IRD audiovisuel àBondy. Photo N. Blanchard.....	123
Bande magnétique de 18 cm de diamètre issue du fonds Herbert Pepper. Photo N. Blanchard.....	123
Page suivante : exemple de notice accompagnant les bandes. Photo N. Blanchard.....	123
Hubert Deschamps, ethno-histoire du Gabon.....	132
Mungongo, arc musical Tsogho (1954) Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	147
Bègn, arc musical fang. Archives IRD.....	147
Ntsamateba, harpe arquée fang (1954). Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	147
Ekakira, pluriarc fang à 3cordes (1954). Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	147
Deng, pluriarc fang à 6 cordes (1954). Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	148
Ngwomi, pluriarc batéké. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	148
Mvet. Archives IRD.....	148
Séance de mvet organisée à la demande de Pepper, archives IRD (1960 environ).....	148
Ngombi, harpe à 8 cordes présente au sud du Gabon. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	149
Ngombi, harpe à 8 cordes. Archives IRD.....	149
Ngoma, deux exemples de harpe fang à 8 cordes (1954) Collection du Musée National des Arts et Traditions. 149	
Deux exemples de Nkul, tambours à fente fang. Archives IRD.....	153
Nkul, Mbè, mineng (poutrelles entrechoquées), melan (grelot métallique), pour la danse des femmes nlu (fang). 1961. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	153



Lutte Fang : Messing. Archives IRD.....	154
Ensemble Nkul et Mbè. 1965. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	154
Ensemble constitué de trois Ngom et de deux Okuku. 1954. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	154
Mussumba, tambour bavuvi, 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	155
Ngomo, tambour bakwele, 1965. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	155
Tambour à friction. Dessin Archives IRD.....	155
Nkola des Fang en situation de Jeu. Archives IRD.....	156
Nkola des Fang illustrant l'exposition permanente du musée de Libreville dans les années 1960 (photo extraite du catalogue).....	156
Sanza en position de jeu dans le sud du Gabon. Archives IRD.....	156
Sanza avec amplificateur de bassine. 1954. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	156
Ensemble de Medzang me ye kabane accompagné des hochets Gnass. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	169
Medzang mekora, accompagné du tambour Mbè et des hochets de cheville mekora. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	169
Medzang mekora. Archives IRD.....	170
La jeune femme tient à la main droite un hochet en coquille de mollusque Akweign et à la main gauche en noix de palme Mbang. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	173
Sonnailles de cheville mekora. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	173
baguettes frappées bikwara. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	173
chant accompagné de pilon. 1960. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	173
Mekut : jeux aquatique. 1954. Collection du Musée National des Arts et Traditions.....	174
Diable. Archives IRD.....	175
Rhombe. Archives IRD.....	175
Angouk, bouteilles flûtées. Archives IRD.....	175
Trompe en corne. Archives IRD.....	176
schéma du mvèt, avec concordance des notes et nom des différentes parties.....	191
Carte de répartition des différents extraits de mvèt.....	193
Edou Ada Ndong Angoang.....	199
Zwe Nguema.....	199
Ndong François en 2005 dans un village à l'entrée d'Oyem.....	200
Jean-François Atoum en 2005 à Oyem.....	200
Grelot accompagnant la séance.....	200
Musée national des arts et traditions du Gabon, dans l'annexe du bâtiment Total en bord de mer. 2005. Photo N. Blanchard.....	277
Salle d'exposition lors de la première exposition après la réhabilitation sur les masques. 2005. Photo N. Blanchard.....	277
Quelques éléments de l'exposition sur les masques. 2005. Photo N. Blanchard.....	278
Temple bwiti reconstitué, conservé depuis sa création en 1967. 2005. Photo N. Blanchard.....	278
Bandes magnétiques empilées dans la salle des archives après avoir subies une inondation. 2005. Photo N. Blanchard.....	279
Jean de Dieu Moubenia présente la réserve des objets. 2005. Photo N. Blanchard.....	279
Exemples de fenêtres à découvrir sur le site du musée virtuel.....	280
Carte ethnolinguistique établie par A. Jacquot, L. Perrois et P. Moussavou.....	289
Cartes stylistiques de L. Perrois, 1973, « La statuaire des Fang du Gabon ».....	290
Première étape : visualisation de la carte générale.....	299
Deuxième étape : visualisation de la carte de région à plus petite échelle.....	299
Troisième étape : affichage de la liste des enregistrements effectués par Pepper.....	300
Quatrième étape : affichage de la description sommaire du contenu.....	300
Le joueur de xylophone Ndong Medzang à Oyem, dans le nord du Gabon. Photo N. Blanchard, 2008.....	307
Le joueur de mvèt Ndong François à Anguia, dans le nord du Gabon. Photo N. Blanchard, 2008.....	307
Le joueur de Ngombi Marius à Mouila, dans le sud du Gabon. Photo N. Blanchard, 2008.....	308
Le joueur d'arc musical Jean-Pierre Moussavou à Mouila, dans le sud du Gabon. Photo N. Blanchard, 2008.....	308

## *Index des Notions et des Noms Propres*

### A

Aba'a Ndong Paul.....	70
Abessolo Minko Antoine.....	180
Abraham Otto.....	40
académie celtique.....	31-33, 256
Ada Edou.....	108, 195, 200, 225
aérophone.....	129, 130, 172
Allégret (Mgr).....	51
Amoughe Mba Pierre.....	5, 70, 113, 277
Anderson Benedict.....	24
Angoang Ndong.....	195, 200, 202
antiquité.....	22, 254
archivage... 4-6, 26, 38, 41-43, 47, 62, 68, 71, 72, 75, 83, 84, 93, 99, 106, 108-110, 117, 286, 304	
archives audiovisuelles.....	93, 312
archives écrites.....	9, 17, 25, 32, 47, 260, 263, 312
archives orales.....	31, 46
archives sonores 3, 5, 7, 11, 12, 17, 29, 34, 39, 40, 42, 43, 94, 98, 104, 112, 113, 116, 184, 225, 227, 247, 260, 283, 284, 304, 305, 315, 316	
Atoum Jean-François.....	196, 201
Aubert Laurent.....	45
Audrerie Dominique.....	232, 235
authenticité.....	24, 29, 47, 231, 240-242, 245, 262, 314
Azoulay (Dr).....	40

### B

Babadzan Alain.....	23-25, 231, 232
Balandier Georges.....	58
Barcellini Caroline.....	231
Bartók Béla.....	40
Belinga Eno.....	180, 182, 215, 216
Belmont Nicole.....	31, 32
Berliner Emile.....	37
Bessieux (père).....	51
Biffot Laurent.....	58
Binet Jacques.....	58
Biyogo Grégoire.....	179, 182, 193, 196
Boganda Barthélemy.....	52, 62, 77
Bonaparte Louis-Napoléon.....	33
Bongo Omar Ondimba (Albert Bernard)... 1, 54, 62, 63, 272, 274, 277, 278	
Bonhomme Julien.....	274, 275, 305
Bordin Patricia.....	295
Bortolotto Chiara.....	242
Bosseur Jean-Yves.....	34
Bouët-Willamez Louis Edouard.....	50
Bouthillier Robert.....	42
Boyer Pascal.....	181, 182, 189, 195, 196
Brăiloiu Constantin.....	40, 45
Braudel Fernand.....	19
Brazza Pierre Savorgnan (de).....	50-52, 57, 62, 71, 77, 84
Brunot Ferdinand.....	39

### C

Calas Marie-France.....	36-38, 41, 95, 96
-------------------------	-------------------

Callu Agnès.....	39
Calvet Louis-Jean.....	20, 21
cartographie.....	289, 290, 294, 295
Cavazzini Andréa.....	27
Certeau Michel de.....	29
Césaire Aimée.....	237
CETO.....	3, 62, 63, 68, 69, 71, 72, 112, 114
Chailley Dominique.....	114
Chaillu Paul Belloni (du).....	50
Chaumier Jacques.....	104, 111
Ciarcia Gaetano.....	244
CICIBA.....	3, 261, 270, 272-274
Claerr Thierry.....	105
Cœuré Sophie.....	26
collectage.....	31, 35, 42, 46, 47, 107
collecte... 5, 7, 9-11, 28, 32, 33, 35, 39-42, 44-48, 58, 59, 61-63, 65-73, 77, 82-85, 103, 104, 107, 109, 116, 118, 130, 131, 143, 231, 237, 247, 256-259, 261, 263-265, 267, 270-272, 283, 284, 289, 290, 297-299, 313, 315	
collection... 1, 3, 5, 33, 39, 41, 42, 62, 63, 65, 67, 70, 96, 99, 101, 102, 104, 107, 108, 112-114, 128, 130, 230, 237, 254-257, 259, 264-266, 268, 270, 272, 284, 289, 304, 312, 316	
Collot Pierre-Alain.....	250
colonisation... 20, 53, 54, 56, 69, 77, 236, 261-263, 269, 270, 313, 315	
Compiègne Victor (de).....	50
convention. 10, 21, 39, 42, 58, 62, 70, 81, 108, 116, 228, 235, 239-251, 260, 267, 268, 284, 285, 304, 314	
Cordereix Pascal.....	1, 331
cordophone.....	129, 130, 133, 192
Cros Charles.....	36
cylindre.....	9, 36, 37, 41, 95, 97, 100, 107

### D

D'Arezzo Gui.....	35
Davallon Jean.....	229, 230
De Gaulle (général).....	55, 60, 77
Décollogne Roger.....	41, 42
Deloche Bernard.....	244
Derain André.....	258
Descamps Florence.....	33, 41, 46-48
Deschamps Hubert.....	58, 59, 131, 132, 293
Devigne Roger.....	39, 41
disque compact.....	37, 38
disque microsillon.....	37, 38
Dubreuil Gwenaëlle.....	70
Dubuc Elise.....	258
Duclert Vincent.....	26
Dupré Marie-Claude.....	245
Dutertre Jean-François.....	35

### E

Éboué Félix.....	60, 61, 77
échantillonnage.....	98-100, 117
Edison Thomas.....	36, 37
Elébiyo'o Mvé Jean-Désiré.....	179
enregistrement magnétique.....	37, 77, 84

enregistrement sonore.....7, 40, 46, 59, 67, 247, 288  
 enregistreur à fil.....37  
 épopée.....140, 177-183, 186-190, 193, 197, 210, 225, 316  
 Estoile Benoît (de l').....257, 258  
 ethnohistoire.....30, 58  
 Exposition universelle.....36, 40

## F

Fabre Daniel.....29, 240  
 Farge Arlette.....28  
 Féau Etienne.....245  
 félibrige.....33  
 Fewkes Jesse Walter.....40  
 folklore.....33, 39-42, 46, 239, 242, 248-251  
 Fontaine Jean-Marc.....36-38, 41, 95, 96  
 Foucher Michel.....52

## G

Gaugue Anne.....261-263, 265, 266  
 Gellner Ernest.....23, 232  
 Gennep Arnold (van).....32, 33  
 Goldmark Peter.....37  
 Graham Bell Alexander.....36, 94  
 gramophone.....37  
 graphophone.....36  
 Grébert Fernand.....51  
 Grégoire (l'abbé).....31, 179, 182, 196, 233  
 Griaule Marcel.....65  
 Guizot François.....233  
 Guthrie Malcolm.....290

## H

Hampaté Bâ Amadou.....238  
 Hamy Ernest Théodore.....257  
 Hobsbawm Eric.....23  
 Hornbostel Erich (von).....40, 129, 130  
 humanisme.....31, 258

## I

iconoclasme.....233  
 identité. .6, 7, 10, 23, 24, 28, 32, 47, 52, 54, 57, 94, 104, 113, 180, 181, 227-229, 231, 233, 236, 238, 240, 242, 243, 245, 249, 250, 253-255, 262, 263, 269, 273-275, 278, 283, 285, 308, 312, 313, 315, 316  
 idiophone.....129, 130, 157, 171, 182  
 immatériel.....1, 4, 10-13, 65, 184, 227, 228, 231, 236, 237, 239-247, 249-251, 253, 260, 261, 263, 267, 269, 270, 272, 283-288, 298, 304, 312-315  
 indépendance. 10, 25, 52-54, 56, 58, 69, 72, 77, 84, 236, 239, 261-263, 267, 270, 274, 308  
 IRD..1, 3-5, 9, 11, 12, 57, 62, 68, 70-72, 74, 75, 83, 112-114, 116-118, 148, 177, 183, 193, 194, 304-306, 316

## J

Jacquot André.....59, 290, 291, 293  
 Jadé Mariannick.....241, 244  
 Jedy Henri-Pierre.....253  
 Jumeau Emile.....36

## K

Konaré Alpha Oumar.....269

## L

Laborde Alexandre.....233  
 Laburthe-Tolra Philippe.....22  
 Laurent Donatien.....33, 45, 58  
 Le Goff Jacques.....18, 19, 22  
 Lemoine Hervé.....39  
 Lenclud Gérard.....21, 229  
 Lenoir Alexandre.....233  
 Leresche Françoise.....108  
 Leroi-Gourhan André.....65  
 Lévi-Strauss Claude.....20, 28  
 Lioret Henri.....36  
 Loddo Daniel.....42  
 Lumières.....22, 23, 230, 231, 255, 256, 283

## M

M'bokolo Elikia.....51, 52, 274  
 Mahillon Victor.....128  
 Makoko (roi).....50, 76, 161  
 Malraux André.....234  
 Marcel-Dubois Claudie.....41  
 Marche alfred.....50  
 Martin Dominique.....1, 36, 59, 182  
 Martinville Léon Scott (de).....36  
 Martrou (Mgr).....51  
 Mauss Marcel.....65  
 Mayer Raymond.....1, 320  
 Mba Léon...5, 11, 54, 62, 63, 69, 70, 77, 113, 195, 270, 272, 277  
 Mbot Jean-Emile.....273  
 membranophone.....129  
 missionnaire.....44, 51, 54, 315  
 Mistral Frédéric.....33  
 mondialisation6, 7, 25, 43, 111, 227, 240, 245, 246, 313, 315  
 Moniot Henri.....20, 22, 30  
 Moyen Âge.....34, 254  
 Müller Bernard.....264  
 multimédia.....5, 38, 103, 286-289, 298  
 Musée d'ethnographie.....4, 40  
 Musée de l'Homme.....4, 41, 65, 237  
 Musée de la parole et du geste.....39-41, 98  
 Musée des arts et traditions.....4  
 Musée national des arts et traditions populaires.....4, 41

## N

Nang-Eyi Pierre-Claver.....179  
 nationalisme.....23, 24, 274, 275  
 Ndong François1, 70, 179, 182-184, 191, 195, 196, 200-202, 215-220, 222, 225  
 Ndong Ndoutoume Tsira.....183  
 Ndoutoume Daniel Assoumou.....1, 179, 182, 183, 195, 225  
 neume.....34  
 Nguema Zwe...183, 184, 191, 194, 195, 200, 202, 203, 215, 217, 219-221, 225  
 Nora Pierre.....6, 18  
 notation musicale.....34, 35  
 numérique..5, 7, 8, 13, 38, 67, 93, 95, 98-100, 102, 103, 106, 107, 109-112, 114-117, 228, 277, 284, 286, 288, 295, 296, 304, 305, 313  
 numérisation...5, 9, 12, 48, 72, 73, 75, 93, 98-100, 103, 105, 108, 110, 112-118, 289, 297, 304  
 Numérisation.....97

## O

Obiang Akué..... 195, 225  
OMPI..... 4, 228, 248-251  
ORSTOM..... 4, 5, 11, 54-63, 66, 68, 69, 72, 74, 77, 84, 113, 270-272, 284, 289, 290, 304, 315

## P

paléophone..... 36  
parcs nationaux..... 277, 278  
partition. 1, 7, 42, 52, 130, 131, 137, 144, 151, 287, 290, 293, 295, 298, 299, 312  
patrimoine 1, 3-7, 9-13, 21, 28, 39, 41, 42, 45, 47, 65, 66, 68, 72, 77, 113, 179, 227-232, 234-251, 253-256, 260, 261, 263-272, 274-278, 283-287, 289, 298, 304-306, 308, 312-316  
patrimoine mondial... 113, 228, 234, 235, 238-240, 242, 250, 267, 277, 284, 316  
patrimoine national..... 5, 28, 270, 271, 274-277, 284, 305  
Pepper Herbert... 1, 5, 9, 11, 12, 49, 58-63, 65, 67-69, 71-84, 96, 112-116, 127, 128, 130, 131, 137, 148, 151, 152, 171, 177, 178, 182, 183, 191, 193, 194, 197, 200, 215, 225, 237, 247, 261, 270, 288, 289, 296, 297, 303-307, 312, 315, 316  
Pernot Hubert..... 39  
Perrois Louis..... 1, 56, 58, 59, 63-65, 67, 69, 236, 271, 273, 291-293  
phonautographe..... 36  
phonographe..... 36-38, 41  
phonothèque..... 3, 41, 42, 102, 103, 108, 114  
Picasso Pablo..... 237  
Pitt Rivers Henry (Lane)..... 257  
Polin Raymond..... 257, 258  
Pouillon Jean..... 21  
Poulot Dominique..... 230-232, 254-256  
Poulsen Valdemar..... 37  
Pourtier Roland..... 53, 54  
Première Guerre mondiale..... 52, 55, 235, 264  
Prévôtat Maëlle..... 273  
propriété intellectuelle..... 106, 248-251

## Q

quantification..... 98, 100, 117

## R

Raponda-Walker André..... 51, 67  
Rapontchombo..... 50  
Rappoport Dana..... 287  
Révolution française..... 6, 26, 230, 232, 255, 308  
Rivet Paul..... 40, 41, 258-260  
Rivière George Henri..... 40, 41, 259, 260

## S

Sabrié Marie-Lise..... 55, 56  
Sachs Curt..... 129, 130  
Sallée Pierre..... 5, 58, 62, 63, 65, 67, 69, 71, 72, 75, 76, 114, 135, 137, 143, 144, 194, 294, 297  
Sarkosy Nicolas..... 28  
Sarraud Albert..... 55  
Sautter Gilles..... 58  
Schaeffner André..... 40, 41, 129, 192

Schiele Bernard..... 253, 283  
Sébillot Paul..... 33  
Seconde Guerre mondiale... 33, 37, 39-41, 72, 104, 234, 235, 259, 264  
Senghor Léopold Sédar..... 77, 237, 261  
Seydou Christiane..... 180, 181, 183  
SIG..... 4, 290, 295-298  
Sillans Roger..... 51, 67  
Sinou Alain..... 236  
site naturel..... 234  
Smith Oberlin..... 37  
Soret Marcel..... 59, 290  
Sperber Dan..... 181  
Stille Curt..... 37  
stockage..... 93, 102, 109, 110, 112, 116  
Stumpf Carl..... 40  
Surugue Bernard..... 1, 68, 114, 289, 316

## T

Tainter Charles..... 36  
Teisseres (Mgr)..... 51  
territoire 6, 9-11, 31, 32, 46, 49-60, 62, 63, 69, 103, 105, 128, 131, 135, 143, 171, 228, 229, 231, 235, 236, 241, 246, 260-263, 268-270, 272, 274, 275, 277, 283, 284, 289, 297, 304, 305, 308, 313, 314  
tourisme..... 25, 228, 233, 235, 236, 277  
Tournès Ludovic..... 38  
tradition... 3, 4, 7-9, 11, 13, 17, 20-25, 29, 31-35, 41, 42, 44-46, 51, 54, 55, 58-60, 62-65, 67-69, 72, 74, 77, 82-84, 108, 181, 182, 228, 229, 232, 237-239, 241, 242, 244, 245, 247-251, 256, 262, 265-267, 269, 270, 275-277, 283, 285, 288, 289, 293, 294, 304-306, 308, 313-316  
transmission... 6, 7, 9-11, 21, 25, 32, 34, 35, 46, 47, 54, 230, 231, 236, 238, 241, 244-246, 248-251, 260-262, 266, 272, 276, 285, 287, 295, 304, 308, 313-315  
Trilles Henri..... 51, 65  
Trocadéro..... 4, 33, 40, 257-259  
Trochain Jean-Louis..... 57, 58

## U

UNESCO. 4, 7, 10, 42, 84, 113, 228, 235, 236, 238-248, 250, 251, 267, 268, 272, 276, 277, 284, 285, 304, 313  
universalisme..... 31

## V

Valière Michel..... 32  
vandalisme..... 233, 255  
Vérité Pierre..... 237  
Verrier Luc..... 116  
Vikar Belà..... 40  
Villemarqué Théodore Hersart (de la)..... 32, 33  
virtuel..... 6, 13, 227, 270, 276, 277, 282, 286, 304, 305  
Vlaminck Maurice (de)..... 258

## W

Warnier Jean-Pierre..... 22  
Weil Eric..... 24  
Westeel Isabelle..... 105  
Wolf Paul et Paule..... 183, 188, 196



## Table des matières

<i>Remerciements</i>	1
<i>Liste des Sigles</i>	3
<b>Introduction</b>	<b>5</b>
<b>PREMIERE PARTIE</b>	<b>15</b>
<b>De la collecte de corpus oraux à la constitution à la conservation des archives sonores</b>	<b>15</b>
<b>Chapitre I</b>	<b>17</b>
<b>Les archives sonores : de la tradition à l'histoire</b>	<b>17</b>
1) Le passé et ses traces	17
a) L'histoire comme rapport au temps	17
b) La tradition orale	20
c) Nation et tradition	23
d) De la nécessité des archives	25
e) Du document à la constitution d'une source	29
f) Collectes et archives de l'oralité	31
2) Archives sonores	34
a) La musique et son empreinte matérielle	34
b) La préservation des archives sonores	39
c) Les archives d'ethnologues	43
d) Le collecteur et ses missions	46
<b>Chapitre II</b>	<b>49</b>
<b>Le fonds créé par Herbert Pepper</b>	<b>49</b>
1) Contexte historique	49
a) L'AEF et le Gabon	49
b) L'ORSTOM	55
c) L'ORSTOM au Gabon	57
d) Herbert Pepper, présentation de son parcours	60
2) Travaux et collectes de Pepper	63
a) Le MNATG et le CETO	63
b) Présentation des lieux de conservation	71

c) Contenu des bandes	75
d) Méthode de travail de Herbert Pepper	77
<b>Chapitre III</b>	<b>93</b>
<b>Conservation et numérisation</b>	<b>93</b>
1) Étapes de gestion des archives sonores	94
a) Aspects techniques	94
a.1 Le son et son inscription analogique	94
a.2 La bande magnétique	96
a.3 Numérisation	97
a.4 Stockage	100
b) Aspects documentaires	103
b.1 Collecte des documents et catalogage	103
b.2 Les formats de documentation	105
b.3 Le document inédit	107
c) Le document numérique	109
2) La collection Pepper	112
a) Les archives sonores au Gabon	112
b) Traitement de la collection Pepper à l'IRD	113
b.1 L'inventaire	114
b.2 Le catalogage	115
b.3 La numérisation	116
b.4 Conservation et gravure	117
Repères historiques	119
<b>DEUXIEME PARTIE</b>	<b>125</b>
<b>Quelques éléments d'analyse des aspects musicaux du fonds d'archives sonores constitué par Herbert Pepper</b>	<b>125</b>
<b>Chapitre IV</b>	<b>127</b>
<b>Présentation des enquêtes organologiques</b>	<b>127</b>
1) L'organologie	127
2) Cordophones	133
a) Arcs	133
b) Pluriarcs	136
c) Harpes-cithares	140
d) Harpes	143

3) Tambours	151
a) Tambours de bois	151
b) Tambours à membrane	152
4) Lamellophones	157
a) Symétriques	159
b) Asymétriques	161
5) Xylophones	162
a) Portatifs	163
b) Sur tronc de bananier	166
6) Idiophones	171
7) Aérophones	172
Chapitre V	177
<b>Analyse comparative d'éléments musicaux du mvet</b>	<b>177</b>
1) Le choix du mvet	177
a) Publications	178
b) Le genre épique	180
c) Études musicales sur le mvet	182
d) Méthode	183
2) Caractéristiques générales	185
a) La performance	185
a.1 Circonstances anciennes et actuelles	185
a.2 Participants	185
a.3 Lieu, organisation spatiale et musicale	185
a.4 Déroulement de la séance	186
a.5 Le joueur de mvet	186
b) Le récit	187
b.1 Forme	187
b.2 Récit épique	188
b.3 Récit biographique	188
c) Les Instruments	189
c.1 Les baguettes	189
c.2 Les grelots	189
c.3 Parties et cordes de la harpe-cithare	191
3) Comparatif de différentes performances	193
a) Extraits de mvet	193
b) Échelles	196



c) Formules des différents mvèt	201
d) Récit de Zwe Nguema	202
d.1 Formules	202
d.2 Exemples d'enchaînement dans trois chants et cinq interludes	207
d.3 Analyses des enchaînements	209
4) Parties chantées	214
a) Formules d'appel	214
b) Paliers	215
b.1 Paliers de Zwe Nguema	216
b.2 Paliers de Ndong François	217
c) Interludes	218
c.1 Interludes de Zwe Nguema	220
c.2 Interludes de Ndong François	221
Conclusion sur le mvèt	223
<b>TROISIÈME PARTIE</b>	<b>225</b>
<b>De l'immatériel au virtuel</b>	<b>225</b>
<b>Chapitre VI</b>	<b>227</b>
<b>Conservation et protection du patrimoine</b>	<b>227</b>
1) Le patrimoine et sa protection	227
a) Le patrimoine comme culture de la Nation	227
b) Le patrimoine comme bien collectif à protéger	230
c) Le patrimoine mondial	232
2) Le patrimoine culturel immatériel	234
a) Prise de conscience de la notion de patrimoine hors de l'Occident	234
b) Mise en place de la convention dédiée au patrimoine immatériel	237
c) Adoption de la convention	240
3) Inventaires et protection juridique	243
a) Documentation et inventaires du PCI	243
b) PCI et propriété intellectuelle	246
<b>Chapitre VII</b>	<b>251</b>
<b>Patrimoine et valorisation en Europe et en Afrique</b>	<b>251</b>
1) Le musée comme mode de représentation d'un patrimoine	252
a) Collections et cabinets de curiosités	252

b) Le musée public	253
c) Le musée comme outil de recherche et de connaissance	254
d) Le musée vivant	256
2) Le patrimoine matériel dans les musées d’Afrique	258
a) Mise en scène de la Nation	259
b) Une difficile adaptation du musée au continent africain	261
c) Approche du patrimoine en Afrique	264
3) La situation gabonaise	268
a) La construction du patrimoine	268
b) Recherches sur le patrimoine	270
c) La représentation virtuelle	274
<b>Chapitre VIII</b>	<b>281</b>
<b>Quelle valorisation pour le patrimoine immatériel ?</b>	<b>281</b>
1) Quel outil de valorisation pour le patrimoine culturel immatériel	281
a) La définition avant la sauvegarde	281
b) L’apport du multimédia	284
2) La géographie musicale	286
a) Le rôle de la cartographie dans l’étude de traits culturels	287
b) La cartographie appliquée à la musique	292
c) Les Systèmes d’Information Géographique (SIG)	293
d) Application du SIG	294
e) Élaboration du CD-Rom	296
3) Données de terrain	301
a) À qui restituer les données sonores	301
b) Utilisation des archives sur le terrain	303
c) Reconnaissance et réactions	304
<b>Conclusion</b>	<b>309</b>
<b>Bibliographie thématique</b>	<b>314</b>
<b>Discographie</b>	<b>333</b>
<b>Filmographie</b>	<b>334</b>
<b>Multimédia</b>	<b>334</b>
<i>Table des illustrations</i>	335
<i>Index des Notions et des Noms Propres</i>	337