

... Avec Gilbert Rouget

François Borel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2310>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1988

Pagination : 177-186

ISBN : 2-8257-0159-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

François Borel, « ... Avec Gilbert Rouget », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 15 août 2011, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2310>

ENTRETIEN...

...AVEC GILBERT ROUGET

Après avoir débuté au Musée de l'Homme en 1941 comme élève et assistant d'André Schaeffner au Département d'ethnologie musicale, Gilbert Rouget lui succéda en 1965 à la direction de ce qui était devenu entre-temps le Département d'ethnomusicologie. Il devait y créer en 1967, dans le cadre du CNRS où il était à l'époque chargé de recherche, une « Recherche coopérative sur programme » consacrée aux problèmes d'archivage des documents d'ethnomusicologie et à leur édition. Cette formation devait devenir, quelques années plus tard, l'Equipe de recherche N° 165 du CNRS, « Etudes d'ethnomusicologie », qu'il a dirigée jusqu'en 1985.

Après une longue incursion dans le domaine des relations de la musique et de la transe, Gilbert Rouget poursuit la publication de ses recherches en ethnomusicologie africaniste : il met actuellement la dernière main à un important ouvrage intitulé *Poésie, musique et danse de cour dans l'ancien royaume de Porto-Novo*. A l'issue du dernier congrès du Séminaire européen d'ethnomusicologie, tenu à Sèvres en octobre 1987, il a bien voulu nous accorder un entretien, puis répondre plus longuement par écrit à quelques questions.

F.B.

Gilbert Rouget, comment s'est déroulé votre engagement au Musée de l'Homme ?

Tout à fait par hasard. Pendant l'occupation, au début de 1941, alors que je songeais à quitter Paris et à rallier l'Angleterre en passant par l'Espagne (j'avais 25 ans à l'époque), au hasard d'un tour au Quartier latin j'ai rencontré, rue d'Ulm, une des filles du pasteur Maurice Leenhardt — l'ethnologue bien connu de la Nouvelle-Calédonie — qui était une amie de longue date. Elle savait par son père qu'au département de la musique du Musée de l'Homme André Schaeffner cherchait un assistant, poste qui, pensait-elle, me conviendrait particulièrement bien. En effet, j'avais fait un peu d'arabe à l'Ecole des langues orientales, j'avais été pendant un an élève à « Sciences po », j'avais commencé une licence de philo-socio, j'avais passablement voyagé, passé six mois au Mexique, et je pensais faire une carrière Outre-Mer. De plus, j'aimais beaucoup la musique. J'avais fait du piano et des études musicales avec un professeur à la Schola Cantorum, un peu de contrepoint, de composition,

d'histoire de la musique et d'harmonie. J'ai donc été voir André Schaeffner qui m'a proposé un petit boulot, tout à fait misérable du point de vue financier, mais passionnant pour l'intérêt scientifique qu'il présentait. Schaeffner m'aimait bien, et j'avais beaucoup d'admiration pour lui. Nous écoutions beaucoup de musique ensemble. Il m'a appris le métier, dirigé dans mes premiers pas, et c'est ainsi que, par le hasard de cette rencontre, j'ai été petit à petit intégré au personnel du Musée de l'Homme (Paul Rivet, le fondateur du Musée, obtint pour moi la création d'un poste d'assistant en 1953). Plus tard, sur les conseils de Claude Lévi-Strauss, j'ai demandé à passer au CNRS.

A l'époque, il n'y avait à Paris aucune espèce de formation en ethnomusicologie. Le mot lui-même n'existait d'ailleurs pas. Le département s'appelait « Département d'ethnologie musicale », et Schaeffner, qui l'avait créé en 1929, sous le nom de « Département d'organologie », assurait pour tout enseignement, dans le cadre du certificat d'ethnologie — il n'y avait pas encore de licence —, deux séances de travaux pratiques sur les instruments de musique.

Quelles étaient vos activités au Département ?

Schaeffner m'avait demandé de réorganiser et de développer la phonotèque. En même temps, je faisais sous sa direction des recherches sur certains instruments de musique, qui ont donné lieu à des publications qui maintenant encore me semblent, je dois dire, tout à fait avouables.

A la fin de la guerre, André Leroi-Gourhan, qui était sous-directeur du Musée — et qui s'intéressait beaucoup à la musique — m'a chargé de rouvrir la salle de cinéma dont les installations avaient beaucoup souffert pendant l'occupation. Après l'avoir remise en état, j'y ai organisé des projections de films et des concerts. J'y ai projeté notamment les films des Archives internationales de la danse qui, à l'époque, étaient installées non loin du Trocadéro. Schaeffner et moi pensions — à la suite de Curt Sachs, qu'il avait invité à venir travailler au Département lorsqu'il fut chassé d'Allemagne par la montée du nazisme — que la danse n'avait pas la place qui aurait dû lui revenir au Département. Soit dit au passant, les choses n'ont malheureusement pas changé depuis, et je me le reproche.

Et vos premières expériences de terrain ?

Elles datent de 1946 et de l'« expédition Ogooué-Congo » qui avait pour objectif de rapporter de ce voyage deux films documentaires, l'un sur les Pygmées de la grande forêt équatoriale, l'autre sur la descente de l'Ogooué en pirogue. Noël Ballif, qui en était l'organisateur, m'avait demandé d'assurer l'enregistrement du son. Préoccupé de faire au mieux, j'avais consulté Maurice Martenot — l'inventeur des ondes — qui m'avait conseillé d'aller voir André Didier, qui enseignait l'enregistrement du son et de l'image au Conservatoire National des Arts et Métiers. Didier me proposa de se joindre à nous, avec un matériel d'enregistrement sur disques qu'il préparait lui-même pour le voyage, et de se charger de la technique. C'était une solution rêvée ! La découverte de ce yodel et de ces polyphonies pygmées a été pour moi une révélation musicale prodigieuse. Et aussi pour Brăiloiu, lorsque je les lui ai

fait écouter peu après mon retour. « Trouvaille capitale », devait-il déclarer au Congrès de la Société internationale de musicologie, à Bâle, en 1949¹. Je me suis donc dépêché de publier nos disques, les premiers disques de musique pygmée ! Non sans peine, car à l'époque, publier un disque à partir d'enregistrements faits sur le terrain et non en studio, cela paraissait aberrant ! C'est Lévy-Alvarez, le fondateur de la Boîte à Musique (BAM) — elle a joué un grand rôle dans l'édition phonographique d'avant et d'après-guerre —, qui accepta de prendre ce risque-là. En fait, mes premiers enregistrements sur le terrain ont bénéficié de conditions véritablement luxueuses, puisque j'avais à ma disposition un remarquable ingénieur du son, travaillant avec le meilleur matériel. Les disques en question portent d'ailleurs la mention « Enregistré par A. Didier, recueilli par G. Rouget ». On s'était très clairement réparti les responsabilités. J'avais la chance d'avoir avec Didier quelqu'un qui était très qualifié techniquement mais qui n'avait aucune prétention musicale ou ethnologique. Il me disait : « Tu choisis, tu me dis ce qu'il faut faire », et lui se débrouillait pour la technique.

Nous sommes rentrés de cette mission au Congo et au Gabon — mais là, pendant la descente de l'Ogooué, Didier étant rentré à Paris c'est Pierre-Dominique Gaisseau qui faisait les enregistrements — avec six cents faces enregistrées dont j'ai publié une collection complète au Musée de l'Homme sous la forme de trente-quatre disques 78 tours tirés à cinquante exemplaires, qui furent gravés de la main de Didier, au Département où nous avons installé un studio de gravure. Les trois disques commerciaux pour BAM furent ensuite réédités en microsillon : un petit 17 cm de « Musique pygmée » et un 25 cm de « Musique bantoue ». Tout ceci est épuisé depuis longtemps, bien entendu.

J'ai parlé de Constantin Brăiloiu il y a un instant. Je puis dire qu'en matière d'ethnomusicologie Schaeffner et lui ont été, dans deux directions très différentes, mes deux maîtres à penser. A Paris, Brăiloiu était basé au Département. J'ai beaucoup travaillé avec lui. Pendant un temps j'ai été son assistant presque autant que celui de Schaeffner. Il était lancé dans une grande entreprise d'édition de disques, comme vous savez, dans le cadre des Archives internationales de musique populaire qu'il avait fondées à Genève. Une très grande partie des disques de la collection AIMP a été gravée de mes propres mains au Musée de l'Homme, grâce au matériel que j'y avais mis en place avec l'aide d'André Didier, et pour lequel Schaeffner avait obtenu des fonds du CNRS. Nous faisons à l'époque des montages très acrobatiques avec de multiples tourne-disques, des plateaux fixes qu'on lâchait, en enchaînant deux ou trois plages les unes à la suite des autres, en recommençant dix fois parce qu'un potentiomètre avait craché ou parce qu'un pick-up avait déraillé. C'est également ainsi qu'a été gravée la quasi totalité de la collection qu'il a publiée, en 78 tours, pour l'UNESCO et qui a été si superbement rééditée sur microsillon par Laurent Aubert.

Puis ça a été le tour d'Alan Lomax, qui était venu en Europe pour sa grande collection *World Library of Folk and Primitive Music*. Il s'est installé au Musée pour de longs mois de travail en commun et c'est lui qui m'a initié aux commodités du magnétophone. Je lui dois d'ailleurs bien d'autres découvertes professionnelles.

Et le terrain dans tout cela ?

Je ne suis retourné en Afrique que six ans plus tard, en 1952, grâce à une mission que m'avait accordée Théodore Monod – le fondateur de l'Institut Français d'Afrique Noire (IFAN) – sur un programme qui était avant la lettre – car on n'en parlait pas encore à l'époque – un programme d'ethnologie d'urgence. Il s'agissait en effet d'aller enregistrer dans des régions dont les traditions musicales étaient particulièrement menacées par la pénétration européenne, en commençant par certains pays de la côte africaine. C'est ainsi qu'après le Sénégal, la Mauritanie et la Côte-d'Ivoire j'ai atterri à Porto-Novo, capitale de ce qui était alors le Dahomey.

Par hasard ?

Non, pas tout à fait, car j'avais fait la connaissance entre-temps, en 1948, de Pierre Verger à Bahia où j'avais fait une incursion en revenant d'Argentine. A l'époque, le directeur du Musée de l'Homme était Claude Lévi-Strauss, et j'avais été le voir avant de partir, car il était mon patron (son bureau était à côté du nôtre). Il m'avait recommandé, puisque j'allais en Amérique du Sud et que je m'intéressais à l'Afrique, de prendre contact avec Verger au Brésil. Celui-ci m'avait emmené voir de superbes cérémonies de *candomblé*. Ensemble, nous avons fait le projet d'aller voir comment se passaient les choses à la source même de ces cultes, au Dahomey. Mon projet était à la fois de travailler avec Verger et de m'occuper de musiques dont on avait des raisons de penser qu'elles étaient en danger d'être très profondément contaminées, voire même de disparaître. En ce qui concerne Porto-Novo, en particulier, je n'avais malheureusement que trop raison. Une grande partie du patrimoine musical du palais, d'une part, des « couvents » vodun de l'autre a, je le crains bien, disparu pour toujours. Il n'en existe plus, pour témoin, que mes enregistrements.

D'où l'ethnomusicologie d'urgence ?

Absolument. J'ai peut-être là-dessus le point de vue de quelqu'un de la vieille école, mais je ne vois pas pourquoi j'en éprouverais de la gêne. Certes, on a peut-être trop ressassé la formule consacrée : « recueillir pendant qu'il est encore temps ». Moi-même, je n'y ai pas toujours assez cru. Mais à force de le dire c'est devenu vrai. Il n'y a vraiment plus de temps à perdre.

Je rentre précisément du Bénin où j'ai rencontré certains *vodunon* (prêtres d'une divinité, d'un *vodun*), survivants de l'ancien temps. Je crois connaître assez bien les principaux sanctuaires *vodun* de la région. Eh bien ! Neuf sur dix n'existent plus, soit parce que la ville a changé et parce qu'ils ont été détruits, soit parce qu'il n'y a plus ni officiants pour célébrer le culte, ni nouveaux adeptes pour prendre le relais. Je ne verse pas des larmes de crocodile, je ne suis pas un passéiste inconditionnel, mais c'est comme ça. Il faut dire aussi que la religion *vodun*, avec ses très lourdes contraintes, était liée à un état de société devenu incompatible avec les exigences modernes. Donc, il n'y a plus de couvent, plus d'initiation, plus de famille disposée à laisser leurs enfants passer deux ans de réclusion dans un petit hameau...



G. Rouget enquêtant sur le jeu du xylophone double sur fosse, *aso*, à Mangévié, région de Tori, R. P. du Bénin, le 28 janvier 1982.

Plus du tout ?

Si ! Bien sûr, il y a encore quelques couvents. Cela dépend des régions. Une très curieuse femme, que vous connaissez, je crois — et peut-être mieux que moi —, qu'on appelle Yawoitcha (épouse d'*orisha*) et dont la fonction officielle à l'Assemblée nationale révolutionnaire est d'être Commissaire du peuple déléguée aux cultes fétichistes, a passé une sorte de « gentlemen's agreement » avec le gouvernement pour que les initiations ne durent pas plus de trois mois (le temps de la grande saison sèche). Or c'est évidemment trop court pour former correctement des initiées. Ce ne sont donc plus du tout les mêmes initiations que dans le temps. Il est impossible d'apprendre en trois mois des chants — extrêmement difficiles à chanter — et des danses qu'il fallait deux ans pour maîtriser. En plus il y a l'Islam, qui gagne constamment du terrain pour toutes sortes de raisons, et le christianisme, qui tous deux à leur manière sont de grands destructeurs de traditions musicales.

Donc, ce que j'ai fait dans ce domaine a consisté à recueillir avec beaucoup de soin certains chants initiatiques, dont je parle un peu dans mon livre ; c'est une musique superbe. Je possède dans mes archives sept ou huit enregistrements de rituels initiatiques provenant de différents couvents. Pendant ce dernier séjour, j'en ai visité un auquel je m'intéresse tout particulièrement. J'y ai retrouvé des gens qui étaient en place il y a plus de vingt ans, qui m'ont reconnu et bien accueilli. J'ai fait quelques offrandes, bien entendu, et après qu'on eut fait pour moi le rituel des salutations au *vodun*, j'ai demandé incidemment combien de « nouvelles » adeptes avaient été introduites depuis mon dernier passage, en 1965. Cinq, m'a-t-on répondu. La « sortie » s'était faite en 1980, et il avait fallu une certaine détermination pour l'organiser, car on était cette année-là en pleine période de répression de la part du gouvernement marxiste-léniniste. En 1965, il y en avait eu treize, donc plus du double. On voit ainsi combien dans ce domaine, tout se raréfie et se rétrécit. Cela étant, donner la priorité à l'ethnomusicologie d'urgence, c'est tout simplement faire preuve de bon sens. Or j'ai de plus en plus le sentiment qu'on lui tourne le dos. La situation est celle que décrit à peu près en ces termes un dicton russe qu'aimait citer Khrouchtchev : « La maison brûle, les femmes bavardent ». L'ethnomusicologie contemporaine, avec son inflation interprétative et son penchant immodéré pour les discussions méthodologiques ou épistémologiques (d'un niveau souvent discutable) me semble s'engager sur une mauvaise voie.

Pour vous, elle devrait s'occuper d'urgence, et surtout de terrain, plutôt que de consacrer tant de temps aux travaux de laboratoire et à la recherche académique ?

Je reconnais volontiers toute l'importance de la théorie. Il importe qu'un mouvement dialectique, un aller et retour fonctionne régulièrement entre l'expérience de terrain et la réflexion théorique, entre la description et la systématisation. Actuellement, l'équilibre entre l'un et l'autre se rompt dangereusement aux dépens du terrain, du recueil des données et de la publication monographique. On se préoccupe vraiment beaucoup de savoir ce qu'il faut faire ou ne pas faire, comment il faut le faire ou ne pas le faire, si le modèle doit être fonctionnel, structural ou sémiologique, mathématique ou linguistique, si la recherche doit être entièrement informatisée ou pas. J'en passe. Il me paraît préférable de prouver le mouvement en marchant.

Et les nouvelles formes musicales urbanisées, comment l'ethnomusicologie doit-elle les considérer ?

Votre question revient à poser le problème souvent débattu, et depuis longtemps, de savoir si l'ethnomusicologie (et l'ethnologie, bien entendu) se définit par son objet ou par sa méthode. Il est clair qu'à l'origine elle s'est définie par son objet — disons, en bref, la musique de tradition orale —, et qu'elle en est venue maintenant à se définir presque autant par sa méthode. Je vais me faire assassiner si vous répétez ce que je vais vous dire, mais tant

pis, il faut vivre dangereusement : pour moi, le noyau dur (comme on dit en ce moment) de l'ethnomusicologie reste l'étude, dans toutes les dimensions (ethnologiques et musicologiques) de la musique telle qu'on la pratique dans les sociétés pré-industrielles. Contrairement à la position défendue notamment par Charles Seeger², je tiens en effet qu'il y a musique et musique, et que celle dont je parle constitue pour la recherche scientifique un champ radicalement différent, non seulement des musiques savantes en général et occidentale en particulier, mais encore des musiques populaires qui en dérivent plus ou moins directement.

Cela dit, je me garderai bien de tomber dans le dogmatisme. Je suis persuadé que l'ethnomusicologie urbaine a beaucoup de choses à faire et à dire. Il y a, sauf erreur, une revue anglaise qui s'y consacre³. Mais je connais très mal ce domaine et je préfère ne pas en parler.

Est-ce que vous-même vous jouez d'un instrument de musique « traditionnel » ? Et, plus généralement, pensez-vous qu'un ethnomusicologue doit s'impliquer dans la pratique instrumentale, davantage que dans la stricte observation ?

Je n'aime pas beaucoup le terme « s'impliquer ». Il présente la connotation morale de : « partager la responsabilité avec, être partisan, solidaire de », qu'il ne me semble pas utile d'introduire ici. Ce dont je suis convaincu, par contre, c'est que plus on fait de la musique avec les gens dont on étudie la musique, mieux cela vaut. Des sons du langage, André Martinet a écrit : « On n'identifie à coup sûr que ce qu'on sait articuler »⁴. Toutes choses égales, c'est au moins aussi vrai des sons musicaux : on n'entend vraiment bien que ce qu'on pourrait soi-même jouer ou chanter. Il ne s'agit donc pas de « s'impliquer » mais de « pratiquer » ces musiques. J'ai moi-même appris à tambouriner il y a bien longtemps au Bénin (qui s'appelait à l'époque le Dahomey), pour deux raisons, musicale d'une part, linguistique de l'autre. Il s'agissait en effet pour moi d'identifier les tons de la langue parlée à Porto-Novo — car cette langue appartient à la catégorie des langues dites « à tons ». Je dois avouer que je m'y retrouvais assez mal, à l'époque, dans ces tons de la langue. Or comme vous savez, en Afrique le « langage tambouriné » consiste à calquer les inflexions de la langue parlée. En reproduisant ces inflexions, le tambour les amplifie en quelque sorte. Les tons de la langue se traduisent alors par des gestes précis, correspondant à des localisations de la frappe sur la peau du tambour, qui facilitent leur identification. Il y a également tout une sensibilité des mains qui entre en jeu et vient à la rescousse de la sensibilité de l'oreille. En regardant ses mains pendant qu'on joue, il s'établit une corrélation musculaire-visuelle-auditive qui affine beaucoup la perception de ces tons de la langue ainsi réinterprétés par le tambour.

Musicalement, maintenant, cet apprentissage a été pour moi une expérience passionnante. A Porto-Novo, qu'il s'agisse des Goun ou des Nago — dont les langues sont très différentes — la musique de tambour est toujours basée sur des formules mélodico-rythmiques correspondant à des phrases parlées, à des suites de mots ayant un sens. Les phrases sont ensuite traitées par le tambourinaire comme des motifs musicaux qu'il répète en les variant, en les ornant, en utilisant seulement un fragment, en combinant ceux-ci

de mille manières. Je ne prétends pas un instant bien jouer du tambour, j'en ai beaucoup trop peu fait, malheureusement. Assez, cependant, pour être capable de tambouriner une suite de phrases de manière que les gens la comprennent, en répètent les paroles et esquissent les pas de la danse correspondante. Assez surtout pour écouter ces musiques de tambour et pour les percevoir de façon infiniment plus intéressante, musicalement, que si je n'avais pas acquis ces rudiments. Assez également pour avoir le sentiment d'être dans le système et non plus dehors. Et puis il y a le plaisir, et pour moi la musique c'est avant tout du plaisir, même s'il est parfois très austère, comme le sont ces chants initiatiques dont je vous parlais tout à l'heure. J'aurais voulu apprendre à jouer de l'arc musical. On doit y trouver à la fois le plaisir de l'oreille, de la bouche et du doigt.

Que pensez-vous alors de l'« école » de l'UCLA, de la *bimusicality* ?

Je n'en pense que du bien, à condition toutefois qu'on ne confonde pas la musique produite par un gamelan joué en studio par des étudiants occidentaux et celle d'un gamelan joué à Java par des musiciens javanais réputés. Je crains que la distinction ne soit pas toujours bien faite. C'est une erreur, en tous cas, dans laquelle se garde bien de tomber ma collègue et amie Geneviève Dournon qui m'a succédé à la direction du Département de la musique au Musée de l'Homme, et qui a eu l'excellente idée de rendre à la vie musicale, si je puis ainsi dire, le gamelan javanais conservé dans ce musée.

Vous avez fait des films d'ethnomusicologie. Que signifie le cinéma pour votre recherche ?

Je suis de longue date un convaincu du cinéma ethnographique. Pour ma première mission, chez les Pygmées d'Afrique, je faisais partie d'une expédition cinématographique, et c'est moi qui ai obtenu, au retour, que les films soient sonorisés avec le son que nous avions enregistré sur place et non, comme le voulaient les producteurs, avec une musique s'inspirant de ces enregistrements. En matière d'ethnomusicologie, il s'agit pour moi d'un véritable credo scientifique : les musiques dont nous nous occupons doivent être vues — et entendues — à travers les gestes des musiciens. La musique est une technique du corps, comme disait Mauss. Le cinéma sonore en est un instrument idéal d'observation et d'étude.

J'ai fait trois films en collaboration avec Jean Rouch, qui est un de mes plus vieux et plus chers amis. Le premier (sur un rituel pour le *vodun* Sakpata), tourné en 1958 avec du matériel non synchrone, a été pour moi l'occasion de réaliser une opération de post-synchronisation très intéressante. Les deux autres ont été faits avec un équipement synchrone, le premier sans fil de synchronisation (Kudelski nous avait mis au point un matériel spécial), le second avec liaison normale. Mais c'est, ici encore, à Claude Lévi-Strauss que je dois d'avoir pu réaliser ces deux films. D'abord parce qu'il m'avait obtenu, pour le premier, une subvention du baron Edmond de Rothschild, ensuite parce qu'il m'avait offert de créer, dans les locaux qu'il occupait dans une annexe du Musée Guimet, un laboratoire audio-visuel dépendant de

l'École Pratique des Hautes Études. Le programme était de réaliser des films de rituels religieux. Nous en étions les co-directeurs, Rouch et moi, mais c'est Roger Morillère qui était le véritable permanent du laboratoire, avec Louis Boucher. C'est grâce à ce laboratoire de l'EPHE que j'ai pu faire mon film sur les danses des reines à Porto-Novo, film qui tient une grande place dans la publication que je prépare. C'est en partie grâce à ce film que Tràn Quang Hai, auquel je dois, en très grande partie, la transcription de cette musique, a pu résoudre certains problèmes de rythme.

Je suis à ce point convaincu de l'utilité de l'audio-visuel pour nous, que ma dernière action comme responsable de notre équipe de recherche a été de demander au CNRS des crédits pour acquérir un banc de montage vidéo et de l'installer dans des locaux que j'avais fait construire au Musée de l'Homme, lorsque j'ai succédé à André Schaeffner, pour servir de laboratoire électro-acoustique. A ce moment-là, mon premier soin avait été de demander au CNRS l'octroi d'un poste d'ingénieur du son, pour s'occuper, précisément, de ce laboratoire.

Grâce à François Bayle, que j'avais rencontré à un concert de musique électronique — vous voyez que je ne m'intéresse pas qu'à l'ethnomusicologie — j'ai fait la connaissance de Jean Schwarz, qui ne connaissait d'ailleurs rien, à l'époque, aux musiques de tradition orale. C'est en étroite collaboration avec lui que j'ai pu mener un certain nombre de recherches instrumentales, sur la voix d'une part, sur les échelles musicales équiheptatoniques de l'autre. Les résultats d'une autre longue recherche menée également avec Jean Schwarz et mettant en œuvre, à partir d'une transcription obtenue par machine, le principe, qui m'est cher, de segmentation par unités de répétition, viennent d'être publiés par le CNRS.

Dernière question : vous êtes le fondateur des éditions de disque « Collection du Musée de l'Homme et du CNRS » ; pourquoi n'avez-vous pas fondé aussi une revue d'ethnomusicologie ?

Parce qu'on ne peut pas tout faire à la fois. Je crois avoir pas mal développé en vingt ans le très beau département dont j'ai hérité de Schaeffner. Bien avant de prendre sa retraite, celui-ci m'avait demandé d'assurer à sa place l'enseignement d'ethnomusicologie qu'il dispensait à l'Institut d'ethnologie. De simples « travaux pratiques » qu'il était alors, il est devenu cours régulier. Plus tard, à la demande d'Eric de Dampierre et grâce au dévouement de Mireille Helffer, notre équipe de recherche devait petit à petit mettre en place un cursus complet d'ethnomusicologie à l'Université de Paris X-Nanterre. J'y ai longtemps assuré le cours d'initiation à l'ethnomusicologie et la direction des études doctorales. Un poste de maître de conférence a été créé l'année dernière. Le premier titulaire, Pierre Sallée, qui vient de mourir tragiquement, avait fait sa thèse — une thèse construite autour d'un film — avec moi. Il en va de même pour Miriam Roving-Olsen, qui présentement le remplace, et pour Bernard Lortat-Jacob, qui m'a succédé à la direction du doctorat. Bref, comme vous voyez, j'ai pensé que les efforts de notre équipe devaient se porter plutôt vers l'enseignement que vers la création d'une revue d'ethnomusicologie.

Il faut dire également que nous n'avons jamais rencontré de difficulté, jusqu'ici, pour publier nos travaux. Qu'elles soient de musicologie, d'ethnologie ou d'anthropologie, diverses revues de grand standing scientifique accueillent volontiers et régulièrement les articles que nous leur proposons, sans parler d'*Ethnomusicology* où nous avons tous publié peu ou prou. La création d'une revue française d'ethnomusicologie n'en demeure pas moins une question ouverte.

Propos recueillis par
François Borel

Notes

- ¹ Constantin Brăiloiu, « A propos du jodel » [1949]. In : *Problèmes d'ethnomusicologie, Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget*. Genève : Minkoff Reprint, 1973, p. 59.
- ² Charles Seeger, « The musicological juncture : 1976 ». *Ethnomusicology* XXI(2), 1976, p. 179.
- ³ Richard Middleton, David Horn et al. (éd.), *Popular Music*. Cambridge University Press, 1981, [n.d.l.r.].
- ⁴ André Martinet, *La description phonologique (...)*, Genève/Paris : Librairie Droz/M.J. Minard, 1956, p. 16.

PRINCIPALES PUBLICATIONS DE GILBERT ROUGET**Bibliographie**

- 1948 « La conque comme signe des migrations océaniques en Amérique ». In : *Actes du XXVIIIe Congrès international des Américanistes*, p. 297-305. Paris : Société des Américanistes.
- 1952 « Notes sur les travaux d'ethnographie musicale de la mission Ogooué-Congo ». In : *Conferencia internacional dos Africanistas Occidentais em Bissau*. Lisbonne, V-2 : 195-204.
- 1956 « A propos de la forme dans les musiques de tradition orale ». In : *Les Colloques de Wégimont (1954)*. Bruxelles : Elsevier, p. 132-144.
- 1960 « La musique d'Afrique noire ». In : *Histoire de la musique I*. Encyclopédie de la Pléiade, Paris : Gallimard, p. 215-237.
- 1961 « Un chromatisme africain ». *L'Homme* 1(2) : 32-46.
- 1962 « Une chante-fable d'un signe divinatoire (Dahomey) ». *Journal of African Languages* (Londres) I(3) : p. 272-292.
- 1964 « Tons de la langue en gun (Dahomey) et tons du tambour ». *Revue de musicologie* 50 : 3-29.
- 1965a « Un film expérimental : batteries dogon. Eléments pour une étude des rythmes ». *L'Homme* 5(2) : 126-134.
- 1965b « Notes et documents pour servir à l'étude de la musique yoruba ». *Journal de la Société des Africanistes* 35(1) : 67-107.
- 1966 « La musique funéraire en Afrique noire ». In : *Bericht über den 9. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaften* (1964), Salzbourg, p. 143-155.
- 1968a « L'enquête ethnomusicologique ». In : *Ethnologie générale I*. Encyclopédie de la Pléiade. Paris : Gallimard, p. 333-348.
- 1968b « L'ethnomusicologie ». In : *Ethnologie générale I*. Encyclopédie de la Pléiade. Paris : Gallimard, p. 1339-1390.

- 1969 « Sur les xylophones équiheptatoniques des Malinké ». *Revue de musicologie* 55(1) : 47-77.
- 1970 « Transcrire ou décrire ? Chant soudanais et chant fuégien ». In : *Echanges et communications : mélanges offerts à Cl. Lévi-Strauss pour son soixantième anniversaire*. Paris : Mouton, p. 677-706.
- 1971a « Une expérience de cinéma synchrone au ralenti ». *L'Homme* 11(2) : 113-117.
- 1971b « Court songs and traditional history in the ancient kingdoms of Porto Novo and Abomey ». In : K. P. Wachsmann ed., *Essays on history and music in Africa*. Evanston : Northwestern University Press, p. 27-64.
- 1974 « Tons, intonation, accentuation ; problèmes d'identification ». In : *Les langues sans tradition écrite* (Actes du Colloque International du CNRS, Nice 1971). Paris : SELAF, p. 217-240.
- 1976 « Chant fuégien, consonance, mélodie de voyelles ». *Revue de musicologie* 62(1) : 5-24.
- 1980a *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard.
- 1980b « Bénin ». In : *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2. Stanley Sadie Ed. Londres : McMillan, p. 487-493.
- 1981 « Structure d'un chant initiatique du Bénin ». *Le Courrier du CNRS* H.S. 42 : 10-11. Repris dans *The Musical Quarterly* LXXII(3) : 248-249 (In : Judith Becker, « Is Western Art Music Superior ? »)
- 1982a « Cithare et glissando : nouvelles données sur le chromatisme au Bénin ». In : *Les fantaisies du voyageur, 33 variations Schaeffner*. Paris : Société de Musicologie (Revue de musicologie), p. 310-324.
- 1982b « Note sur l'accord des senza d'Ebazagui ». In : *Les fantaisies du voyageur, 33 variations Schaeffner*. Paris : Société de Musicologie (Revue de musicologie), p. 330-344.
- 1987a « La voix, la cloche et le pouvoir du roi, ou la transformation des symboles ». In : *Ethnologiques : hommages à Marcel Griaule*. Paris : Hermann, p. 313-332.
- 1987b « Image de la musique ». *Le Courrier du CNRS* 66-67-68 : 88.
- 1988 « Un 'instrument fait en visse, rempli d'anneaux de cuivre [...] servant à la musique du roy' ». In : *Musiques, signes, images*, réunis et présentés par Joël-Marie Fauquet, *Liber amicorum François Lesure*. Genève : Minkoff, p. 229-237.

Discographie (microsillons)

Musique maure, par Ali ould Eide et Mneina mint Nana. 2 disques 25 cm, 33 t. Saint-Louis du Sénégal, A.O.F. : Institut Français d'Afrique Noire, Centre Sénégal-Mauritanie, 1953.

Musique d'Afrique occidentale. Disque 30 cm, 33 t. Contrepoint MC 20.145, 1954.

Dahomey, musique des princes, fête des Tohosu. Disque 30 cm, 33 t. Musée de l'Homme, LD 5 – Contrepoint MC 20.093, 1955.

Musique Bochimane et musique Pygmée. Disque 30 cm, 33 t. Paris/Cambridge, Mass. : Musée de l'Homme/Peabody Museum, LD 9, 1957.

Pondo Kakou, musique de société secrète. Disque 30 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme, LD 17 – Contrepoint MC 20.141, 1957.

Ogun, Dieu du fer – Chants d'Afrique occidentale. Disque 30 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme, LD 12 – Contrepoint MC 20.159, 1958.

Musique bantou d'Afrique Equatoriale Française. Disque 25 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme LD 13 – BAM LD 324, 1958.

Musique Pygmée de la Haute Sangha. Disque 17 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme LD 14 – BAM LD 325, 1959.

Fête pour l'offrande des premières ignames à Shango au Dahomey. Disque 30 cm, 33 t. Paris : Musée de l'Homme LD 2, 1965.

Filmographie

Sortie des novices de Sakpata (Dahomey). 18 minutes. 1963.

Batteries dogon. Eléments pour une étude des rythmes. 25 minutes. 1964.

Danses des reines dans l'ancien royaume de Porto-Novo. 35 minutes. 1974.

Tous trois : 16 mm, couleurs, son synchrone. En collaboration avec Jean Rouch. Produits par le Comité du Film Ethnographique. Paris : Musée de l'Homme.