

Simha Arom. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*

2 volumes. Ethnomusicologie 1. SELAF, 5 rue de Marseille, 75010 Paris, 1985, 905 p.

Laurent Aubert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2314>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1988

Pagination : 195-203

ISBN : 2-8257-0159-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Laurent Aubert, « Simha Arom. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 15 août 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2314>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Simha Arom. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*

2 volumes. Ethnomusicologie 1. SELAF, 5 rue de Marseille, 75010 Paris, 1985, 905 p.

Laurent Aubert

RÉFÉRENCE

Simha Arom. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*. 2 volumes. Ethnomusicologie 1. SELAF, 5 rue de Marseille, 75010 Paris, 1985, 905 p.

- 1 Synthèse de plus de vingt ans de recherches minutieuses en République Centrafricaine, cet imposant ouvrage — deux volumes totalisant plus de neuf cents pages — est appelé à devenir une référence indispensable à toute étude formelle des musiques africaines, ainsi qu'un instrument méthodologique de première importance en ethnomusicologie. Dès les premières pages, Simha Arom affirme une démarche résolument rationnelle, faisant preuve d'une précision quasi mathématique dans le choix de la terminologie et l'énoncé du propos. La manière dont, par l'application rigoureuse de ses principes épistémologiques et de ses méthodes d'investigation, il réussit à « dénouer l'écheveau » — pour reprendre son expression — des polyphonies et polyrythmies centrafricaines force à l'admiration.
- 2 Constatant que, malgré la complexité de leurs techniques et notamment de leurs procédés plurilinéaires, les musiques qu'il aborde ne reposent sur aucune réglementation verbalisée, l'auteur consacre une grande partie de son étude à dépister, puis à expliciter un aspect important de ce « non-dit » : la théorie implicite sous-jacente à l'expression musicale. Grâce à un procédé original et astucieux d'enregistrement en *re-recording*, il parvient à répondre de façon magistrale au « comment » des polyphonies centrafricaines,

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

- 3 Sans vouloir entrer ici plus avant dans la polémique, nous allons tenter de donner un aperçu des lignes directrices de cet ouvrage qui, disons-le de prime abord, se révèle passionnant autant par les interrogations qu'il suscite que par les découvertes qu'il communique. Il est divisé en six volets autonomes, conçus comme autant de livres dont la lecture peut être envisagée isolément : 1. une introduction générale aux musiques centrafricaines sous leurs aspects social et typologique ; 2. un essai de classification des polyphonies en Afrique subsaharienne, suivi d'un état de la question présentant la chronologie des sources ; 3. les outils techniques que sont les méthodes d'enregistrement, ainsi que les fondements théoriques qui en déterminent les modalités ; 4. la transcription et l'analyse, envisagées comme outils conceptuels ; 5. la structuration du temps dans les musiques africaines et, comparativement, dans la rythmique occidentale ; 6. une systématique des polyphonies et des polyrythmies centrafricaines, couvrant à elle seule l'intégralité du second tome.
- 4 1. Dans son premier livre, Arom commence par brosser un rapide tableau situant les musiques d'Afrique centrale dans leur contexte, montrant les relations indissociables qu'elles entretiennent avec la langue parlée, avec la danse et, d'une façon plus globale, avec les institutions sociales et les activités collectives auxquelles elles s'intègrent. Il présente la musique traditionnelle des populations centrafricaines comme « une musique populaire, orale, anonyme, sans date, collective et à vocation interne » (56), dans laquelle on ne peut généralement observer aucune stricte dichotomie entre musiciens et auditeurs. Quelque peu succinct au regard de ce qui suit, cet aperçu est complété par un chapitre sur la typologie, qui vise à déterminer un certain nombre de notions fondamentales dont il sera fait usage par la suite. Parmi celles-ci, mentionnons celle de *structure formelle*, celle du *rythme* et de son organisation, celle de *plurivocalité*, sur laquelle il revient longuement plus loin, et celle de *système scalaire*, avec une attention particulière portée sur le pentatonisme anhémitonique, de loin le plus répandu en Centrafrique. Un bref rappel des principes de classification des instruments et quelques mots sur les questions de timbre et de répertoire complètent cette introduction.
- 5 2. En cherchant à définir et à classer les polyphonies africaines, Arom note que « tout phénomène plurilinéaire n'est pas nécessairement polyphonique » (85). Il convient pour lui de différencier la *polyphonie* et la *polyrythmie* au sens strict des autres procédés rencontrés en Centrafrique, tels que *V hétérophonie*, le *tuilage*, le *bourdon*, le *parallélisme* et l'*homophonie* qui, bien que laissant effectivement apparaître la simultanéité de plusieurs parties, ne sont pas à proprement parler polyphoniques. Il définit donc comme polyphonie « toute musique vocale ou instrumentale plurilinéaire dont les parties, *hétérorhythmiques*, sont considérées culturellement par ses détenteurs traditionnels comme autant d'éléments constitutifs d'une même entité musicale. [...] En ce qui concerne les instruments percussifs, le plus souvent à hauteur indéterminée, on parlera — par analogie à polyphonie — de polyrythmie. Par ce terme, il faut entendre ici tout agencement plurilinéaire fondé sur la superposition de figures rythmiques différentes dont l'entrelacement donne lieu à une polyphonie rythmique » (90-91). Pour l'auteur, ces

définitions ont d'ailleurs une portée universelle. A cet égard, on ne peut que souscrire à son affirmation : « l'ethnomusicologie ne devrait plus être située en marge de la musicologie classique quant aux définitions des procédés fondamentaux propres à toute élaboration musicale » (91).

- 6 On est frappé, en particulier dans ce deuxième livre, par la fréquence des citations, qui ne sont pourtant jamais une béquille destinée à suppléer à une documentation personnelle insuffisante ; au contraire, en confrontant ses propres observations de terrain aux sources écrites antérieures, en les corroborant mutuellement ou en les opposant, l'auteur est animé par un constant souci d'exactitude et d'exhaustivité. La diversité des points de vue énoncés éclaire ainsi son propos sous des angles complémentaires et n'en fait que mieux ressortir le relief. La seconde partie de ce livre est consacrée à un examen critique des témoignages de voyageurs européens des siècles passés sur l'existence de pratiques musicales polyphoniques en Afrique subsaharienne. Elle jette une lumière — pas toujours édifiante, celle-ci — sur la somme de préjugés qui entachent nombre de ces relations « impressionnistes », dues à la plume de militaires, de missionnaires, d'explorateurs ou d'administrateurs coloniaux. Pour la plupart pollués par une vision ethnocentriste, évolutionniste et « civilisationnelle », voire franchement raciste, ces écrits fournissent néanmoins une quantité d'informations qui, une fois décryptées, s'avèrent souvent utiles et révélatrices de la mentalité des conquérants blancs.
- 7 3. Le Livre III est dédié à un des problèmes les plus épineux auxquels les ethnomusicologues ont toujours été confrontés : celui de la transcription. Or cette dernière est éminemment conditionnée par un stade précédent de l'enquête : l'enregistrement, qui en fournit le matériau.
- 8 Dans le chapitre portant sur ce qu'il appelle les « méthodes antérieures » [sous-entendu : « à la sienne propre »] de transcriptin des musiques de tradition orale, Arom émet des réserves pertinentes quant aux « solutions techniques » proposées par certains de ses prédécesseurs, notamment l'utilisation d'appareillages particuliers (Jones), du cinéma (Kubik, Dauer) et de l'enregistrement sonore stéréophonique conventionnel. Aucune ne débouche en effet sur une application universelle, et leur fiabilité devient particulièrement douteuse dès qu'apparaît toute forme de plurivocalité.
- 9 On s'étonnera en revanche de son argumentation de principe contre l'approche désignée par le terme anglo-saxon de *performing*, que préconisent notamment Mantle Hood et Gerhard Kubik, et qui consiste « à apprendre soi-même à jouer d'un instrument de la population dont on étudie la musique » (179). La première objection à formuler à cette critique concerne sa pertinence à cet endroit de l'exposé ; en effet, la transcription ne paraît pas être le but premier de celui qui tente de se « familiariser, *du dedans*, avec une musique qui, au départ, lui est étrangère » (*ibid.*) ; bien au contraire, les motivations de la bi-musicalité — terme prôné par Hood — peuvent se situer sur différents plans, répondant ou non aux finalités analytiques de l'ethnomusicologie. Deuxièmement, Arom est probablement influencé par son terrain lorsqu'il affirme qu'« il est bien peu probable [...] qu'il [le chercheur] parvienne à exécuter une musique appartenant à une autre culture de façon aussi 'naturelle' qu'un musicien de la population considérée » (*ibid.*). De nombreux musiciens-ethnomusicologues, qui sont peut-être autant d'« exceptions à la règle », ont prouvé le contraire en acquérant une compétence unanimement reconnue par les tenants de la tradition musicale à laquelle ils se sont intégrés, sans pour autant avoir nécessairement « perdu le recul, la vue d'ensemble [...] qui se révèle d'une importance fondamentale dans la démarche du chercheur » (181). S'il n'y a effectivement

« pas lieu de demander à l'ethnomusicologue de savoir exécuter les musiques sur lesquelles il travaille » (*ibid.*), il ne semble pas y avoir plus de raisons objectives de l'en dissuader a priori.

- 10 Laissons là le débat pour en venir à la « nouvelle méthode » de transcription mise au point et décrite par l'auteur, qui est sans aucun doute un « outil technologique » remarquable. Son ingéniosité provient notamment du fait que, nécessitant un matériel technique relativement réduit — deux magnétophones, un micro et quelques casques d'écoute — elle est utilisable « *sur le terrain même* ». Elle consiste à « enregistrer avec un seul microphone en plusieurs fois. Il s'agit là d'une application de la technique dite du 'play-back', c'est-à-dire de la reconstitution diachronique d'un ensemble d'événements sonores se présentant dans la réalité de façon synchronique » (190). Ce procédé peut schématiquement se réduire aux phases suivantes : après avoir analysé un *enregistrement tutti* de la pièce polyphonique envisagée, Arom la fait écouter successivement à chaque exécutant en lui demandant de rajouter sa propre partie pour l'appareil, et cela sous le contrôle des autres. Sur une seconde bande lui apparaît ainsi pour chaque exécutant sa partie isolée sur une piste, et le *tutti* sur l'autre. Il reste finalement, pour éviter toute confusion, à établir le mètre, généralement sous-jacent, auquel tous les musiciens se réfèrent : ce dernier est obtenu selon la même méthode, en demandant « à l'un des exécutants de réécouter tous les enregistrements des parties séparées, et d'y superposer des battements de mains » (202). Disposant de tout le matériel nécessaire, le chercheur peut alors se livrer à la transcription et à l'établissement de la partition, qui consiste en la synthèse sur le papier des éléments recueillis isolément, et donc à « une des réalisations possibles de la pièce étudiée » (206). On se rendra compte que, outre sa fiabilité quasi intégrale, cette solution présente l'avantage inestimable d'abolir la distance existant habituellement entre les phases de collecte, d'analyse et de synthèse, distance bien souvent nuisible au compte rendu de l'enquête. Il est très probable que le procédé d'Arom fera désormais école.

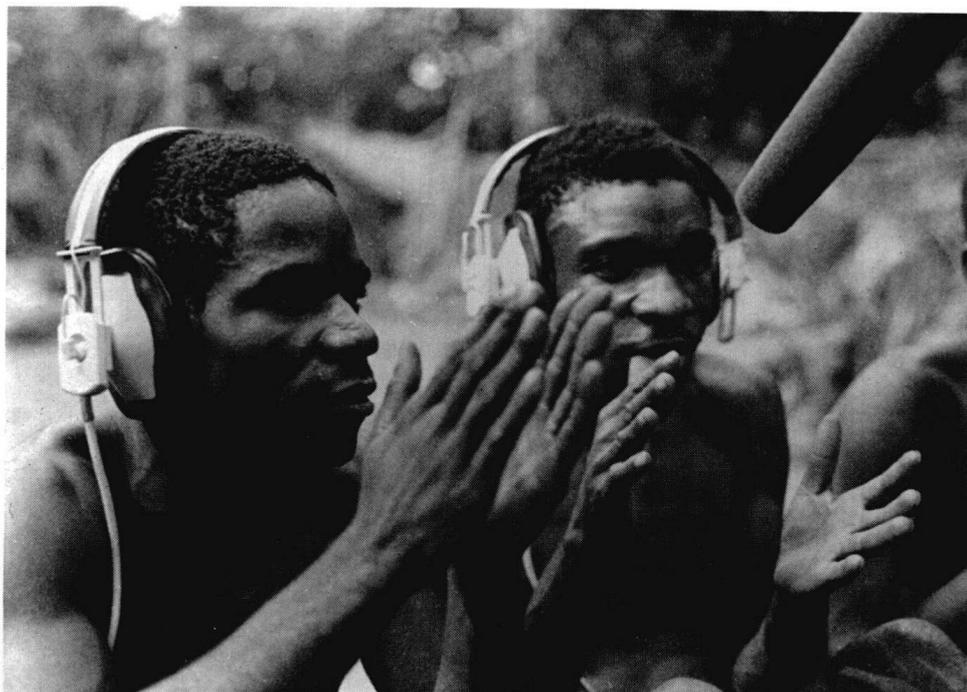


Enregistrement en playback des chants de harpe ngbaka, Rép. Centrafricaine (photo : Simha Arom)

- 11 4. Les techniques d'enregistrement et de transcription ne sauraient évidemment constituer une fin en soi ; ils sont pour l'auteur les « outils technologiques » indispensables au développement de sa méthode et à l'exposé de ses résultats. Cette méthode repose également sur l'usage d'un certain nombre d'« outils théoriques » qui font l'objet du livre suivant. La première question qu'Arom se pose est de savoir dans quelle mesure le matériau « brut » recueilli par le chercheur est significatif, ou en d'autres termes, d'établir son degré de pertinence. Après avoir remarqué très justement que « dans les civilisations à tradition orale où la théorie est totalement implicite, son existence est néanmoins attestée par le fait qu'*aucune erreur ne passe inaperçue des usagers* » (224-225), il s'attache à définir plusieurs notions permettant d'explicitier cette théorie, d'en dégager les lignes de force : celles, concomitantes, de modèle et de variation, celles de système, de marge de tolérance, de consensus culturel, de code musical, d'équivalence, etc. Ainsi l'ethnomusicologue peut-il dépasser le stade de la description et aborder sereinement ceux de l'analyse et de la « théorisation », du dégagement et de la formulation des structures.
- 12 « La première opération consiste à séparer, à l'intérieur d'un fait sonore donné, ce qui relève du domaine strictement physique, acoustique, de ce qui est conditionné par un acquis culturel » (236). Une autre différenciation préconisée par Arom est celle, reprise du linguiste américain Kenneth L. Pike, entre l'*étique* et l'*émique*, aussi bien en ce qui concerne la hiérarchisation des unités à décrire qu'à propos des stades de la recherche selon un point de vue soit externe, soit interne à l'objet étudié. Cela équivaut à ce qu'il appelle la « constitution de classes d'équivalence » et la mise à jour des « divers niveaux dans l'organisation de la substance musicale » (243-247).
- 13 Revenant à la question de la transcription, l'auteur note avec raison la réserve qu'il convient d'observer vis-à-vis de l'usage des appareils de mesure électro-acoustiques, « inaptes à évaluer une marge de tolérance » (279) ; il précise que « transcrire un événement musical, ce n'est pas le 'photographier', c'est plutôt dégager ses traits pertinents, mettre à nu les éléments qui le caractérisent et permettre son identification » (254). Ainsi, au fil des analyses successives, en arrive-t-il à déterminer les unités commutables dont l'imbrication constitue une pièce musicale donnée, puis à en mettre à jour le modèle et les principes structurels. Il peut de la sorte établir deux types de partition, selon le niveau de pertinence retenu : une partition émique et une partition modélisée.
- 14 5. Bien que traitant de « l'organisation du temps dans les musiques africaines », le cinquième volet s'ouvre sur un « petit aperçu de la rythmique occidentale » destiné, d'une part à situer l'argument dans une perspective plus large, et de l'autre à clarifier d'emblée plusieurs termes dont l'usage a confirmé l'ambiguïté. L'auteur constate dans ce domaine un certain nombre d'analogies entre les pratiques musicales africaines et celles du Moyen Age européen : le terme de *tactus*, par exemple, utilisé par les théoriciens de l'Ars Nova pour désigner « l'unité de durée » correspond selon lui à la « battue », exprimée ou sous-entendue, qu'il s'est appliqué à mettre en évidence dans les polyphonies centrafricaines. Ce n'est que dès le début du XVII^e siècle, et ceci jusqu'aux post-romantiques, qu'allait se cristalliser la notion proprement occidentale de « mesure », définie comme « l'assemblage d'un certain nombre de valeurs de base disposées en groupes, lesquels sont séparés les uns des autres par des barres verticales » (292).

- 15 Arom est ainsi amené à établir une « terminologie rigoureuse » et pertinente dans le cadre des musiques africaines. Pour celles-ci, il retient les vocables de *pulsation* et de *temps* (au pluriel) — plutôt que celui de « battue » -, par lesquels il entend « l'étalon isochrone, neutre, constant, organique, qui détermine le tempo » (330), celui de *rythme*, qui associe de manières diverses les trois paramètres d'*accent*, de *timbre* et de *durée*, ainsi notamment que ceux d'*isorythmie*, d'*hétérorythmie* et de *polyrythmie*.
- 16 Muni de cet appareil lexicographique, il peut alors se livrer à un essai de définition globale de la rythmique africaine, qui « ne procède ni de façon divisive, comme le fait le solfège occidental, ni de façon additive, selon le système de la métrique des Grecs anciens » (337), mais qui repose sur « une structure périodique rigoureuse ou *isopériodicité*, déterminée par la répétition — variée ou non — d'un matériel musical essentiellement identique » (345). Notons que ce principe d'*isopériodicité* est aussi à la base de tous les systèmes rythmiques asiatiques, auxquels il est étonnant que l'auteur ne fasse ici aucune allusion. La notion de *cycle* semble en effet être inhérente à la conception du temps — et pas seulement du temps qualifié musicalement — dans de nombreuses civilisations du monde.
- 17 6. Le second volume de cet ouvrage est entièrement consacré à une systématique des polyphonies d'Afrique centrale, c'est-à-dire à l'étude de « l'aspect purement technique du mode d'utilisation de [la voix et des instruments de musique] dans l'élaboration des polyphonies » (377). Arom dénombre quatre types de procédés mis en œuvre, lesquels, à part le deuxième qui « opère de façon autonome », peuvent se combiner selon des modalités diverses : 1. la polyrythmie stricte ; 2. la polyphonie par hoquet ; 3. la polyphonie par instruments mélodiques ; et 4. la polyphonie vocale.
- 18 Avant de passer à un examen approfondi des trois premiers types — la polyphonie vocale, bien qu'étant statistiquement le procédé le plus répandu, n'entre en effet pas dans le cadre strict de cette étude -, l'auteur se penche sur quelques questions préliminaires dont dépendent les critères retenus pour son analyse. Il est ainsi amené à définir les pentatonismes anhémitoniques centrafricains, non pas comme des modes mais comme des *échelles modales*, ou des types pentatoniques. Il constate ensuite que « les configurations verticales [des divers types de polyphonie] sont la conséquence — en partie fortuite — d'une *conception horizontale*, celle d'un *contrepoint mélodique* » (389). L'analyse formelle proprement dite, reposant sur un certain nombre de principes et de paramètres propres à son objet, consiste pour Arom à déterminer des *classes d'équivalence*, à en établir les différents niveaux, à « rendre compte de la hiérarchie qui les régit », et finalement à en dégager les modèles.

Matérialisation de la pulsation chez les Pygmées Aka



(photo : Simha Arom).

- 19 Une fois ces bases posées, le lecteur entre dans le vif du sujet avec le chapitre sur la polyrythmie stricte, qui s'ouvre sur une description des caractéristiques fondamentales de la rythmique centrafricaine. Celle-ci comporte un mouvement stable et régulier, une périodicité rigoureuse et un entrecroisement constant des rythmes individuels, mais elle ignore la notion proprement occidentale de mesure et celle du temps fort qui la détermine. A partir de ces données, l'auteur s'attache à définir les modalités d'organisation du rythme — dont les structures sont déterminées par les paramètres ou « marques » que sont « l'accentuation, la modification de timbre [et] l'alternance des durées » (414) — et celles de la polyrythmie d'Afrique centrale, qu'il compare à une « *trousse circulaire* dont les torons sont fixes, tant dans leurs positions respectives que dans leurs rapports » (500).
- 20 Envisagé comme une « polyphonie par polyrythmie » ou, plus précisément, comme « le point de jonction précis entre polyrythmie stricte et polyphonie », le *hoquet* fait l'objet du chapitre suivant. Issu du vocabulaire musical médiéval, le terme de *hoquet* désigne, selon la définition d'Arom, un procédé polyphonique fondé « sur l'entrecroisement, le tuilage et l'imbrication de diverses figures rythmiques *étagées à des hauteurs différentes* mais inscrites dans un système scalaire défini » (503). Bien que son aire de diffusion sur le continent africain soit extrêmement large, le *hoquet* semble être en République Centrafricaine « l'apanage exclusif de deux populations appartenant au groupe banda, les Dakpa et les Linda » (504), et plus précisément de leurs orchestres de trompes. Prenant comme référence un ensemble Linda, l'auteur s'attache à élaborer une systématique de ces formations et de leur répertoire. A travers de nombreuses transcriptions, il conduit le lecteur de la décomposition des parties d'un morceau pour dix-huit instruments — selon la méthode énoncée plus haut — à la mise en évidence du modèle qui en sous-tend toutes

les réalisations possibles ; il détermine ensuite les rapports existant entre hoquet instrumental et musique vocale, chaque pièce pour orchestre étant, d'après les Banda-Linda eux-mêmes, dérivée d'un chant linéaire. Par le jeu d'opérations complexes, il parvient ainsi à démontrer la cohérence profonde de la conception et de l'organisation musicales des Linda, dont l'ingéniosité est d'autant plus remarquable qu'elle se fonde sur des moyens d'une grande simplicité.

- 21 En abordant la « polyphonie par instruments mélodiques », Arom envisage plus particulièrement le jeu de trois types d'instruments dont la fonction première est d'accompagner le chant : le xylophone, la senza et la harpe. Parmi les xylophones, il retient le modèle « sur fosse » des Zandé de Centrafrique, et le modèle portatif à résonateurs multiples, utilisé par la plupart des populations du pays, mais dont il étudie plus particulièrement le jeu chez les Sabanga, les Linda et les Dakpa. Son analyse de la musique de senza est basée sur la partie instrumentale de trois pièces tirées du répertoire intimiste des « chants à penser » des Gbaya. Quant aux cordophones, il n'est ici question que de la grande harpe arquée des Ngbaka.
- 22 Dans son dernier chapitre, l'auteur examine dans leur intégralité les morceaux précédemment « scindés à dessein », c'est-à-dire en envisageant cette fois-ci les rapports entretenus par les accompagnements instrumentaux avec le chant qu'ils sous-tendent. Les diverses réalisations de la (ou des) partie(s) vocale(s) y apparaissent sous forme de paradigmes, afin de « rendre compte de la latitude de variation dans le chant » et d'établir les relations entre « solo vocal et partie chorale, formule instrumentale, matrice rythmique ou polyrythmique » (837). Procédant par ordre de complexité croissante, cet exposé présente successivement les pièces à une, à deux et à trois parties rythmiques. Dans chaque cas, l'analyse vise à faire apparaître l'architecture globale d'un morceau, et conséquemment celle de la catégorie musicale dont il a été jugé représentatif.
- 23 On le voit, la matière de cet ouvrage est dense, et les thèses de son auteur affirmées, parfois même catégoriques. Ce qui à plus d'un endroit peut apparaître comme de longues digressions, correspond plutôt aux visées méthodologiques énoncées dès le sous-titre. A cet égard, on regrettera l'absence d'un index des termes techniques, car peu d'écrits en langue française font état d'une telle rigueur taxinomique : de nombreuses notions essentielles en musicologie — et pas seulement en ethnomusicologie — semblent avoir trouvé ici une formulation définitive. Par ce constant souci du mot juste, Arom se situe dans la ligne d'érudits comme Jacques Chailley et Constantin Brăiloiu, auxquels il se réfère souvent, et dont les écrits font autorité en la matière.
- 24 Mais un autre aspect de l'œuvre d'Arom pose un problème ; le peu d'importance qu'il attribue au contexte socio-spirituel des musiques qu'il étudie suscite inmanquablement quelques questions relatives aux raisons de cette option. Faisant siennes les affirmations d'Umberto Eco, selon lequel la musique est « un système sémiologique dépourvu d'épaisseur sémantique » (241) et de Roman Jakobson, qui soutient qu'« elle se présente comme un langage qui se signifie soi-même » (260), il en arrive tout naturellement à la conviction que la musique « est à la fois forme et substance » (261). La perspective uniquement formelle dans laquelle il inscrit sa méthode d'analyse lui paraît dès lors suffisante, elle se justifie par elle-même. Les prémisses de cette méthode étaient d'ailleurs clairement énoncées dans l'Avant-propos, où l'on peut lire que « les informations d'ordre ethnologique, relatives au contexte socio-culturel dans lequel sont pratiquées les musiques envisagées, seront ici réduites au minimum pertinent [...] Il en est de même pour certains thèmes touchant de plus près à la discipline ethnomusicologique, lorsqu'ils

ne sont pas nécessaires pour éclairer notre propos. L'on ne s'attendra donc pas à trouver ici de descriptions détaillées relatives à la fabrication des instruments de musique, non plus que de références à la symbolique dont elle est très souvent entourée, pas davantage que la transcription des paroles de certains chants ayant comme support une musique instrumentale polyphonique et/ou polyrythmique » (21).

- 25 Arom se situe donc bien comme un *ethnomusicologue* au sens strict, et en aucun cas dans la perspective de l'*anthropologie musicale*. La cohérence de son discours paraît ainsi sans faille, puisque toutes les données extra-musicales en sont écartées délibérément, ou du moins leur examen est-il limité à la portion congrue. Soit ! Mais si, comme il nous le dit, sa démarche le « conduit de l'observation de la pratique musicale *et de sa raison d'être* [italiques nôtres] à la découverte de la théorie qui la sous-tend » (23), quelle est donc la raison d'être d'un langage qui se signifie soi-même ? En d'autres termes, ne peut-on réellement voir en la musique d'autre substance que sa substance sonore, et la musique ne peut-elle en aucun cas être considérée comme la substance d'autre chose qu'elle-même ? L'auteur a pourtant soin de signaler que « les taxinomies traditionnelles africaines font appel à des catégories qui, *si elles sont pertinentes du point de vue social ou socio-religieux* [italiques nôtres], ne nous éclairent guère sur la systématique des procédés musicaux auxquels leurs détenteurs ont recours » (378). L'intérêt capital de l'analyse et de la systématisation de ces procédés ne fait pas l'ombre d'un doute ; mais fallait-il pour autant négliger à dessein les seuls critères de catégorisation que les Africains eux-mêmes jugent *pertinents* ? Là réside, à notre sens, la principale interrogation — la plus grande frustration, même, serait-on tenté d'écrire — suscitée par la lecture de cet ouvrage, par ailleurs magistral et captivant.