

## Nommer, narrer, commenter Manières de dire la musique selon les Bochimans Ju'hoansi (Namibie)

*Name, narrate and comment*

**Emmanuelle Olivier**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/835>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998

Pagination : 12-27

ISBN : 2-8257-0639-6

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Emmanuelle Olivier, « Nommer, narrer, commenter Manières de dire la musique selon les Bochimans Ju'hoansi (Namibie) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/835>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

---

# Nommer, narrer, commenter Manières de dire la musique selon les Bochimans Jul'hoansi (Namibie)

*Name, narrate and comment*

Emmanuelle Olivier

---

« Cette invention merveilleuse de composer de  
ving-cinq ou trente sons cette infinie variété de  
mots, qui, n'ayant rien de semblable en eux-mêmes  
à ce qui se passe dans notre esprit, ne laissent pas  
d'en découvrir aux autres tout le secret, et de faire  
entendre à ceux qui n'y peuvent pénétrer, tout ce  
que nous concevons, et tous les divers  
mouvements de notre âme.  
Ainsi l'on peut définir les mots, des sons distincts  
et articulés, dont les hommes ont fait des signes  
pour signifier leur pensée »  
Arnauld et Lancelot, *Grammaire de Port Royal* : 22

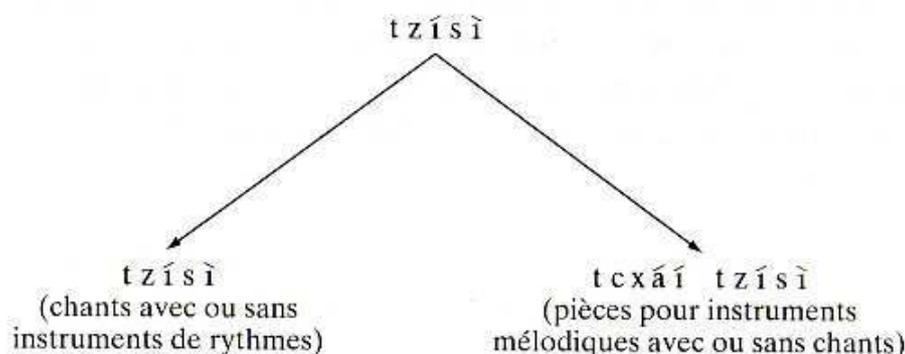
- 1 Comme bien des populations africaines, les Bochimans Jul'hoansi<sup>1</sup> établis au nord du désert du Kalahari en Namibie n'ont pas élaboré de théorie sur leur musique. Ils ont néanmoins développé un discours qui, à bien des égards, peut être qualifié d'analytique. Termes et expressions vernaculaires, récits, commentaires reflètent la représentation que les Jul'hoansi se font de leur musique<sup>2</sup>.
- 2 Cet article vise, par l'étude des divers énoncés linguistiques vernaculaires, à comprendre la musique des Jul'hoansi, telle qu'ils la conçoivent. Car, comme le note Hugo Zemp :  
« Un entretien directif centré sur les concepts musicaux ne donnera sans doute que peu de résultats s'il n'est pas précédé d'une connaissance approfondie de la terminologie utilisée par les musiciens » (Zemp 1979 : 33).
- 3 Il sera ici question du système musical proprement dit, et non pas de la musique au sein du monde social<sup>3</sup>. Mon propos se limitera de plus à la musique vocale, prédominante dans

cette culture : chants plurivocaux contrapuntiques *a cappella* ou avec accompagnement rythmique.

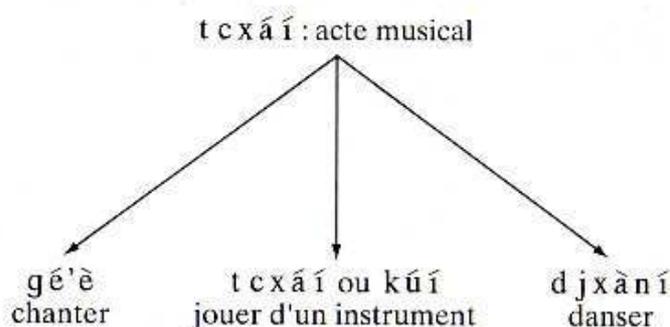
- 4 J'envisagerai ce que les Ju|'hoansi disent sur leur musique et comment ils le disent. Sera ainsi posé le « problème central des relations entre la musique d'un côté et de l'autre l'appareil verbal et conceptuel qui l'accompagne » (Molino 1991 : 75). Il s'agit pour l'essentiel des questions suivantes : quels sont les traits musicaux pris en compte dans le discours vernaculaire ? Qu'est-ce qui est nommé/non nommé ? Quels types d'énoncés utilisent les Ju|'hoansi ? – Un métalangage *métaphorique* ? – Un discours comme *fondement* et *légitimation* de la pratique musicale ? – Ou bien un métalangage *intégré, spécifique* à l'objet musical (*ibid* : 81) ?
- 5 Par la confrontation de ce que disent les Ju|'hoansi avec les résultats de l'analyse musicale, on verra si l'ensemble ou une partie seulement des données se corroborent, c'est-à-dire si, et dans quelle mesure, les Ju|'hoansi fondent leur représentation du système musical sur une réalité acoustique.
- 6 C'est non pas l'explicite, mais ce qui peut le devenir qui sera ainsi appréhendé. En effet, l'implicite se révèle être souvent de l'explicite qui, au sein d'une société, n'a pas besoin d'être énoncé puisque tous ses membres partagent le même « environnement cognitif » (Sperber et Wilson 1989 : 65), c'est-à-dire un ensemble de connaissances dont les représentations mentales leur sont communes. C'est seulement dans des circonstances bien particulières d'apprentissage, que ce soit auprès des enfants ou à la demande de l'étranger chercheur, que certains faits langagiers sont explicités. Dans le cas des Ju|'hoansi, ce travail d'explicitation a nécessité de longs mois d'enquête durant lesquels nombre de termes et d'expressions ont pu être mis au jour grâce aux enregistrements en *re-recording*, procédé qui permet d'isoler les différentes parties vocales ou instrumentales d'une pièce (Arom 1976 ; Olivier 1995). En effet, l'utilisation du *re-recording*, nécessaire à la transcription d'une musique plurilinéaire complexe, ne manque jamais de susciter des discussions spontanées à l'intérieur même de la communauté des musiciens. Leur étonnement à l'écoute des parties séparées des pièces se traduit par une verbalisation qui autrement n'aurait pu émerger, et qui témoigne de la manière dont ils conçoivent leur musique. Quant au chercheur, il se trouve en position d'envisager les parties isolément, en dehors du foisonnement sonore, ce qui lui permet de poser des questions sur les caractéristiques de chacune d'elles et sur les relations qu'elles entretiennent. Les musiciens sont ainsi à même de commenter ces exécutions expérimentales et d'expliquer des phénomènes qui, dans un contexte d'exécution collective, passeraient inaperçus.
- 7 Les paragraphes qui suivent seront consacrés chacun à un objet du discours musical ju|'hoan : division du patrimoine musical en chants, pièces instrumentales et danse ; accompagnement rythmique des chants ; plurivocalité (tessitures constitutives et procédés plurivocaux) ; création et apprentissage des chants ; versions épurées et système de variation.

## Chanter, jouer d'un instrument, danser

- 8 Les Ju|'hoansi possèdent un patrimoine musical riche de plus de 170 morceaux (tzísi [litt. « bouche »]), qu'ils groupent en chants (tzísi) dont certains sont dansés, et en pièces instrumentales (tcxái tzísi [litt. « jouer d'un instrument – bouche »]), ce qui peut être représenté par le schéma suivant :



- 9 Le terme *tcxáí* désigne à la fois toute pratique musicale, et le jeu instrumental. Chacun de ces actes renvoie également à un autre syntagme plus précis : *gé'è* (chanter), *kúí* (jouer d'un instrument) et *djxàní* (danser) :



- 10 Alors que *gé'è* est propre au chant, *kúí* signifie aussi jouer à un jeu, tandis que *djxàní* est le nom que les hommes utilisent pendant la chasse pour désigner l'eland (antilope *Taurotragus oryx*)<sup>4</sup>.

## L'accompagnement rythmique des voix

- 11 Les femmes accompagnent généralement leurs voix – *dohmsì* – par des battements de mains – *||'am*. Elles matérialisent ainsi *!àbà* – qui désigne la pulsation isochrone ou une figure *aksak* – présente dans tous les chants. *!àbà* se superpose à *≠u* – une ou plusieurs figures rythmiques spécifiques à chaque catégorie<sup>5</sup> de chants.
- 12 Les figures rythmiques et blocs polyrythmiques qui suivent sont proposés sous forme de tableau. Chaque bloc est propre à une catégorie musicale nommée (Miel, Pluie et Vent) ou non nommée (Corde 9). Les deux premières figures ont la même périodicité (4 pulsations ternaires), la troisième et la quatrième une périodicité différente (7 pulsations ternaires et *aksak* de 17 valeurs minimales).

Tableau 1 : « Miel »

pulsations		1		2		3		4	
≠u		.		.					.

làbà	Δ			Δ			Δ			Δ		
------	---	--	--	---	--	--	---	--	--	---	--	--

Tableau 2 : « Vent »

pulsations		1		2		3		4	
≠u		•		•		•		•	
làbà Δ			Δ		Δ		Δ		

Tableau 3 : « Pluie »

pulsations		1		2		3		4		5		6		7
≠u		•		•		•		•		•		•		•
làbà		Δ		Δ		Δ		Δ		Δ		Δ		Δ

Tableau 4 : « Corde 9 »

valeurs minimales		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
≠u			•		•		•		•		•		•		•		•	
làbà			Δ		Δ		Δ		Δ		Δ		Δ		Δ		Δ	

- 13 Les Ju|'hoansi distinguent et nomment deux timbres que produisent les battements de mains : làbà/≠u tsáú-kà (litt. « pulsation/fig. rythm. – s'élever ») désigne des battements percutants, qui produisent un son aigu. Selon les Ju|'hoansi, ils permettent au guérisseur<sup>6</sup> d'entrer plus facilement en transe durant un rituel de guérison<sup>7</sup>. A l'inverse, làbà/≠u tzèmà (litt. « pulsation/fig. rythm. – petite ») indique un battement doux. Durant un rituel de guérison, le guérisseur peut reprocher aux femmes de battre trop doucement, ce qui est censé affaiblir son action<sup>8</sup>.
- 14 Les battements de mains peuvent être variés, ce que les Ju|'hoansi expriment par l'expression générique ||'am !xàà (litt. « battre des mains – couper »). En réalité, cela concerne seulement la battue isochrone : làbà !xàà. Couper c'est interrompre la régularité des battements : la pulsation, toujours ternaire, est alors subdivisée en 2+1 valeurs minimales. Une seule femme s'en charge tandis que les autres continuent à battre la pulsation.

## La plurivocalité

- 15 Les chants ju|'hoan peuvent être exécutés aussi bien par un chœur que par une seule personne. Dans le premier cas, plusieurs lignes mélodiques se superposent et créent du contrepoint. Si l'intention des chanteurs est bien de produire autant de lignes qu'il y a d'exécutants, il semble cependant improbable qu'elles soient toutes structurellement différentes.

### Les tessitures constitutives

- 16 Les Ju|'hoansi regroupent les lignes mélodiques superposées en trois *tessitures* appelées voix – dohm̀si. Chaque tessiture porte plusieurs noms :

- *tessiture aiguë*

l'áci (litt. « sommet »). Ce terme est ordinairement employé dans un autre contexte : « la voix qui est appelée 'sommet', c'est comme lorsque, face à une pile de couverture, on demande celle qui se trouve au sommet parce que la couleur nous plaît » explique une femme ju|'hoan.

dohm̀ cù (litt. « voix – aiguë »).

'àn (litt. « aller de l'avant, être en tête »). Pour la plupart des communautés ju|'hoan, c'est la voix principale. ≠'àn signifie également être en tête d'une file, c'est-à-dire être responsable du bon déroulement de la marche ; ce rôle incombe à celui qui connaît le mieux le chemin.

- *tessiture médiane*

||'amí (litt. « centre »). Considérée par quelques communautés ju|'hoan comme la voix principale autour de laquelle s'entrelacent les autres, ||<sup>4</sup>amí désigne également le centre, le cœur d'une hutte ou d'un village.

n≠ù n'áng (litt. « milieu – intérieur »). Tombé en désuétude chez les jeunes, ce terme n'est plus utilisé que par les personnes âgées.

- *tessiture grave*

bòrò (grave).

dohm̀ tih (litt. « voix – lourde »). La voix est « lourde » comme peuvent l'être un gros fagot de bois ou un quartier de viande à transporter.

dohm̀ n!a'àn (litt. « voix – gros/vieux »). N!a'àn se place aussi après le nom d'une personne âgée (par exemple Beh n!a'àn), en signe de respect ; il indique l'ancienneté d'un chant et sa puissance (le chant tzi n!a'àn n!a<sup>4</sup>àn est souvent entonné au début du rituel de guérison pour faciliter l'entrée en transe du guérisseur, car il est censé contenir beaucoup de n | om, l'énergie surnaturelle). N !a'àn est également synonyme de mâle.

Seules les voix des femmes âgées et des hommes s'inscrivent en effet dans cette tessiture.

tònsí (litt. « dernier ») désigne le dernier de la file. C'est un synonyme de facultatif. Dans les chants de jeu exécutés uniquement par les fillettes et les jeunes femmes, cette voix est absente.

- 17 Les Ju|'hoansi sont capables d'identifier tout chant à l'écoute d'une seule ligne mélodique située dans n'importe laquelle des trois tessitures.

### Les procédés plurivocaux

- 18 Que renferment les trois tessitures, ces cadres de hauteur à l'intérieur desquels s'inscrivent les lignes mélodiques ? En d'autres termes, comment les Ju|'hoansi produisent-ils du contrepoint ?

- 19 Pour répondre à ces questions, on prendra comme point de départ le discours des chanteurs sur la courbe descendante de toute ligne mélodique. « Chaque voix commence toujours dans l'aigu puis descend progressivement jusqu'à un certain point. A ce moment là, elle remonte directement dans l'aigu pour reprendre son cheminement descendant », disent-ils en substance. La même opération se répète ainsi jusqu'à la fin de l'exécution du chant.
- 20 Toutes les voix épousent donc le même type de contour mélodique, mais situé à des registres de hauteur différents. Ce que les Jul'hoansi traduisent par deux expressions synonymes : gè<sup>4</sup>é kòà ≠aeh kè (litt. « chanter – dessous – ceci ») et gè<sup>4</sup>è tzi ≠aeh (litt. « chanter – chant – dessous »). Le matériau mélodique correspondant à la tessiture principale est transposé aux autres tessitures. L'intention des chanteurs est en effet d'exécuter la « même chose mais plus bas ».
- 21 C'est ce que montre la transcription du chant « Pluie » (glà tzi) dont une seule période est représentée ci-après. Elle comprend quatorze pulsations, chacune divisée en trois valeurs minimales. Le chant est fondé sur l'échelle tétratonique ré mi la si.

Transcription 1 : « Pluie », période 3

A désigne la tessiture aiguë, M la tessiture médiane et G la tessiture grave

- 22 Chacune des cinq lignes mélodiques du chant « Pluie » constitue une séquence fondée sur la succession des degrés de l'échelle en mouvement conjoint descendant. Ces *degrés appuis* sont séparés par les mêmes notes de l'échelle, mais disposées dans un ordre différent – les *notes intermédiaires*, notées sous forme de blanches –, produisant ainsi une alternance irrégulière de mouvements descendants et ascendants. La ligne mélodique peut être découpée en *segments* sur la base de la répétition de cette courbe descendante. En effet, lorsqu'elle a atteint son point le plus bas, elle remonte dans l'aigu et reprend sa pente descendante. La courbe mélodique peut toutefois être interrompue pour osciller autour

d'une note (M1 : pulsations 8-11 ; G1 : pulsations 3-5). Malgré cette légère irrégularité, elle demeure globalement descendante. Le matériau mélodique situé dans la tessiture principale (aiguë) est transposé à la quarte (M2), à la septième (M1) et à l'octave inférieure (G1 et G2). Ce qui peut être représenté par la transcription schématique suivante, comprenant les seules notes qui forment le contour mélodique.

Transcription 2 : « Pluie », période 3

Contour mélodique seul

- 23 On remarque également que les segments des lignes mélodiques qui figurent dans les trois tessitures se tuilent, ce qui fait dire aux Ju'l'hoansi que les voix ||k aé ||k aé khòè (litt. « assembler – chacun ») s'emboîtent l'une dans l'autre.
- 24 Pour les Ju'l'hoansi, la plurivocalité naît de la transposition du même matériau mélodique dans trois registres de hauteur et du tuilage entre les diverses lignes mélodiques.

## La création de chants et leur apprentissage

- 25 Les chants de guérison, qui totalisent environ la moitié du patrimoine musical ju'l'hoan, sont créés par les guérisseurs<sup>9</sup>. Le dieu créateur ou les âmes des défunts « donnent » de nouveaux n|om tzísì à certains guérisseurs (tous ne créent pas de chants), en état de songe ou de transe (Marshall 1969 : 366). Ces chants apparaissent pour soigner le conjoint du guérisseur ainsi que lui-même et le reste de sa famille à la suite d'une maladie due à de multiples causes, telles que la transgression des règles de parenté concernant le mariage, le partage inéquitable de nourriture ou d'autres biens matériels, et la séparation forcée des membres d'une même famille.
- 26 Aucun mystère n'entoure la création des chants : les guérisseurs font le récit des circonstances, toujours graves, qui précèdent la phase de création, discutent sur ce don

reçu des défunts et sur la manière dont le nouveau chant est à son tour transmis à l'entourage des récipiendaires.

- 27 Selon les Jul'hoansi, la création d'un chant et son apprentissage par les membres du groupe s'effectuent comme suit<sup>10</sup> : durant son sommeil, le guérisseur écoute puis exécute la nouvelle pièce avec les esprits des morts. Ces derniers chantent dans trois tessitures en faisant des variations – ils dàbì ou màni (litt. « changer de direction / tourner / se transformer en quelque chose d'autre ») –, tandis que le guérisseur répète une mélodie épurée située dans la tessiture principale – il gè'é ʔ'an (litt. « chanter – aller de l'avant / être en tête ») ou gè<sup>h</sup>é sòan (litt. chanter – facile) ou ʔ'áucè gè'é (litt. « lentement – chanter ») –, puis en y ajoutant des variations<sup>11</sup>.
- 28 Le lendemain matin, le guérisseur chante une épure située dans la tessiture principale à son conjoint qui, en un premier temps, le suit – ||xàm (litt. « suivre, accompagner ») –, mais avec l'intention, dès le début, de ne pas reproduire à l'identique ce que le guérisseur chante. Celui-ci exécute successivement plusieurs lignes mélodiques dans cette tessiture.

## Les versions épurées

- 29 Une fois que ces lignes mélodiques sont mémorisées et exécutées sans, puis avec variations, le conjoint élabore des versions épurées dans chacune des deux tessitures secondaires. L'une des lignes mélodiques de la tessiture principale est ensuite transmise aux autres membres du village qui essaient à leur tour de l'imiter sans la reproduire exactement – gè'é ʔ'à (litt. « chanter – semblable »). Le processus d'apprentissage est identique à celui employé par le guérisseur pour transmettre le chant à son conjoint. Chaque chanteur crée sa propre ligne mélodique de référence dans la tessiture qui convient le mieux à sa voix. C'est seulement ensuite qu'il élaborera de nouvelles lignes mélodiques dans la même tessiture, auxquelles il ajoutera des variations.
- Gè'é ʔ'an, gè'é sòan et ʔ'áucè gè'é signifient exécuter une ligne mélodique épurée, c'est-à-dire privée de variations, quelle que soit la tessiture dans laquelle elle se situe :
  - gè'é ʔ'an (litt. « chanter – aller de l'avant / être en tête ») : dans un contexte d'apprentissage, cette expression traduit le caractère « minimal » du parcours mélodique. C'est chanter tout droit, sans tourner – màni – autour des notes.
  - gè'é sòan (litt. « chanter – facile ») : cette expression renvoie au contexte d'apprentissage d'un chant. En « chantant facile », le débutant acquiert la base qu'il gardera en tête à chaque exécution et sur laquelle il élaborera ensuite des variations.
  - ʔ'áucè gè'é (litt. « lentement – chanter ») : « lentement » fait référence non pas au tempo proprement dit, mais aux notes de longue durée qui donnent une impression de lenteur.
- 30 Les versions épurées tiennent lieu de référence permettant aux exécutants de se repérer l'un par rapport à l'autre à tout moment de la pièce, et donc de pouvoir chanter ensemble. Cependant, lorsque plusieurs personnes exécutent une mélodie épurée dans la même tessiture, le résultat sera sensiblement différent. De plus, une seule personne est à même de chanter, dans chaque tessiture, et pour toute pièce, plusieurs versions épurées ; les Jul'hoansi les considèrent comme « les mêmes tout en étant un peu différentes », ce que je traduis par *équivalentes* : elles ont un « air de famille ».
- 31 La transcription ci-après représente quatre versions épurées du chant « Pluie » dans la tessiture médiane. Les notes appuyés sont représentées par des noires, les notes intermédiaires par des blanches.

## Transcription 3 : « Pluie », quatre versions épurées dans la tessiture médiane (M)

- 32 Les points communs entre ces versions épurées dans la même tessiture touchent le contour mélodique descendant par mouvement conjoint.
- 33 Leurs différences concernent :
- les notes qui forment le contour et l'ambitus des segments ;
  - les notes intermédiaires entre les mêmes notes appués ;
  - le découpage mélodique : les versions M1 et M2 sont constituées chacune d'un seul segment qui s'étend sur 14 pulsations, tandis que M3 et M4 en comprennent deux (répétition du même) qui durent chacun 7 pulsations. Des périodes à 14 et à 7 pulsations se superposent donc.
- 34 Précisons que les versions épurées situées dans la tessiture principale sont considérées par les Jul'hoansi comme plus épurées que les autres, car « elles leur sont antérieures ». Les chanteurs disent en substance que « les voix 'faciles' du 'sommet' ou du 'centre' sont plus 'faciles' que les autres car ce sont elles que l'on enseigne en premier ». Ils affirment cependant que les versions dans les deux autres tessitures restent épurées, mais à un degré moindre.
- 35 Comme il apparaît dans le processus d'apprentissage, les lignes mélodiques s'élaborent les unes par rapport aux autres et non pas d'après une source unique et fixe, la version épurée créée par le guérisseur. Car, une fois que cette version originelle a servi de repère aux suivantes, elle est soit englobée dans le stock des versions épurées, soit oubliée. Dans le premier cas, elle ne conserve pas de statut référentiel : elle n'est pas plus représentative que les autres.

## La variation

- 36 Chaque épure est ensuite enrichie de variations. Mais on peut se demander ce que les Jul'hoansi entendent par dabi ou mani, en d'autres termes, quels sont les paramètres touchés par la variation.

- 37 Le degré de variabilité est tout d'abord inversement proportionnel au nombre de chanteurs en présence :
- lorsque le groupe est restreint, chaque exécutant réalise de nombreuses variations. S'instaure alors une sorte de compétition : c'est à qui réalise le plus de variations.
  - quand un groupe large se réunit, les chanteurs « partagent les variations » – dàbì ||kàèà khòè (litt. « varier – partager – ensemble »). Ils se placent en fonction de leur tessiture vocale et chaque groupe exécute le même type de variations afin d'éviter un « trop plein » qui n'est pas apprécié et qui nuirait à l'identification du chant. « s'asseoient dans une tessiture » –laíci/||'ámí/bòrò n|áng (litt. « sommet/centre/grave – s'asseoir »). Ils y restent et réalisent peu de variations.
- 38 Les Ju|'hoansi nomment les variations qui concernent la périodicité même du chant ainsi que le passage d'une tessiture à une autre.

### Irrégularité métrique

- 39 Comme dans bien d'autres sociétés d'Afrique subsaharienne, les chants ju|'hoan sont basés sur les principes de répétition et de variation (Arom 1985 : 409). Leur matériau musical est réitéré – de façon variée – à l'intérieur d'une période dont la durée est parfois irrégulière. Les Ju|'hoansi possèdent deux expressions vernaculaires, la première – gè'è g! à'ín (litt. « chanter – long ») – pour désigner l'allongement de la durée de la période, et la seconde – gè'è !òmà (litt. « chanter – court ») – son raccourcissement. Ils expliquent qu'une seule personne à la fois peut alterner « voix courte » – dohma g#à'ín – et « voix longue » – dohma !òmà – afin que le chant reste reconnaissable à son cadre métrique.

### Passage d'une tessiture à une autre

- 40 Les Ju|'hoansi considèrent le passage, en cours d'exécution, d'une tessiture à une autre comme relevant de la variation. Plusieurs termes concernent le passage de la tessiture grave à l'aiguë :
- gè'è tsáú (litt. « chanter – s'élever »)
  - gù tsáú (litt. « prendre – s'élever »), c'est-à-dire prendre la mélodie et l'élever jusqu'au « sommet »
  - ||háí tsáú (litt. « tirer – s'élever ») : tirer la mélodie vers le « sommet ».
  - et d'autres, le passage de la tessiture aiguë à la grave :
  - gè'è khàrú ou gè'è kháúá (litt. « chanter – descendre »).
- 41 Ce passage d'une tessiture à une autre s'effectue obligatoirement lorsque les chanteurs ont repris leur respiration – n|huin cè (litt. « respirer – de nouveau ») ou n|huin n|áng (litt. « respirer – à l'intérieur ») –, ce qui correspond à la fin d'un segment mélodique.
- 42 Lorsque deux personnes commencent à chanter dans la même tessiture, il arrive que l'une d'elle en change momentanément – les Ju|'hoansi disent que les voix sàràà khòè (litt. « se séparer ») –, avant de se rejoindre – ||káéá khòè (litt. « se rencontrer, se rejoindre »). Les mêmes verbes sont employés pour des personnes qui marchent en file, lorsque l'une prend un autre chemin (pour aller déterrer un tubercule, par exemple), puis vient se replacer derrière l'autre.

## Conclusion

- 43 Dans les pages précédentes, j'ai tenté de rendre compte des différents énoncés linguistiques ju|'hoan sur la musique, pour en proposer une analyse *fondée sur la vision de ceux qui la pratiquent*.
- 44 Ce discours musical se révèle être d'une grande variété – termes, expressions, commentaires et narrations – et d'une richesse considérable, ce qui, dans l'état actuel des connaissances, semble inhabituel en Afrique subsaharienne.
- 45 Les Ju|'hoansi ont une vision analytique du système musical : leur discours nous renseigne non seulement sur son fonctionnement mais aussi sur la manière dont ils le conçoivent.
- 

## BIBLIOGRAPHIE

- ARNAULD Antoine et LANCELOT Claude, s.d. *Grammaire de Port Royal*. Paris.
- AROM Simha, 1976 « The Use of Play-back Techniques in the Study of Polyphonies », *Ethnomusicology* XX(3) : 483-519.
- AROM Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*. Paris : Peeters-SELAF.
- BIESELE Megan, 1978 « Religion and Folklore » in : P.V. Tobias (éd.), *The Bushmen : San Hunters and Herders of Southern Africa*. Cape Town and Pretoria : Human & Rousseau : 162-172.
- BIESELE Megan, 1993, *Women Like Meat. The Folklore and Foraging Ideology of the Kalahari Ju|'hoan*. Bloomington et Indianapolis : Witwatersrand University Press-Indiana University Press.
- BOURDIEU Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistique*. Paris : Fayard.
- DUCROT Oswald, 1991, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris : Hermann.
- KATZ R., 1982, *Boiling Energy. Community Healing Among the Kalahari !Kung*. Cambridge Mass. and London : Harvard University Press.
- LEE Richard B., 1968, « The Sociology of !Kung Bushman Trance Performances » in : Raymond Prince (éd.), *Trance and Possession States*. Montreal : R.M. Bucke Memorial Society : 35-54.
- LEE Richard B., 1984, *The Dobe !Kung*. New-York : Holt, Rinehart and Winston.
- MARSHALL Lorna, 1962, « !Kung Bushman Religious Beliefs », *Africa* 32 : 221-252.
- MARSHALL Lorna, 1969 « The Medicine Dance of the !Kung Bushmen », *Africa* 39 : 347-381.
- MOLINO Jean, 1991, « La théorie d'hier à demain ». *Inharmonique* 8/9 : 63-81.
- OLIVIER Emmanuelle, 1995, « A propos du re-recording, » in : V. Dehoux, S. Fürniss, S. Le Bomin, E. Olivier, H. Rivière, F. Voisin (éds), *Ndroje Balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*. Paris : Peeters-SELAF : 111-118.

OLIVIER Emmanuelle, sous presse « The art of metamorphosis or the Ju|'hoan Conception of Plurivocality » in : Actes du *International Khoisan Conference « Khoisan Identities and Cultural Heritage »*. Cape Town, 12-16 juillet 1997 : 12 p.

SPERBER Dan et WILSON Deirde, 1989, *La pertinence. Communication et cognition*. Paris : Les éditions de Minuit.

ZEMP Hugo, 1979, « Aspects of 'Are'Are musical theory ». *Ethnomusicology* 23(1) : 5-48.

## ANNEXES

### Index des termes musicaux vernaculaires cités dans le texte

bòrò : tessiture vocale grave.

dàbì : varier, synonyme de màni.

dàbì ||kàè khòè : litt. « varier – partager – ensemble » : lorsqu'un grand nombre de personnes chantent ensemble, elles se placent par tessiture et chaque groupe exécute un même type de variations, afin d'en éviter un trop plein (non apprécié et qui nuit à l'identification du chant).

djxàní : 1) danse, danser.

2) nom que les hommes emploient pendant la chasse pour désigner l'eland.

dohm : voix, tessiture vocale.

dohm cù : litt. : « voix – aiguë » : tessiture aiguë.

dohm n!a'àn : litt. « voix – grosse/grande/vieille » : tessiture grave.

dohm tih : litt. : « voix – lourde » : tessiture grave.

dohma gʷà'ín : litt. « voix – courte » : période vocale raccourcie.

dohma!òmà : litt. « voix – longue » : période vocale allongée.

gè'é g!à'ín : litt. « chanter court » : raccourcir la durée de la période vocale.

gè'é kháúá : litt. « chanter – descendre » : passer de la tessiture aiguë à la tessiture grave.

gè'é khàrú : litt. « chanter – descendre » : passer de la tessiture aiguë à la tessiture grave.

gè'é kòà ʷaeh kè : litt. « chanter – dessous – ceci » : transposer la ligne mélodique principale dans la tessiture grave.

gè'é sòàn : litt. « chanter – facile » : exécuter une version épurée, en phase d'apprentissage.

gè'é tsáú : litt. « chanter – monter » : passer de la tessiture grave à la tessiture aiguë.

gè'é tzèmà : litt. « chanter – petit » : quand les chanteurs veulent terminer un chant, le volume sonore diminue.

gè'è tzi #aeh : Litt. « chanter – chant – dessous » : transposer la ligne mélodique de la tessiture principale dans la tessiture grave.

gè'élòmà : litt. « chanter – long » : allonger la durée de la période vocale.

gè'é #'àn : litt. « chanter – être en tête / aller de l'avant » : chanter une version épurée du chant, en contexte d'apprentissage.

gè'é #'òà : litt. « chanter – semblable » : imiter la ligne mélodique de l'enseignant (mais sans la reproduire exactement, de manière à produire de l'hétérophonie).

gù tsáú : litt. « prendre – s'élever » : passer de la tessiture grave à la tessiture aiguë.

kúí : 1) jouer à un jeu.

2) jeu.

3) jouer d'un instrument de musique.

kúí |xòà !aq : litt. « jouer – avec – fer » : entrechoquer deux barres métalliques pour matérialiser la figure rythmique spécifique des chants n !àng tzišì, durant le rituel d'initiation des filles.

mànì : « changer / changer de direction / se transformer en quelque chose d'autre / tourner / répondre » : faire des variations, changer de tessiture.

n|huin cè : litt. « respirer – de nouveau » : reprendre son souffle à la fin d'un segment mélodique ; permet de changer de tessiture.

n|huin n!áng : litt. « respirer – à l'intérieur » ; synonyme de n|huin cè.

n#uù n!áng : litt. « milieu – intérieur » : tessiture médiane.

sàràà khòè : « se séparer » : lorsque deux voix commencent dans la même tessiture, il arrive que l'une d'elles la quitte un moment – les Ju|'hoansi disent qu'elle sàràà khòè (litt. « se séparer ») –, avant de rejoindre l'autre : ||kàéá khòè (litt. « se rencontrer, se rejoindre »).

tcxáí : 1) tout acte musical.

2) danser.

3) jouer d'un instrument de musique.

4) chanter.

tòànsí : « dernier » : tessiture grave.

tzi : « bouche », par extension, chant.

!ààh : « courir » : danser. Les femmes !ààh lorsque, pendant le rituel d'initiation des filles, elles imitent l'eland femelle qui trotte alors qu'un homme dxàní derrière elles.

!àbà : pulsation ou figure *aksak* de base, matérialisée par les battements de mains des chanteuses.

!àbà tsáúkà : litt. « pulsation – s'élever » : battement fort de la pulsation, qui produit un son aigu.

!àbà tzèmà : litt. « pulsation – petite » : battement doux de la pulsation.

!àbà !xàà : litt. « pulsation – couper » : variation de la pulsation, exécutée par une seule femme alors que les autres frappent !àbà.

!'áí : « sommet » : tessiture aiguë.

!a&ící n|áng : lit « sommet – s’asseoir » : exécuter une mélodie dans la tessiture aiguë avec peu de variations.

≠u : figure rythmique battue aux mains des chanteuses.

≠u tsáúkà : litt. « figure rythmique – s’élever » : battement fort de la figure rythmique, qui produit un son aigu.

≠u tzèmà : litt. « figure rythmique – petite » : battement doux de la figure rythmique.

≠’àn : « être en tête/aller de l’avant » : tessiture aiguë.

≠’áucè gè’è : litt. « lentement – chanter » : chanter une version épurée en contexte d’apprentissage.

||háí tsáú : litt. : « tirer – s’élever » : passer de la tessiture grave à l’aiguë.

||káé ||káé khòè : litt. « assembler – chacun » : tuilage entre deux voix.

||káéá khòè : « se rencontrer, se rejoindre » : lorsque deux chanteurs se rejoignent dans la même tessiture.

||xàmsì : suivre la voix de l’enseignant (en contexte d’apprentissage).

||’am : battre des mains, battements de mains : terme générique.

||’am!xàà : litt. « battre des mains – couper » : varier les battements de mains.

||’amí : « milieu/centre » : tessiture vocale médiane.

## NOTES

1. Pour écrire le ju|’hoan – la langue des Ju|’hoansi –, je me suis appuyée sur l’ouvrage de Patrick Dickens *English-Ju|’hoan. Ju|’hoan-English Dictionary*. Son mode de transcription a été accepté par le Ministère de l’Education et de la Culture namibien comme orthographe officielle de cette langue. Les signes |, !, ≠ et || indiquent les clics, claquements de la langue en quatre positions du palais, pertinents dans cette langue.

2. Mes plus vifs remerciements vont à Simha Arom pour ses conseils et remarques constructives lors de la rédaction de cet article.

3. Bien que les Ju|’hoansi aient un mode de classification de leur patrimoine musical extrêmement précis et complexe, mais qui constituerait à lui seul le sujet d’un article.

4. La raison pour laquelle le terme djxàní est employé dans ces deux contextes – chasse et danse – reste encore inconnue. Les Ju|’hoansi affirment ne pas imiter cette antilope en dansant, sauf durant le rituel d’initiation des filles, lorsqu’un homme âgé qui symbolise l’eland mâle poursuit (pour séduire) les femmes/elands femelles. L’homme djxàní, quelques femmes !aàh (litt. « courir/s’enfuir ») devant lui, pendant que les autres exécutent des chants spécifiques à cette circonstance, dénommés n!àng tzísì (litt. « eland [nom commun] – chants ») et que l’une d’elles tçxáí |xòà !aq (litt. « jouer – avec – fer »), c’est-à-dire entrechoque deux barres métalliques pour réaliser une figure rythmique, *spécifique à ces chants*. Le son produit par cet entrechoc est dit imiter le bruit que font les rotules des genoux avant de l’eland femelle qui trotte. Si le terme djxàní peut se comprendre dans ce contexte, ainsi que dans les rituels effectués avant et après la chasse d’elands, il demeure obscur dans les autres circonstances où la danse intervient (rituel de guérison, jeux chantés et dansés). S’agirait-il du glissement d’un sens particulier à un sens générique ?

5. Par *catégorie* j'entends un ensemble de pièces, possédant au moins un trait musical ou une combinaison de traits qui lui soit spécifique et, par conséquent, la distingue de toutes les autres catégories, indissociablement liée à une ou plusieurs circonstances précises et attestée en tant que telle, parce qu'elle est, soit désignée par un nom (*catégorie nommée*), soit reconnue sur la seule base d'un trait distinctif (*catégorie non nommée*). Lorsqu'une pièce isolée répond à tous ces critères, elle constitue une catégorie à elle seule. Cette définition est issue du groupe de recherche « Catégorisation » du département d'ethnomusicologie du Lacito-CNRS, dirigé par Simha Arom et comprenant Vincent Dehoux, Nathalie Fernando, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola, Emmanuelle Olivier et Hervé Rivière.

6. Guérisseur est la traduction de « healer », terme utilisé par les anthropologues anglophones (notamment Lorna Marshall 1962, 1969 ; Richard Lee 1968, 1984 ; Megan Biesele 1978, 1993) pour désigner un spécialiste, homme ou femme qui, durant un rituel de guérison, entre en transe, communique avec les âmes des défunts responsables de la maladie pour extraire celle-ci du corps de la personne affectée.

7. Dans le même contexte, tsáú se rapporte également aux voix qui s'élèvent dans l'aigu.

8. Tzèrà signifie usuellement le petit de l'animal, mais s'applique aussi à un chant nouvellement créé qui appartient à une catégorie déjà existante (cf. paragraphe sur l'origine des chants), ainsi qu'à la voix dont le volume diminue lorsque le chant s'achève – gè'é tzèrà (litt. « chanter – petit »).

9. L'origine des autres pièces est plus obscure : les Jul'hoansi ne font mention d'aucun autre mythe de création. Leurs explications étant beaucoup moins précises, je n'en fais pas mention ici.

10. La description du processus d'apprentissage est valable aussi bien pour les chants nouvellement créés que pour ceux, plus anciens, à peine introduits dans un village. Ce processus est identique pour tous les chants du patrimoine musical ju'hoan, que l'enseignant soit guérisseur ou non.

11. Les nouvelles pièces peuvent prendre des noms inédits donnés par le dieu ou par les morts – dans ce cas, ces derniers créent également une figure rythmique d'accompagnement spécifique –, mais aussi emprunter un nom déjà existant : c'est pourquoi plusieurs chants de guérison sont appelés Girafe, Eland, Oryx ou Miel. Les Jul'hoansi ajoutent alors à ce nom un qualificatif qui permet de les « dater » les uns par rapport aux autres : le chant le plus ancien devient n!a'àn (vieux) quand un deuxième – tzèrà (jeune) – est créé. Il prend le nom de n!a'àn n!a'àn (vieux vieux) quand apparaît un troisième – tzèrà – alors que le deuxième devient n!a'àn. Les suivants sont tous appelés tzèrà.

## RÉSUMÉS

Si, comme dans de nombreuses sociétés à tradition orale d'Afrique subsaharienne, les Bochimans Jul'hoansi établis en Namibie dans le désert du Kalahari n'ont pas développé de théorie sur leur musique, ils ont néanmoins élaboré un discours sur l'organisation métrique, les figures rythmiques, les procédés plurivocaux les versions épurées, les variations et les processus de création et d'apprentissage des chants. L'analyse des termes et expressions vernaculaires, des récits et des commentaires nous renseignent non seulement sur le fonctionnement de la musique ju'hoan, mais aussi sur la manière dont ses détenteurs la conçoivent et la transmettent.

Musical expression from the Jul'hoansi Bushmen of Namibia. If as in so many societies based on an oral tradition, the Jul'hoansi bushmen of the Namibian Kalahari Desert have not developed

theory regarding their music, they have, nevertheless, devised a discourse relating to the organisation of meter, rhythm, multi-vocal refined versions, different creative processes and the learning of songs. An analysis of vernacular terms and expressions as well as narration and commentaries not only teaches us about how Ju|'hoansi music functions, but also about how those who practise it view it themselves and how they pass on their knowledge to others.

## AUTEUR

### EMMANUELLE OLIVIER

Emmanuelle Olivier est membre du Département d'ethnomusicologie du Lacito (Laboratoire de Langues et Civilisations à Tradition Orale) du CNRS à Paris. Après une maîtrise consacrée à un répertoire de chants polyphoniques du Val d'Aoste, sa thèse de doctorat (cf. résumé ici-même) a traité de la systématique et des représentations de la musique des Bochimans Ju|'hoansi de Namibie. Son intérêt porte plus particulièrement sur la classification vernaculaire des patrimoines musicaux et sur l'analyse de la plurivocalité - son fonctionnement et la conception qu'en ont les musiciens. Elle est responsable scientifique d'un Programme de coopération culturelle entre le Lacito et l'Université de Namibie visant à collecter les diverses musiques et danses de Namibie, à les archiver et à les étudier.