



HAL
open science

À la recherche d'une méthode d'analyse pour des chants monodiques du Vanuatu

Monika Stern

► **To cite this version:**

Monika Stern. À la recherche d'une méthode d'analyse pour des chants monodiques du Vanuatu. 2020. hal-03334879

HAL Id: hal-03334879

<https://hal.science/hal-03334879v1>

Preprint submitted on 5 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

À la recherche d'une méthode d'analyse pour des chants monodiques du Vanuatu

MONIKA STERN

[Version publiée : 2020 Monika STERN, « A la recherche d'une méthode d'analyse pour des chants monodiques du Vanuatu » *Musurgia*, Vol.XXVII/1, pp.9-34.]

Cet article est une version revue et condensée de la deuxième partie de ma thèse de doctorat intitulée *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu)* et soutenue sous la direction de François Picard à l'Université Paris-Sorbonne en décembre 2002¹. Ce travail avait été consacré aux musiques des femmes de l'île de Pentecôte de l'archipel mélanésien du Vanuatu. La partie centrale, dont il est question ici, avait pour ambition d'analyser ces musiques d'un point de vue musicologique afin d'en comprendre décrire le système musical implicite. Pour ce faire, un corpus composé de nombreux chants a été enregistré sur le terrain par mes soins.

Dans cet article, j'aimerais revenir sur les démarches que j'ai menées, afin de proposer une certaine méthodologie d'analyse. Cette méthodologie portait sur la description du système mélodique des musiques de l'île de Pentecôte. Non explicité localement, ce système sous-tend également d'autres musiques de l'archipel du Vanuatu, qui n'ont jusqu'ici jamais été décrites². Il s'agissait ainsi de tester des méthodes déjà existantes à l'époque et de s'en inspirer afin d'en créer une nouvelle, à la fois plus adaptée à ce corpus et à même de former un outil pour d'autres répertoires musicaux monodiques. Les résultats quantitatifs de cette recherche ont inspiré le développement du logiciel d'aide à l'analyse *Monika*, créé par Nicolas Meeùs³.

L'objectif premier est donc de décrire ici l'émergence de la méthode initiale qui a contribué à la création du logiciel. C'est la démarche quantitative – plus précisément le décompte des notes ainsi que des intervalles et leur présentation sous forme de tableaux – qui a inspiré cet outil d'analyse. Les apports de cette démarche ont ainsi pu être utilisés et développés par la programmation. De

¹ Monika STERN, *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2002, https://www.academia.edu/7062819/Les_femmes_les_nattes_et_la_musique_sur_l_ile_de_Pentecote_Vanuatu, consulté le 27 novembre 2020.

² Depuis la rédaction de ma thèse, Raymond Ammann a publié un ouvrage général sur les musiques du Vanuatu : Raymond AMMANN, *Sounds of Secrets : Field Notes on Ritual Music and Musical Instruments on the Islands of Vanuatu*, Zurich et Berlin, LIT Verlag, 2012. Alexandre François et moi-même avons publié un CD de musiques des îles du Nord et Centre de l'archipel accompagné par un livret contenant des descriptions des musiques de ces îles : Alexandre FRANÇOIS et Monika STERN, *Musiques du Vanuatu : Fêtes et Mystères / Music of Vanuatu : Celebrations and Mysteries*, Paris, Maison des cultures du monde, 2013.

³ Tout en les améliorant, Nicolas Meeùs a pu implémenter quelques éléments de mes propres analyses dans le logiciel *Monika* qu'il a développée. Je voudrais le remercier pour ses encouragements lors de mes études et surtout de m'avoir rendu hommage en appelant son logiciel par mon prénom. J'aimerais également remercier François Picard pour m'avoir guidée tout au long de ces recherches de méthodes analytiques, grâce notamment à sa finesse d'écoute. Sans lui ce travail n'aurait pas pu exister.

nombreux ethnomusicologues et musicologues ont, par la suite, comblé des lacunes à travers différentes versions du logiciel et son application à des répertoires musicaux très diversifiés⁴.

Pourquoi analyser la musique ?

Comment un auditeur peut-il comprendre la musique d'une société qui lui est étrangère ? La question est encore plus complexe pour des sociétés, comme celle du Vanuatu, où la transmission est de tradition orale et où aucune théorie explicite ne semble exister⁵. Dans ces conditions, quels sont les moyens pour comprendre l'organisation de la musique en question ?

Seule une analyse du fait musical hors contexte, de la matière sonore brute, peut nous aider à comprendre un système musical non explicité. Il faut alors partir du point de vue le plus neutre possible, en se débarrassant dans la mesure du possible de nos idées reçues, de notre héritage 'solfégique' et rechercher les pertinences propres à la musique analysée. Une fois l'analyse de la matière sonore brute achevée, il est nécessaire de la remettre à nouveau dans son contexte socioculturel. L'ethnomusicologie s'intéresse justement à la mise en parallèle de ces deux aspects : l'un explique l'autre et vice versa. Jean Molino remarque par ailleurs que le « niveau neutre » ou matériel n'est qu'une abstraction méthodologique. Ce passage par l'analyse de la musique comme fait autonome est fondamental mais non contradictoire avec la reconstitution du « fait social total⁶ ». Les critiques du niveau neutre mettent en cause l'absence de ce qu'on appelle le phénomène émique⁷ qui forme pour un certain nombre de chercheurs l'approche privilégiée de l'étude ethnomusicologique.

Finalement tout est une question d'école, comme l'expliquent bien Simha Arom et Frank Alvarez-Pereyre, qui mettent en avant deux approches de la discipline : une approche anthropologique qui étudie la musique dans ses « dimensions sociales et culturelles » et une approche ethnomusicologique « qui privilégie l'étude de la systématique musicale⁸ ». L'approche analytique de la musique est pourtant nécessaire, particulièrement dans les contextes de musiques qui n'ont jamais été étudiées et dont le système de fonctionnement est peu explicité dans la culture elle-même. Seule l'analyse permet de comprendre la systématique de

⁴ Comme en témoigne l'article de Véronique Jacob de Lavenère dans ce même numéro.

⁵ Si les classifications locales des chants existent selon un incipit mélodico-rythmique et parfois la fonction du chant, les systèmes de hauteurs ne sont jamais explicités localement.

⁶ Jean MOLINO, « Analyse musicale », communication prononcée lors des *Journées d'Étude de la Société Française d'Ethnomusicologie*, Les Tourelles (Normandie), 18-20 mai 2001.

⁷ Selon la définition de *etic/emie* par Kenneth L. Pike citée dans Jean-Jacques NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1976 (collection 10/18), p. 423 : « Les phénomènes étiques (cf. l'anglais « *phonetics* ») sont ceux analysés d'un point de vue physique et externe ; l'approche émique (cf. l'anglais « *phonemics* » = phonologie) se situe à l'intérieur et tente de reconstituer un système abstrait, structural chez Pike, où ne sont retenus que les traits pertinents par rapport à une culture donnée. »

⁸ Simha AROM et Frank ALVAREZ-PEREYRE, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, CNRS Editions, 2007, p. 44.

la musique, c'est-à-dire « les règles de fonctionnement d'une musique⁹ ». En dehors de la problématique d'explicite et implicite, il existe dans certaines cultures, comme en Mélanésie, des faits secrets accessibles aux seuls initiés. Par ces spéculations, nous rejoignons l'idéologie exposée par Maurice Godelier qui distingue des « règles » et des « lois » :

« Par « règles », nous désignons les principes explicites de combinaison, de mise en relation des éléments d'un système, les normes intentionnellement créées et appliquées pour « organiser » la vie sociale : règle de la parenté, règles techniques de la production industrielle, règles juridiques de la tenure foncière, règles de la vie monacale, etc. [...] La tâche des sciences sociales est de confronter ces règles aux faits pour faire apparaître des « lois ». [...] Passer de la description des règles à l'établissement des lois à travers la connaissance des faits, c'est passer de l'intentionnel à l'inintentionnel et analyser leur rapport [...] »¹⁰.

Le rôle des sciences sociales est donc de théoriser et d'explicitier ce qui ne l'est pas forcément pour diverses raisons. Mais analyser n'est pas faire abstraction de ce qui est émique. Au contraire, il faut confronter les deux points de vue : l'intérieur et l'extérieur. Ainsi, pour savoir comment analyser, il est possible de partir des théories locales pour découvrir ce qui est pertinent, et par rapport à cela, adopter la méthode d'analyse la plus appropriée. De même, après l'analyse, il est important de revenir au niveau émique afin de vérifier les résultats. Si l'analyse est le seul moyen de découvrir les logiques sous-jacentes aux phénomènes, il faut cependant toujours avoir à l'esprit qu'elle n'est jamais tout à fait neutre ou objective : elle dépend en effet de la situation épistémologique du chercheur. C'est une analyse particulière à un moment donné de la recherche sur place, relative à l'histoire des méthodologies analytiques disponibles et à l'évolution personnelle de l'analyste.

Quelques généralités sur les musiques de l'île de Pentecôte (Vanuatu)

Avant de procéder aux analyses musicales, il est donc important de savoir ce qui est pertinent dans une musique. Les quelques remarques générales sur les musiques du Vanuatu et particulièrement celles de l'île de Pentecôte vont aider ici à éclairer le lecteur sur le choix des méthodes analytiques adoptées dans ce travail.

Dans tout l'archipel du Vanuatu, les musiques *kastom*¹¹ sont de tradition orale, ce qui veut dire qu'elles se transmettent de bouche à oreille, sans aucune écriture. L'élément caractéristique y est la monodie. En effet, cette absence de polyphonie¹², dans un contexte géographique où elle est pourtant très présente tout autour, est surprenante :

⁹ *Ibid.* p. 31.

¹⁰ Maurice GODELIER, *Rationalité et irrationalité en économie – II*, Paris, Maspéro, 1969 (FM/petite collection Maspéro, n° 82), p. 141 et 144.

¹¹ Si le terme *kastom* en bislama, la langue véhiculaire du Vanuatu, se traduit en français par 'coutume', cette notion a en réalité une signification beaucoup plus complexe, liée aux politiques culturelles du moment de l'indépendance de plusieurs pays mélanésiens. Dans cet article, je me réfère aux musiques *kastom* pour signifier un répertoire considéré par les habitants comme 'traditionnel' ou 'authentique', contrairement aux musiques chrétiennes, *string band* ou pop.

¹² Sauf dans le répertoire chrétien importé par les missionnaires à partir du XIX^e siècle sous la forme de chorales polyphoniques et le répertoire du *string band* créé localement après la seconde guerre mondiale.

« Il y a au moins quatre mystères musicaux dans cette région. Tout d'abord l'absence virtuelle de polyphonie d'un genre homogène, comparable à celle des groupes vocaux ou de flûtes de Pan des îles Salomon, l'archipel au nord (voir Zemp 1990)¹³ ou de ceux du sud, en Nouvelle-Calédonie (Beaudet 1990)¹⁴. Une telle répartition questionne les théories évolutionnistes sur la polyphonie (aussi mises en cause par la polyphonie plurivocale à Fidji ou en Polynésie). Il est probable que la musique de flûte de Pan en solo et en ensemble polyphonique a existé à Espiritu Santo et Malakula. [...] Malgré la perte des formes polyphoniques [...] les ni-Vanuatu cultivent les conceptions élaborées de situations à plusieurs parties (ex. : les chants accompagnés de tambours à fente polyrythmiques [...]) »¹⁵.

Si l'existence ancienne d'une polyphonie vocale dans l'archipel n'est pas à ce jour avérée, il existe dans les répertoires musicaux des polyrythmies complexes. À l'instar des religions chrétiennes intégrées dans les sociétés de l'archipel et qui cohabitent harmonieusement avec certaines croyances anciennes, la polyphonie chantée est pratiquée dans les musiques telles que les chants chrétiens ou les string bands. Aujourd'hui, on peut également observer quelquefois des tentatives polyphoniques lors des chants qui accompagnent certaines danses dites kastom. En effet, le répertoire de ces danses est composé de chants considérés comme anciens, parfois anonymes (même si la propriété appartient à une famille, à une communauté ou à un groupe hiérarchique spécifiques), mais il est en même temps – et selon un processus réglé – renouvelé sans cesse par des nouvelles compositions.

Les habitants de l'île de Pentecôte dansent pour diverses occasions : mariages, passages de grades hiérarchiques, cérémonies religieuses, inauguration d'un lieu, etc. Le répertoire est approprié à chaque type de cérémonie, même si parfois certaines musiques peuvent circuler entre divers répertoires. Ainsi pour certaines fêtes, ce sont les anciennes danses qui sont interprétées ; pour d'autres, on compose les chants spécialement pour l'occasion. Selon les circonstances, les danses peuvent être accompagnées par les instruments à percussion ou par des battements des mains et frappements des pieds. Néanmoins, avec les circulations des musiques entre les régions, avec les innovations et avec le temps, le rôle et la fonction d'une danse et d'un chant peuvent changer.

Enfin, en ce qui concerne le système mélodique, parmi les énigmes musicales évoqués par Peter Crowe, il y a la coexistence de différents systèmes musicaux qu'il qualifie de « radicalement différents et peut-être 'opposés' ».

« D'un côté [on note] des séries se chevauchant du type des échelles familières, de la triade (do-mi-sol ou la-do-mi) au type pentatonique anhémitonique jusqu'aux échelles hexa- ou heptatoniques similaires aux échelles diatoniques européennes. D'un autre côté, on trouve des chaînes de tierces (par exemple sol, si, ré, fa, la) et,

¹³ Hugo ZEMP, *Polyphonies des îles Salomon (Guadalcanal et Savo)*, Paris et Arles, le Chant du Mont et Harmonia mundi, 1990 (collection du CNRS et du Musée de l'Homme), livret du CD.

¹⁴ Jean-Michel BEAUDET, *Chants kanaks : cérémonies et berceuses*, Paris et Arles, Le Chant du monde et Harmonia mundi, 1990 (collection du CNRS et du Musée de l'Homme), livret du CD.

¹⁵ CROWE, Peter, *Vanuatu (Nouvelles Hébrides) Singing-Danis Kastom, Musiques coutumières*, Lausanne, VDE-Gallo, 1994, livret du CD, p. 4.

remarquablement, des chaînes de quarts parfaites se balançant comme un pendule excentré autour d'un pivot central semitonal (peut être microtonal) comme par exemple ré#-sol#-do# – pivot – ré-sol-do (en ordre ascendant) »¹⁶.

Ma collecte de nombreux chants sur le terrain a révélé en effet une multitude de combinaisons d'intervalles qui forment un grand nombre d'échelles difficiles à expliquer par les systématiques musicales qui étaient connues à l'époque de ma recherche. Une centaine de chants ont été transcrits et 43 exemples présentés et analysés dans ma thèse. Dans cet article j'ai sélectionné six exemples qui illustrent chacun un aspect spécifique de la variété des échelles trouvées dans ce répertoire. Le tableau 10 récapitule l'ensemble des échelles et des intervalles du corpus.

La recherche d'une méthodologie appropriée

Pour pouvoir analyser le corpus des chants récoltés, il fallait tout d'abord les transcrire afin d'avoir un support graphique. Que doit transcrire l'ethnomusicologue, qu'est-ce qui est pertinent ? La transcription, étape souvent nécessaire pour aborder une analyse en ethnomusicologie, pose de nombreux problèmes. Une transcription n'est jamais complètement objective, on dit souvent que la transcription est déjà une analyse, une interprétation. Les systèmes de notation de la musique que nous connaissons jusqu'aujourd'hui ne sont pas adaptés à tous les systèmes musicaux. Certains éléments musicaux sont, quant à eux, impossibles à transcrire graphiquement. Par ailleurs, le transcripateur est conditionné par sa propre culture et par son éducation. De ce fait, une oreille est sélective. La plupart de transcripateurs occidentaux auront, par exemple, tendance à entendre les hauteurs de notes en les ramenant au tempérament égal, à enfermer la rythmique dans un cadre strict, etc. Les nouvelles technologies peuvent aider à la transcription, mais, programmées par avance, elles non plus ne sont pas totalement objectives. Pour toutes ces raisons, les transcriptions, telles que nous les présentons ici, n'ont qu'un but de support et toutes les analyses devraient être fondées avant tout sur la matière sonore. La transcription, ce n'est donc qu'un croquis pour le chercheur, non une photographie, car il existe toujours, inévitablement, un écart entre la transcription et l'objet sonore que celle-ci représente. En outre, dans les musiques du Vanuatu, il n'y a pas de notion de hauteur absolue. Afin de faciliter les analyses comparatives, j'ai choisi sur les conseils de François Picard de présenter toutes mes transcriptions transposées à la même hauteur.

¹⁶ Peter CROWE, *Vanuatu (Nouvelles Hébrides) Singing-Danis Kastom, Musiques coutumières*, Lausanne, VDE-Gallo, 1994, livret, p. 5.

Un autre problème était de savoir différencier les erreurs des interprètes, les fluctuations de hauteur et le changement intentionnel de tempérament¹⁷. Ceci a pu être réalisé avec l'expérience et grâce à la familiarisation avec cette musique en écoutant et comparant plusieurs exemples musicaux. Suivant une démarche courante en ethnomusicologie, certains morceaux ont pu être enregistrés à plusieurs reprises par différents interprètes, ce qui a permis d'observer si des variantes d'une version à l'autre existaient.

Ensuite, il fallait ajuster les méthodes analytiques aux informations de terrain. Le structuralisme a apporté des avancées considérables pour les analyses musicales. Comme dans les analyses des mythes de Lévi-Strauss¹⁸, pour la musique, il est important d'isoler des éléments minimaux puis d'analyser un ensemble d'exemples, leurs ressemblances et leurs divergences ainsi que leurs rapports entre eux et leurs transformations. Plusieurs méthodes d'analyse musicale y étaient testées, appliquées et adaptées à la musique en question. Empruntées aux divers travaux des ethnomusicologues, disponibles à l'époque, elles ont été choisies par rapport aux traits qui semblaient pertinents pour le style musical analysé. C'est seulement après les avoir testées sur les exemples de ce répertoire, que ces méthodes ont pu être considérées comme viables ou pas pour cette musique¹⁹.

Ainsi pour l'étude des échelles, je me suis référée essentiellement aux articles de Constantin Brăiloiu « Sur une mélodie russe » et « Un problème de tonalité (la métabole pentatonique) »²⁰. Ses écrits m'ont aidée non seulement à déterminer les échelles utilisées dans les musiques analysées, mais aussi à cerner le comportement des degrés à l'intérieur de ces échelles, les éventuelles modulations ou d'autres éléments liés au système utilisé.

Pour les analyses des intervalles, ce sont des travaux de Vida Chenoweth et de Darlene Bee²¹ qui m'ont servi de modèle d'analyse²². J'ai dressé pour chaque exemple musical les tableaux des intervalles que les auteures proposaient. Ces tableaux présentent la distribution des intervalles et forment un outil pratique pour l'étude des intervalles, fondée essentiellement sur les statistiques. À

¹⁷ Les habitants du Vanuatu étant familiers avec le tempérament égal par la pratique des musiques chrétiennes, les interprétations des musiques 'traditionnelles' peuvent y être parfois influencées.

¹⁸ LEVIS-STRAUSS, Claude, *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1974 (collection Agora), p. 235-265. [1^{ère} édition 1958]

¹⁹ Ainsi certaines méthodes, comme par exemple l'analyse paradigmatique telle que proposée par Ruwet ou Arom, se sont révélées non pertinentes pour ce répertoire. Voir aussi les notes 26 et 27.

²⁰ Constantin BRAÏLOIU, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 343-405, 407-420.

²¹ Vida CHENOWETH, « Song structure of a New Guinea Highlands Tribe », *Ethnomusicology*, 10/3 (1966), p. 285-297 ; *idem*, « Managalasi Mourning Songs », *Ethnomusicology*, 12/3 (1968), p. 415-418 ; *idem*, « An investigation of the Singing Styles of the Dunas », *Oceania*, 39/3 (1969), p. 218-230. Voir aussi Vida CHENOWETH et Darlene BEE, « Comparative-Generative Models of New Guinea Melodic Structure », *American Anthropologist*, 73/3 (1971), p. 773-782.

²² Comme mentionné dans Frank ALVAREZ-PEREYRE et Simha AROM, « La problématique étique/émique et l'ethnomusicologie », *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Simha AROM (éd.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 88-89, la pertinence est essentielle et spécifique à un répertoire donné. C'est d'elle que dépendent les choix des méthodes d'analyse. Les auteurs illustrent ce point en citant les travaux de Vida Chenoweth qui mettent en évidence, pour la Papouasie Nouvelle Guinée, l'importance des intervalles, alors que les travaux de Simha Arom, soulignent l'importance de « l'ordre de succession des degrés » en Afrique.

l'époque, aucun tableur ni logiciel ne permettait d'effectuer de telles analyses. Je comptais donc les notes à la main à partir de mes transcriptions et utilisais de simples tableaux dans un logiciel de traitement de texte afin d'obtenir une visualisation qui permette une interprétation analytique. En dehors des conclusions intéressantes que je pensais tirer à propos de la structure intervallique d'une mélodie, cette analyse prétendait aussi déterminer la fonction de chaque intervalle du point de vue émique :

La fréquence et la polyvalence de l'occurrence formaient des facteurs pour déterminer le statut émique de chaque intervalle. Le tableau de la distribution des séquences intervalliques était très précieux pour les analyses émiques²³.

À ces tableaux proposés par Chenoweth et Bee, j'ai ajouté mes propres propositions de lecture. Ainsi, il est possible de diviser les tableaux d'intervalles en différents fragments géométriques qui m'ont permis plusieurs niveaux de lecture. Voici ces méthodes de lecture des tableaux intervalliques :

Division en deux champs A et B

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U										
2Ma										
2Md										
3ma										
3md										
3Ma										
3Md										
4ja										
4jd										
5ja										

Tableau 1 : Méthodologie – division du tableau d'intervalles en deux champs A et B²⁴

Dans le tableau 1, les intervalles en ordonnée sont suivis par les intervalles en abscisse. Ainsi nous lisons horizontalement les intervalles qui précèdent et verticalement les intervalles qui suivent. Le nombre des occurrences d'un enchaînement précis (compté alors à la main) est inscrit dans la case correspondante.

La diagonale du tableau représente la succession de deux intervalles identiques, c'est-à-dire que toutes les cellules se trouvant sur la diagonale représentent des enchaînements d'un même intervalle dans la même direction. Le champ A

²³ Vida CHENOWETH et Darlene BEE, « Comparative-Generative Models of New Guinea Melodic Structure », p.774. Ma traduction.

²⁴ Légende : U = unisson, 2Ma = seconde majeure ascendante, 2Md = seconde majeure descendante, 3ma = tierce mineure ascendante, 3md = tierce mineure descendante, 3Ma = tierce majeure ascendante, 3Md = tierce majeure descendante, 4ja = quarte juste ascendante, 4jd = quarte juste descendante, 5ja = quinte juste ascendante.

représenté par le triangle A, délimite l'espace du tableau où les intervalles sont suivis uniquement par le même intervalle ou un intervalle plus petit. Le champ B représenté par le triangle B délimite l'espace du tableau où les intervalles sont suivis uniquement par le même intervalle ou un intervalle plus grand.

Division en quatre zones a, a', b, b'

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U										
2Ma										
2Md			a					b'		
3ma										
3md										
3Ma										
3Md										
4ja			b					a'		
4jd										
5ja										

Tableau 2 : Méthodologie – division du tableau d'intervalles en quatre zones : a, a', b, b'

Dans le tableau 2, la zone a désigne l'espace où sont reportés les enchaînements des petits intervalles aux petits intervalles. La zone a' désigne l'espace des enchaînements des grands intervalles aux grands intervalles. Les deux zones a et a' peuvent donc être rassemblées en une zone des enchaînements intervalliques similaires. La zone b correspond à l'espace où sont marqués les enchaînements des grands intervalles aux petits, la zone b' marquant les successions des intervalles petits aux grands. Les zones b et b' peuvent ainsi être qualifiés toutes les deux de zones mixtes.

Division en diagonales

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja
U										
2Ma										
2Md										
3ma										
3md										
3Ma										
3Md										
4ja										
4jd										

Tableau 3 : Méthodologie - division du tableau d'intervalles en diagonales

Nous avons vu dans la première division (tableau 1) que la diagonale principale du tableau (les cellules tracées en noir dans le tableau 3) correspond aux

enchainements des mêmes intervalles dans la même direction. Les cellules en gris foncé marquent les enchainements des mêmes intervalles dans les directions opposées. Les cellules en gris clair qui se trouvent au-dessus de la diagonale marquent les enchainements d'un intervalle avec un autre immédiatement supérieur à lui-même, dans la même direction. Les cellules en gris clair se trouvant au-dessous de la diagonale indiquent les enchainements d'un intervalle avec un autre immédiatement inférieur, dans la même direction. On remarque aussi que chaque cellule gris foncé au-dessus de la diagonale comporte sa cellule symétrique au-dessous de la diagonale, cellule qui correspond aux mêmes intervalles dans les mêmes directions mais dans un enchainement contraire. Il en est de même pour les cellules gris clair qui comportent aussi ces correspondances par paire. Au-dessus de la diagonale, les cellules ajourées marquent les intervalles suivis par un intervalle immédiatement plus grand dans la direction opposée. Au-dessous de la diagonale, ces cellules désignent un intervalle immédiatement plus petit dans la direction opposée.

Ces grilles de lecture devaient faciliter la lecture rapide des tableaux en dégagant tout de suite les caractéristiques particulières de chaque mélodie. Pour leur analyse structurale, je me suis appuyée à la fois sur les travaux de Nicolas Ruwet²⁵ et ceux de Simha Arom²⁶. Je pensais en effet que les analyses paradigmatiques me permettraient d'établir les similitudes et les différences entre les unités mélodiques pour en dégager la structure. Pour certaines œuvres, cette analyse était complétée par un graphique de courbe mélodique qui permettait de visionner la mélodie et d'en dégager les caractéristiques. Les analyses paradigmatiques et les graphiques des courbes mélodiques ne se sont pas révélés très probants toutefois dans ce répertoire, c'est pourquoi je ne les présenterai pas dans cet article.

Pour étudier la fonction des différents degrés dans une mélodie, François Picard m'avait suggéré de compter les notes et d'observer la position qu'elles occupent dans les chants. Les analyses ont été enrichies par cette démarche. Une autre suggestion consistait à considérer que la nature conjointe ou disjointe des intervalles dépendait de l'échelle utilisée. En effet, alors que do-mi est disjoint dans une échelle qui comporte ré (par exemple do, ré, mi, sol, la), il peut être considéré comme conjoint dans une échelle où ré n'apparaît pas (par exemple do, mi, sol, si).

²⁵ Nicolas RUWET, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972 (collection Poétique).

²⁶ Simha AROM, « Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse », *Revue de Musicologie*, 55/2 (1969), p. 172-216.

Application analytique

Les développements qui suivent présentent six analyses de chants dont les échelles sont différentes. L'exemple le plus simple de mon corpus était une berceuse de la région nord de l'île de Pentecôte aux paroles très simples : « petite fille [ou petit garçon] il est temps de dormir, mmm²⁷ » (transcription 1).



Transcription 1 : Berceuse Mwei namaturu (nord de l'île de Pentecôte)

Ce chant est composé uniquement sur deux notes distantes d'un intervalle de tierce majeure (do-mi et mi-do). Il commence et se termine sur la note mi qui semble avoir une place prédominante. Son nombre d'apparitions (5) est légèrement plus élevé que celui du do (4).

	U	3Ma	3Md
U	1	2	1
3Ma	2	1	2
3Md	2	4	2

Tableau 4 : Analyse intervallique de l'exemple 1

Dans le tableau des intervalles (tableau 4), les champs A et B sont remplis très symétriquement, ce qui montre l'équivalence des enchainements de la tierce avec l'unisson. On peut y voir trois occurrences de tierce majeure ascendante suivie par l'unisson, et trois occurrences de tierce majeure descendante suivant l'unisson. De même, la tierce majeure descendante apparaît deux fois avant l'unisson et la tierce ascendante apparaît deux fois après l'unisson. De ce fait, on peut parler d'une symétrie. Cependant, en raison du nombre réduit de notes, il est difficile de tirer des conclusions à partir de ce seul exemple. Ce qu'on peut remarquer, c'est que fondée entièrement sur un intervalle de tierce majeure, cette berceuse donne l'impression d'un balancement équivalent aux autres berceuses analysées (balancements à la quarte). Cette échelle étant composée seulement de deux notes, le seul intervalle qu'elles forment est donc considéré comme conjoint par rapport à l'échelle.

Toujours dans le répertoire enfantin de la même région, le jeu chanté tango rere (transcription 2)²⁸ est composé de quatre sons qui forment une chaîne de tierces (do, mi, sol, si).

²⁷ Monika STERN, *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte*, p. 147, transcription 22, page 4.

²⁸ Monika STERN, *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte*, p. 157, transcription 68, page 7.

Tan - go tan - go tan - go re - re tang re - re tang re - re

I - ra tu - ran - de ram - de ram - de bom - bo - lo - so bom - bo - lo - so

Ren - de ren - de tang tan - go re - tan - go vin - di - ra vin - di

Transcription 2 : Jeu chanté Tango rere (nord de l'île de Pentecôte)

L'occurrence de sol est la plus élevée (18), suit mi (12), do (10) et si (2). Do termine toutes les phrases en dehors de la dernière qui s'achève sur un rythme parlé. Les notes principales semblent donc être sol et do.

Six intervalles sont utilisés : cinq unissons, quinze tierces majeures ascendantes (do-mi et sol-si) et descendantes (mi-do et si-sol), onze tierces mineures ascendantes (mi-sol) et descendante (sol-mi) et une quinte ascendante (do-sol) qui apparaît une seule fois entre deux phrases mélodiques entrecoupées par un demi-soupir. La quinte est le seul intervalle disjoint de la mélodie. Le tableau 5 forme une aide à l'analyse intervallique :

	U	3ma	3md	3Ma	3Md	5ja
U	5	1	4	4	1	1
3ma	2	2	2	2	2	2
3md	2	2	2	2	2	2
3Ma	1	1	1	1	1	1
3Md	5	1	1	3	3	1
5ja	1	1	1	1	1	1

Tableau 5 : Analyse intervallique de l'exemple 2

Entre les champs A et B, la distribution des enchaînements est égale (sept dans chaque champ), ce qui veut dire que les intervalles sont aussi bien suivis par les grands intervalles que les petits. La zone a est la plus remplie : les enchaînements de petits intervalles sont les plus variés et nombreux. La zone a' montre toutefois que les enchaînements entre les mêmes grands intervalles sont plus nombreux que les enchaînements des mêmes petits intervalles. Comme dans de nombreux autres exemples analysés, c'est la diversité des petits intervalles qui domine. En dehors des successions qui impliquent l'unisson, tous les autres enchaînements d'intervalles s'inscrivent dans les cellules gris foncé et gris clair. Ceci revient à dire que les mêmes intervalles s'enchaînent dans les directions contraires et que les intervalles proches progressent dans la même direction. On remarque aussi une symétrie entre les cellules gris foncé et gris clair. D'une part, les cellules gris foncé se présentent en deux paires où chaque paire utilise deux mêmes

intervalles. D'autre part, les deux cellules gris clair marquent toutes les deux des successions des tierces mineures avec des tierces majeures dans la même direction mais dans l'ordre inversé²⁹.

Pour conclure sur cette analyse d'intervalles, on remarque que l'unisson apparaît dans des situations très diversifiées. Les tierces de même nature, quant à elles, ne se suivent jamais dans la même direction, contrairement aux tierces de différentes natures (3m et 3M). Deux mêmes intervalles, s'ils n'impliquent pas d'unisson, se suivent ainsi souvent dans les directions opposées. Ne sachant pas si dans le système musical étudié toutes les tierces majeures s'équivalent, les tierces majeures do-mi sont à distinguer de sol-si : do-mi apparaît cinq fois contre deux fois pour sol-si. En descendant, mi-do apparaît six fois tandis que si-sol seulement deux fois.

Au Centre de l'île, dans la région de langue apma, lors des cérémonies des mariages, les femmes effectuent les danses-jeux satiriques barate. L'exemple qui suit (transcription 3) est le chant du longo³⁰ (nom du plat local dans la langue apma).

Transcription 3 : Chant du longo du répertoire barate (centre de l'île de Pentecôte)

Ce chant est composé de six notes – sol², la², do³, ré³, mi³, sol³ – qui forment une échelle pentatonique anhémitonique. L'ambitus est égal à l'octave. Les notes les plus fréquentes sont la, do et ré. La note ré marque le repos après lequel se termine la première phrase : il forme aussi la finale du chant.

Les intervalles utilisés dans cette mélodie sont l'unisson, la seconde majeure (sol-la, do-ré) et la tierce mineure (mi-sol, la-do). La tierce majeure descendante (mi-do) est le seul intervalle disjoint et apparaît une fois.

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md
U				3			
2Ma				1			
2Md		1			2		
3ma		3			2		
3md	3		1	1			
3Ma							
3Md					1		

²⁹ Une fois la tierce majeure ascendante est suivie par la tierce mineure ascendante, trois autres fois la tierce mineure descendante est suivie par la tierce majeure descendante.

³⁰ Monika STERN, *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte*, p. 260, transcription 83, page 32.

Tableau 6 : Analyse intervallique de l'exemple 3

Une grande symétrie est à remarquer dans le tableau 6. Les deux champs triangulaires ont un nombre de suites d'intervalles presque égal. La diagonale est totalement vide (aucun intervalle n'est donc répété deux fois de suite dans la même direction). La zone a (petits intervalles) est la plus riche, alors que les zones mixtes b et b' comportent chacune une seule suite d'intervalles. La zone a' (grands intervalles) est vide. C'est entre les enchainements des intervalles de seconde majeure et de tierce mineure (intervalles conjoints) que se forme une symétrie parfaite des cellules en gris foncé (mêmes intervalles dans les directions opposées) et des cellules en gris clair (intervalles immédiatement proches dans la même direction). En effet, quatre suites d'intervalles comportent chacune leur équivalent en miroir (suite des deux mêmes intervalles mais dans le sens contraire). Il est à signaler qu'en dehors d'un petit nombre de suites qui impliquent l'unisson, toutes correspondent à des mouvements pendulaires d'intervalles identiques ou à des progressions d'intervalles proches dans la même direction.

Toujours pour les mariages, les femmes de la région Raga ont, elles aussi, leur propre répertoire pour les danses nommées Sawagoro longo³¹. Analysons cet exemple intitulé Navo :



Transcription 4 : Chant Navo du répertoire Sawagoro longo (nord de l'île de Pentecôte)

Ce chant, composé des quatre notes sol², do³, mi³, sol³ forme une échelle pentatonique défective, sans les 2^e et 6^e degrés. Il en résulte une échelle en chaîne de tierces, précédée par une quarte, à l'intérieur d'une octave. C'est la note do qui est la plus fréquente. Le chant se termine cependant sur mi et commence sur sol.

³¹ Monika STERN, *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte*, p. 275, transcription 95, page 37.

	U	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	1	1	2	5		1	2		
3ma	2		2						
3md	1	3			1				
3Ma		1			3				
3Md	3						1		
4ja	3								
4jd	1					2			
5ja									
5jd	1								

Tableau 7 : Analyse intervallique de l'exemple 4

La palette d'intervalles conjoints de cette mélodie comporte des tierces mineures (mi-sol), des tierces majeures (do-mi) et des quartes (sol-do). Un seul intervalle disjoint apparaît une seule fois sous forme d'une quinte descendante (sol-do). Le champ B est plus rempli que le champ A dans le tableau 7. Sur la diagonale, seul l'unisson apparaît. Bien que la zone a soit la plus petite, elle contient sept suites d'intervalles, la zone b en contient six et la zone b' cinq. La zone a' est comme habituellement la moins remplie avec trois enchainements. Une seule suite forme une paire symétrique.

L'exemple suivant vient également de la région de langue apma (centre de l'île de Pentecôte). Il s'agit d'un chant de la danse Sawan³² pour la cérémonie du passage du deuxième grade hiérarchique des femmes (raka).

Ro - wo me-le ngau be me-len - ga Le - ba - ti o

Ea - e e - e a - e a e e - e a - e a - e - e - a a san - gu - le san - gu - le le - io

Ro - wo me - le nga - u be a san - gu - le le - io

Transcription 5 : Chant Sawan pour le grade raka (centre de l'île de Pentecôte)

Ce chant utilise les six hauteurs do, ré, mi, sol, la, si. La première phrase (première ligne de la transcription) est composée sur une échelle pentatonique ré, mi, sol, la, si. Ensuite, le chant module dans une échelle composée des

³² Monika STERN, *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte*, p. 227, transcription 10, page 24.

hauteurs do, ré, mi, sol, la. Nous sommes donc en présence d'une métabole³³. L'assemblage de ces deux échelles donne lieu à un ambitus d'une septième majeure. Les notes dont l'apparition est la plus fréquente sont sol et ré. Les intervalles utilisés dans ce chant sont l'unisson, les intervalles conjoints (par rapport à l'échelle) de seconde majeure (do-ré, ré-mi, sol-la, la-si) et de tierce mineure (mi-sol) ainsi que les intervalles disjoints de tierce majeure (mi-do, si-sol), de quarte (sol-ré) et de quinte (la-ré). Le tableau 8 indique les enchaînements intervalliques rencontrés :

	U	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd	5ja	5jd
U	3	7	2		2		2				
2Ma	3	1		7			1				1
2Md	1	2									
3ma	3	1			3				1		
3md	3		1	1							
3Ma											
3Md	2	1									
4ja											
4jd	1										
5ja											
5jd											

Tableau 8 : Analyse intervallique de l'exemple 5

Le champ B est plus rempli que le champ A, c'est-à-dire qu'un intervalle est suivi plus souvent par le même intervalle ou par un intervalle plus grand que lui. La zone a est très remplie, contrairement à la zone a' qui est vide. Les zones b et b' sont égales avec peu de suites d'intervalles mixtes (grands et petits). L'unisson et la seconde majeure ascendante sont les seuls intervalles qui se trouvent sur la diagonale, c'est-à-dire qu'ils peuvent apparaître deux fois de suite dans la même direction. Trois cellules en gris foncé indiquent les mêmes intervalles dans les directions opposées, trois cellules en gris clair indiquent les progressions où les intervalles immédiatement proches se suivent dans les mêmes directions. Il y a une majorité d'intervalles conjoints par rapport à l'échelle. Les intervalles disjoints apparaissent cinq fois, quant à eux, et sont toujours précédés et suivis par un unisson ou un intervalle conjoint.

Le dernier exemple (transcription 6) est un chant mortuaire Talangalanga³⁴ pour un couple dont l'un des deux est mourant. Il attendra alors son (ou sa) bien

³³ Sur la notion de métabole pentatonique, voir Constantin BRAÏLOIU, « Un problème de tonalité (La métabole pentatonique) », *Problèmes d'ethnomusicologie*, p. 407-421. L'auteur appelle métabole, un procédé comparable à une modulation dans le système tonal, il s'agit dans le pentatonisme d'un « changement de système » (p. 409).

³⁴ Monika STERN, *Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte*, p. 291, transcription 31, page 41.

aimé(e) auprès de la pierre Vatuva Vate. De cette pierre les esprits sautent pour aller au pays des morts. Quand l'autre le rejoindra, ils sauteront ensemble.

The image shows a musical score for a chant. It consists of six staves of music in a single system, all written in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is marked with 'A' above the staff. The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one flat, and is marked with 'A' above the staff. It features two triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, and is marked with 'A' above the staff. The fourth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, and is marked with 'A' above the staff. It features a section marked 'B' at the end. The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, and is marked with 'A' above the staff. It features a section marked 'B' at the end. The sixth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, and is marked with 'A' above the staff. It features a section marked 'B' at the end.

Transcription 6 : Chant mortuaire Talangalanga (nord de l'île de Pentecôte)

Cette mélodie est composée de 7 hauteurs : sol², do³, ré³, mi³, fa³, sol³, la³. Ce pourrait être une échelle pentatonique anhémitonique avec fa comme note étrangère. Cependant, fa apparaît souvent dans la mélodie et a une place importante. En effet, il apparaît plus souvent que sol², sol³ et la³. L'échelle serait dans ce cas hémitonique. La mélodie s'inscrit dans un ambitus de neuvième majeure. La note qui apparaît le plus souvent est do. Elle comporte également la fonction de note finale du chant et de toutes les phrases mélodiques.

Les intervalles conjoints présents dans ce chant sont la seconde mineure (mi-fa), la seconde majeure (do-ré, ré-mi, sol-la) et la quarte juste (sol-do). Les intervalles disjoints sont la tierce mineure (fa-ré, mi-sol) et la tierce majeure (do-mi).

	U	2ma	2md	2Ma	2Md	3ma	3md	3Ma	3Md	4ja	4jd
U	5	2		9	6			2			2
2ma			5				2				
2md	1				4						
2Ma	6	4		8	6						
2Md	13			5	8		1				
3ma				1							
3md	1				2						
3Ma						1					
3Md											
4ja											
4jd										2	

Tableau 9 : Analyse intervallique de l'exemple 6

Dans le tableau d'analyse intervallique (tableau 9), les deux champs A et B sont équivalents. Sur la diagonale (suites des mêmes intervalles), il y a des unissons ainsi que des secondes majeures ascendantes et descendantes. La zone a (suites des petits intervalles) est la plus remplie, les zones mixtes sont moyennement remplies et la zone a' ne comporte qu'une seule suite d'intervalles. Les suites d'intervalles s'inscrivant dans les cellules grises (clair et foncé) et les suites qui impliquent un unisson sont largement dominantes. Il n'y a pas beaucoup de symétries (mêmes enchaînements dans les directions opposées).

Récapitulatif des analyses

Après une première sélection des critères pertinents et l'établissement d'une méthodologie appliquée rigoureusement à tous les exemples, les analyses ont pu révéler un certain nombre de caractéristiques propres à chaque mélodie et à l'ensemble du répertoire. À la suite de ces analyses, il est possible d'établir lesquels des critères sélectionnés sont appropriés à cette musique et lesquels s'avèrent inadaptés. Dans ce récapitulatif, je tenterai de faire un bilan par critères pertinents (échelles et intervalles) de l'ensemble des caractéristiques mélodiques de ce répertoire.

Les échelles

Relever les notes utilisées et les compter est indispensable pour l'étude des échelles et de la hiérarchie des degrés. Ce travail a été fait pour chacun des 43 exemples musicaux et a montré que ce répertoire est fondé sur un ensemble d'échelles très variées, obtenues avec relativement peu de moyens.

Le tableau 10 fait la synthèse des exemples qui ont permis d'établir le système scalaire de cette musique. Il présente le corpus de chants classés par fonction sociale (occasion), avec pour chaque exemple la région d'origine, les notes utilisées, leur nombre, le qualificatif de l'échelle, l'ambitus, la finale, la note la

plus fréquente, les intervalles conjoints, les intervalles disjoints et les intervalles disjoints possibles³⁵. On peut en déduire que le nombre de notes constitutives des échelles utilisées est assez réduit. Il varie en effet entre deux et neuf notes (en comptant les notes à l'octave comme deux données différentes). L'ambitus, quant à lui, varie entre une tierce majeure et une dixième majeure.

Il est possible d'identifier trois grands types d'échelles : les échelles par tierces, les échelles pentatoniques et les échelles hémitoniques. Les trois systèmes dans lesquelles s'inscrivent ces types d'échelles et leur réalisation à travers relativement peu de notes donnent lieu à une grande variété scalaire et mélodique. Très peu de morceaux ont, en effet, exactement la même échelle, ce qui démontre la diversité de cette musique.

Qu'en est-il de la validation des résultats par les habitants ? Contrairement aux variantes observées par exemple par Simha Arom dans les répertoires africains, la stabilité mélodique des chants du Vanuatu est saisissante. D'une interprétation à l'autre, les chants sont exécutés quasiment à l'identique. Quelques variantes ont pu être notées au niveau des monnayages ou légères altérations rythmiques dans le cas de l'improvisation de nouvelles paroles, mais la mélodie restait la même.

Violoniste de formation, j'ai eu à plusieurs reprises la possibilité d'apprendre et de jouer des mélodies de ce répertoire avec les personnes concernées. Tout écart de la hauteur établie était immédiatement corrigé par mes interlocuteurs. Les habitants classent leurs chants en plusieurs catégories qui peuvent être identifiées par leur incipit mélodico-rythmique avec la même formule parolière au tout début du chant. La stabilité mélodique semble donc pertinente d'un point de vue émique et les phénomènes de mutation décrits dans des travaux de Simha Arom³⁶ – le « syndrome » du pentatonisme par exemple – n'existent pas ici d'une interprétation à l'autre du même chant, même si ces interprétations font partie des processus créatifs eux-mêmes³⁷.

La variété des échelles serait-elle intelligible d'un point de vue contextuel ? Après avoir groupé les chants selon les catégories locales, les analyses ne révèlent pas de spécificité propre à chaque catégorie. Y-aurait-il alors un rapport entre les échelles et le contexte socio-culturel ? Il semble, en effet, que certains liens s'établissent entre les échelles et le genre musical. Le tableau 10 permet d'observer que les échelles simples, celles qui ont peu de notes (trois à cinq), sont utilisées pour le répertoire des enfants et pour certaines danses de mariage.

³⁵ Les intervalles disjoints possibles sont des intervalles entre deux notes disjointes par rapport à une échelle donnée. Ces intervalles seraient donc potentiellement réalisables, mais ne le sont pas dans les faits.

³⁶ Simha AROM, « Le 'syndrome' du pentatonisme africain », *Musicae Scientiae*, 1/2 (1997), p. 139-163.

³⁷ Une fois qu'elle apparaît dans la création d'un chant, la métaphore fait donc partie intégrante de celui-ci et n'est pas variable.

Les échelles plus complexes (avec plus de notes (six à neuf) semblent réservées plutôt à des grandes danses de grades (havwa).

Le répertoire des enfants semble donc se construire vraisemblablement sur des échelles simples qui comportent entre deux et cinq notes (six notes pour un seul cas). Les quatre berceuses sont construites sur des chaînes de tierces. Quatre jeux chantés comportent aussi des échelles par tierces, trois autres jeux ont une échelle pentatonique simple, trois seulement sont construits sur des échelles pentatoniques avec des notes ajoutées ou des métaboles. Cependant, deux d'entre elles ont seulement cinq notes. La danse de mariage Sawagoro longo semble aussi assez simple, un exemple étant construit sur une échelle de quatre notes en chaîne de tierces (avec une quarte) et deux sur des échelles pentatoniques simples. Deux danses de mariage barate ont une échelle pentatonique simple, l'une comporte une échelle hémitonique mais de quatre notes seulement.

Les musiques les plus complexes (avec le plus grand nombre de notes) sont des danses havwa pour les cérémonies de grades. En effet, quatre d'entre elles comportent une métabole pentatonique ou une substitution de degrés et deux sont hémitoniques. Elles ont toutes entre quatre (pour un seul chant) et huit notes.

Les analyses témoignent d'une certaine correspondance entre les finales et la complexité des échelles. Comme les genres musicaux semblent liés à la complexité des échelles, le rapport entre les notes finales et le genre musical est essentiellement le résultat indirect de cette correspondance.

L'analyse des échelles et des critères qui y sont liés a montré qu'il s'agit ici d'un ou de plusieurs systèmes particuliers qui pourraient, dans une analyse précipitée, être attribuées à un système pentatonique anhémitonique avec des formes d'échelles aux notes ajoutées, des substitutions et des métaboles. Cependant un examen plus détaillé a révélé qu'en dehors d'un certain nombre de caractéristiques empruntées au système pentatonique anhémitonique, tel qu'il a été décrit par Brăiloiu³⁸, d'autres semblent appartenir à un ou plusieurs autres systèmes. En effet, les échelles par tierces do, mi, sol, si (pas de pycnon ni de sixte) ou encore des échelles où le demi-ton possède une fonction fondamentale dans la mélodie ne peuvent en aucun cas être attribuées au système pentatonique anhémitonique. Il s'agit donc d'un système dont les théories actuelles ne rendent pas compte. Cela explique par ailleurs l'énigme posée par Crowe³⁹ sur la coexistence de différents systèmes musicaux. Cette coexistence a déjà été relevée ailleurs en Océanie, notamment aux îles Salomon

³⁸ Constantin BRAÏLOIU, « Un problème de tonalité (La métabole pentatonique) », *op.cit.* et « Sur une mélodie russe », *Problèmes d'ethnomusicologie*, p. 341-405.

³⁹ Peter CROWE, *Vanuatu (Nouvelles Hébrides) Singing-Danis Kastom, Musiques coutumières*, p. 5

par Hugo Zemp⁴⁰ qui remarque la construction des flûtes des Pan selon différentes échelles.

Genre	Région	N° de transcription	Échelle	Nom de l'échelle	Nb de notes	Ambitus	Finale	Note la plus fréquente	Intervalles Conjoints
Berceuses	N/C	T.20	<i>sol, do, mi, (fa), sol</i>	tierces (+quarte) /pent.déf.	4	8j	<i>do</i>	<i>do</i>	(2m, 2M), 3m, 3M, 4j
		T.50	<i>sol, do, mi, sol</i>	tierces/pent.déf	4	8j	<i>do</i>	<i>do</i>	3m, 3M, 4j
		T.54	<i>sol, do, mi, sol</i>	tierces/pent.déf	4	8j	<i>do</i>	<i>do</i>	3m, 3M, 4j
		T.22	<i>do, mi</i>	tierce	2	3M	<i>mi</i>	<i>mi</i>	3M
Jeux chantés	N	T.65	<i>do, mi, sol</i>	tierces/pent.déf	3	5j	<i>mi</i>	<i>mi</i>	3m, 3M
		T.71	<i>la, do, mi, sol</i>	tierces/pent.déf	4	7m	<i>do</i>	<i>mi</i>	3m, 3M
		T.68	<i>do, mi, sol, si</i>	tierces	4	7M	<i>mi (do)</i>	<i>sol</i>	3m, 3M
		T.72	<i>do, mi, (fa), sol, la</i>	pent.déf.+fa brod.	4	6M	<i>mi (do)</i>	<i>do</i>	(2m), 2M, 3m, 3M
		T.69	<i>sol, la, do, ré, mi</i>	pentatonique	5	6M	<i>ré</i>	<i>do</i>	2M, 3m
		T.44	<i>do, mi, sol</i>	tierces/pent.déf	3	5j	<i>do</i>	<i>mi</i>	3m, 3M
	C	T.28	<i>do, (ré), mi, sol, si</i>	pent.déf.+métabole	4	7M	<i>sol</i>	<i>sol</i>	(2M), 3m, 3M
		T.24	<i>do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	5	6M	<i>do</i>	<i>do</i>	2M, 3m
		T.23	<i>sol, la, do, ré, mi</i>	pentatonique	5	6M	<i>do</i>	<i>do</i>	2M, 3m
		T.45	<i>do, ré, mi, sol, la, si</i>	pent.+métabole	6	7M	<i>sol</i>	<i>la</i>	2M, 3m
Chant de naissance	N	T.93	<i>mi, sol, la</i>	?	3	4j	<i>mi</i>	<i>mi</i>	2M, 3m
Danse <i>havwa</i> (passage de grades)	C	T.59	<i>(mi), fa, sol, si, do, ré, fa</i>	hémitonique	6	9m	<i>sol</i>	<i>sol</i>	2m, 2M, 3m, 3M
		T.60	<i>sol, la, do, ré, mi (si) ou (do), ré, fa, sol, la.</i>	pent.+double métabole	9	10M	<i>sol</i>	<i>ré</i>	2M, 3m
		T.61	<i>sol, la, do, ré, (mi), (fa), sol, la</i>	pent.+subst.degré	8	9M	<i>ré</i>	<i>ré</i>	2M, 3m
		T.62	<i>(la), do, ré, (mi), (fa), sol</i>	pent.+métabole	6	7m	<i>ré</i>	<i>ré</i>	2M, 3m
		T.63	<i>sol, si, do, ré, fa, sol</i>	hémitonique	6	8j	<i>sol</i>	<i>ré</i>	2m, 2M, 3m, 3M
		T.64	<i>(do), ré, mi, sol, la, (si)</i>	pent.+métabole	6	7M	<i>ré</i>	<i>mi</i>	2M, 3m
Danses <i>sawan</i> (passages de grades)	C	T.10	<i>do, ré, mi, sol, la, si</i>	pent.+métabole	6	7M	<i>sol</i>	<i>sol et ré</i>	2M, 3m
		T.11	<i>sol, do, mi, sol, si</i>	tierces (+quarte)	5	10M	<i>do et sol</i>	<i>sol</i>	3m, 3M, 4j
Chants d'amour <i>talangalanga</i>	N	T.4	<i>do, ré, mi, sol, la, si</i>	pent.+métabole	6	7M	<i>ré</i>	<i>ré</i>	2M, 3m
		T.5	<i>la, do, mi, sol</i>	tierces	4	7m	<i>la</i>	<i>la et do</i>	3m, 3M
		T.6	<i>do, mi, (fa), sol, si, (do)</i>	tierces+appo.+n.p.	4	8j	<i>do</i>	<i>sol</i>	(2m), 2M, 3m, 3M
Chants du serpent (mariage)	N	T.7	<i>la, do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	6	8j	<i>ré</i>	<i>ré</i>	2M, 3m
	C	T.8	<i>La, do, ré, mi, sol la, (sib)</i>	pent.+sib	6	9m	<i>ré</i>	<i>ré</i>	(2m), 2M, 3m
Danses <i>barate</i> (mariage)	C	T.83	<i>sol, la, do, ré, mi, sol</i>	pentatonique	6	8j	<i>ré</i>	<i>la, do, ré</i>	2M, 3m
		T.84	<i>si, ré, mi, fa</i>	hémitonique	4	5 dim.	<i>ré</i>	<i>ré</i>	2m, 2M, 3m
		T.85	<i>la, do, ré, mi, sol</i>	pentatonique	5	7m	<i>ré</i>	<i>ré</i>	2M, 3m
Danses <i>sawagoro longo</i> (mariage)	N	T.94	<i>sol, la, do, ré, mi, sol</i>	pentatonique	6	8j	<i>do</i>	<i>do</i>	2M, 3m
		T.95	<i>sol, do, mi, sol</i>	tierces	4	8j	<i>mi</i>	<i>do</i>	3m, 3M, 4j
		T.96	<i>sol, la, do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	7	9M	<i>do</i>	<i>do</i>	2M, 3m
Chants funéraires <i>talangalanga</i>	N	T.29	<i>la, do, mi</i>	tierces	3	5j	<i>la</i>	<i>do</i>	3m, 3M
		T.30	<i>la, do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	6	8j	<i>la</i>	<i>mi</i>	2M, 3m
		T.31	<i>sol, do, ré, mi, fa, sol, la</i>	hémitonique	7	9M	<i>do</i>	<i>do</i>	2m, 2M, 4j
Danses <i>sawahavin</i> anciennes	C	T.35	<i>sol, do, mi, fa, sol</i>	hémitonique	5	8j	<i>do</i>	<i>do</i>	2m, 2M, 3M, 4j
		T.37	<i>sol, (si), do, (ré), mi, (fa)</i>	tierces+notes second.	6	7m	<i>do</i>	<i>do</i>	2m, 2M, 3M, 4j
		T.39	<i>sol, la, do, ré, mi, fa#</i>	pent.+métabole	6	7M	<i>ré</i>	<i>do</i>	2M, 3m
Danses <i>sawahavin</i> récentes	C	T.97	<i>sol, la, do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	7	9M	<i>do</i>	<i>mi</i>	2M, 3m
		T.98	<i>do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	5	6M	<i>ré</i>	<i>sol</i>	2M, 3m
		T.100	<i>la, do, ré, mi, sol, la</i>	pentatonique	6	8j	<i>do</i>	<i>do</i>	2M, 3m

⁴⁰ Hugo ZEMP, « 'Are'are Classification of Musical Types and Instruments », *Ethnomusicology*, 22/1 (1978), p. 37-67.

Tableau 10 : Récapitulatif des échelles et des intervalles du corpus analysé⁴¹

Les intervalles

La hauteur absolue n'existe pas dans les musiques du Vanuatu. Par conséquent, l'un des moyens pour analyser les rapports entre les plus petits composants de cette musique – les notes qui correspondent à une hauteur relative – est l'étude des distances qui les séparent. La musique étudiée ici peut être transcrite assez facilement à l'oreille. L'analyse était donc possible en partant des catégories habituelles : les intervalles de l'échelle chromatique. Comme mentionné en introduction, les tableaux d'intervalles présentés ici (tableaux 1 à 9) ont été inspirés par les méthodes proposées par de Chenoweth et Bee.

Ces méthodes posent cependant un certain nombre de problèmes. Tout en prétendant rechercher un niveau émique, les auteurs utilisent un certain nombre de données occidentales qu'elles ne remettent jamais en question. Ainsi les intervalles analysés dans les musiques de Papouasie Nouvelle-Guinée sont considérés tels que dans la théorie occidentale. Par exemple toutes les tierces mineures sont considérées comme le même intervalle, alors qu'il est possible qu'elles ne le soient pas. Par la suite, elles s'inspirent de la méthode linguistique de Kenneth L. Pike afin de séparer les unités étiques des unités émiques⁴². Cependant, l'observation du contexte dans lequel les unités apparaissent n'est pas suffisante. Même dans la musique tonale, un intervalle peut être remplacé par un autre pour une recherche de variété. Même si la fonction de ces intervalles dans ce seul cas devient la même, ils restent différents dans leur essence. Enfin, les auteurs tendent à considérer le recours à l'unisson comme un moyen d'éviter certains mouvements mélodiques usuellement interdits. Or, dans les musiques vocales, la mélodie étant liée au texte, l'unisson résulte souvent d'une division des valeurs rythmiques longues pour les besoins du texte et non pas d'un procédé qui structure la mélodie.

Malgré ces remarques, la méthode des tableaux de successions intervalliques permet de découvrir des éléments qui forment un système musical. Tout d'abord en tant que représentation d'un ensemble d'intervalles, la grille de lecture permet à la fois de rendre compte de la palette des intervalles possibles et de leurs successions. Ensuite, il est facile d'établir la hiérarchie des intervalles et leurs relations. Cependant, c'est dans l'analyse finale qu'il faut prendre des précautions afin de ne pas tirer de conclusions hâtives. Dans la musique du

⁴¹ Légende : Région : N = nord, C = centre, N° : T. 20 = transcription 20, Nom de l'échelle : tierces : échelles formant une chaîne de tierces ; pent.déf. : pentatonique défective ; brod. : broderie ; pent : pentatonique ; subst.degré : substitution de degré ; appo. : appoggiature ; n.p. : note de passage ; notes second. : notes secondaires. Les colonnes des intervalles qualifient les intervalles conjoints et disjoints selon l'échelle utilisée. La colonne des intervalles disjoints possibles signale les intervalles qui n'apparaissent jamais dans la mélodie. L'ensemble des intervalles conjoints possibles est indiqué pour toutes les mélodies.

⁴² Voir note 7 au sujet de la distinction étique/émique.

Vanuatu, il faut d'abord garder à l'esprit la diversité des échelles. La fonction d'un intervalle, considérée par Chenoweth et Bee comme identique, change d'un morceau à l'autre. Une tierce majeure par exemple est un intervalle disjoint dans une échelle pentatonique et conjoint dans une échelle en tierces. C'est pourquoi, dans mes analyses, j'ai énuméré, en dehors des tableaux, toutes les possibilités des intervalles classés dans la même catégorie.

L'étude des intervalles a permis de comprendre la distribution intervallique de ce répertoire : la nature des différents intervalles utilisés, leur fréquence, leur contexte. Les intervalles utilisés s'échelonnent de la seconde mineure à la quinte juste. Les secondes majeures, les tierces mineures et les tierces majeures sont les intervalles les plus fréquents. En comparant les échelles avec les intervalles, il s'est révélé que la distinction entre les intervalles conjoints et les intervalles disjoints est très importante. Plus de deux tiers des exemples analysés ne comportent pas d'intervalles disjoints ou en comportent un seul. En outre, aucun exemple ne contient plus de trois intervalles disjoints alors que les possibilités par rapport à l'échelle vont jusqu'à une dizaine d'intervalles disjoints (voir tableau 10). Le système ne comporte donc pas d'intervalles plus grands que la quinte juste et utilise seulement un petit nombre d'intervalles disjoints possibles. En revanche, les possibilités d'intervalles conjoints sont toujours toutes utilisées. L'intervalle de demi-ton est intéressant à analyser. Il apparaît dans dix mélodies sur 43 et comporte deux fonctions différentes. Dans cinq exemples, c'est un demi-ton accidentel formé par l'ajout d'une note étrangère à l'échelle. Dans les cinq autres cas, il fait partie constitutive des échelles hémitoniques, puisque le demi-ton est ici un intervalle constitutif de la mélodie.

Conclusion

Le système musical de l'île de Pentecôte, étudié à travers les échelles d'une part et les intervalles d'autre part, nous révèle une grande variété de combinaisons avec des moyens limités. En effet, malgré l'utilisation d'un nombre restreint de notes et la prépondérance d'intervalles conjoints, le répertoire mélodique est très varié.

Il est tentant de faire un parallèle avec l'organologie. Les seuls instruments mélodiques dont les habitants se souviennent sont différentes flûtes en bambou. Aujourd'hui très rares, je n'ai pas pu approfondir mes recherches à leur sujet. Cependant, d'après les informations récoltées sur place, le répertoire vocal et celui des flûtes s'échangeaient constamment. Il est tout à fait vraisemblable que le caractère conjoint de cette musique soit influencé par la technique du jeu des flûtes de Pan. Raymond Ammann confirme également que le nombre de tuyaux et l'échelle des flûtes de Pan dépendent de la mélodie qui y sera jouée⁴³.

⁴³ Raymond AMMANN, *Sounds of Secrets*, p. 104.

Chercher à comprendre les musiques de l'île de Pentecôte m'a mené à établir une méthodologie analytique propre et adaptée à ce répertoire particulier, bien qu'inspirée de nombreuses méthodes préexistantes. En absence de tout discours théorique sur la nature des mélodies utilisées, il était nécessaire de passer par une méthode tout d'abord étique. Les démarches quantitatives ont permis des observations minutieuses et assez neutres de description. Ces analyses ont permis de comprendre nombreuses spécificités de cette musique encore jamais décrite jusqu'ici. La coexistence de plusieurs systèmes scalaires et le traitement spécifique des intervalles conjoints sont des résultats vérifiables grâce à cette méthode quantitative.

Certains éléments restent toutefois encore à améliorer. Par exemple, tous les intervalles considérés en musicologie occidentale comme du même type ne le sont pas forcément dans d'autres cultures. De même, une note à l'octave n'est pas nécessairement identique du point de vue de ses fonctions. Certaines de ces imperfections méthodologiques ont pu être corrigées par la suite dans différentes versions du logiciel Monika, afin de s'approcher de niveaux d'analyse les plus neutres possibles.

Cette méthode a été élaborée à partir de matériaux déjà collectés. Connue et maîtrisée, à l'avenir, avant les recherches de terrain, elle pourrait être ajustée lors d'enquêtes afin de se rapprocher du point de vue émique. Cette méthode en main, tout un travail pourrait alors être fait sur place, avec les musiciens compositeurs, afin de l'adapter encore mieux aux analyses à venir. Le grand avantage de la méthode Monika sous forme d'un logiciel est sa flexibilité et les possibilités d'arrangements des critères selon le répertoire étudié.

Tout juste élaborée durant ce travail de thèse, cette méthodologie était alors fastidieuse. Tout devait être fait à la main : comptage des notes, traçage des tableaux, repérage des intervalles, etc. La conception du logiciel par Nicolas Meeùs puis ses améliorations par des utilisateurs ultérieurs ont pu non seulement faciliter et développer l'utilisation de cette méthode, mais encore l'adapter à d'autres répertoires musicaux. En définitive, comme le démontre ce volume, il s'agit ici d'un travail interactif, sans cesse amélioré par des apports successifs de nombreux analystes passionnés.

Références

- Alvarez-Pereyre, Frank et Simha Arom, « La problématique étique/émique et l'ethnomusicologie », *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Simha Arom (éd.), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 77-105.
- Ammann, Raymond, *Sounds of Secrets : Field Notes on Ritual Music and Musical Instruments on the Islands of Vanuatu*, Zurich et Berlin, LIT Verlag, 2012.
- Arom, Simha, « Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse », *Revue de Musicologie*, 55/2 (1969), p. 172-216.
- Arom, Simha, « Le 'syndrome' du pentatonisme africain », *Musicae Scientiae*, 1/2 (1997), p. 139-163.
- Arom, Simha et Frank Alvarez-Pereyre, *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, CNRS Editions, 2007.
- Beudet, Jean-Michel, *Chants kanaks : cérémonies et berceuses*, Paris et Arles, Le Chant du monde et Harmonia mundi, 1990 (collection du CNRS et du Musée de l'Homme). [LDX274909 (Boite) : CM 251]
- Brăiloiu, Constantin, « Sur une mélodie russe », *Problèmes d'ethnomusicologie*, Gilbert Rouget (éd.), Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 343-405.
- Brăiloiu, Constantin, « Un problème de tonalité (la méthode pentatonique) », *Problèmes d'ethnomusicologie*, Gilbert Rouget (éd.), Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 407-420.
- Chenoweth, Vida, « An investigation of the Singing Styles of the Dunas », *Oceania*, 39/3 (1969), p. 218-230.
- Chenoweth, Vida, « Managalasi Mourning Songs », *Ethnomusicology*, 12/3 (1968), p. 415-418.
- Chenoweth, Vida, « Song structure of a New Guinea Highlands Tribe », *Ethnomusicology*, 10/3 (1966), p. 285-297.
- Chenoweth, Vida et Darlene Bee, « Comparative-Generative Models of New Guinea Melodic Structure », *American Anthropologist*, 73/3 (1971), p. 773-782.
- Crowe, Peter, *Vanuatu (Nouvelles Hébrides) Singing-Danis Kastom*, Musiques coutumières, Lausanne, VDE-Gallo, 1994. [VDE Gallo CD-796]
- François, Alexandre et Monika Stern, *Musiques du Vanuatu : Fêtes et Mystères/Music of Vanuatu : Celebrations and Mysteries*, Paris, Maison des cultures du monde, 2013 [inédit W260147 SC 848], <http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/musiques-du-vanuatu>, consulté le 4 décembre 2020.

Godelier, Maurice, Rationalité et irrationalité en économie – II, Paris, Maspero, 1969 (FM/petite collection Maspero, no 82).

Lévis-Strauss, Claude, Anthropologie Structurale, Paris, Plon, 1974 (collection Agora). [1ere édition 1958]

Molino, Jean « Analyse musicale », communication prononcée lors des Journées d'Étude de la Société Française d'Ethnomusicologie, Les Tourelles (Normandie), 18-20 mai 2001.

Nattiez, Jean-Jacques, Fondements d'une sémiologie de la musique, Paris, Union générale d'éditions, 1976 (collection 10/18).

Ruwet, Nicolas, Langage, musique, poésie, Paris, Seuil, 1972 (collection Poétique).

Stern Monika, Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu), thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2002, https://www.academia.edu/7062819/Les_femmes_les_nattes_et_la_musique_sur_l_île_de_Pentecôte_Vanuatu, consulté le 27 novembre 2020.

Zemp, Hugo, « 'Are'are Classification of Musical Types and Instruments », Ethnomusicology, 22/1 (1978), p. 37-67.

Zemp, Hugo, Polyphonies des îles Salomon (Guadalcanal et Savo), Paris et Arles, le Chant du Mont et Harmonia mundi, 1990 (collection du CNRS et du Musée de l'Homme). [LDX274663 (Boite) : CM 251]

Résumé :

Cet article présente une synthèse des résultats obtenus dans la partie analytique de ma thèse intitulée : Les femmes, les nattes et la musique sur l'île de Pentecôte (Vanuatu). Consacrée aux analyses musicales, cette partie avait pour objectif de comprendre et de décrire le système musical implicite de cette musique. Un corpus a été établi à partir des transcriptions des chants collectés et enregistrés sur le terrain. Dans cet article, je montre les démarches qui ont été menées afin de proposer une méthodologie d'analyse. Après une partie introductive qui discute les problématiques relatives à l'analyse musicale de la matière sonore brute, j'expose différentes méthodes d'analyse existantes à l'époque, qui m'ont inspirée (Brăiloiu, Chenoweth, etc.), puis les adaptations que j'y ai faites, afin de trouver des moyens pertinents pour le corpus étudié. Les résultats de ces analyses ont conduit à la création, par le Professeur Nicolas Meeùs, du logiciel d'analyse mélodique 'Monika'.

Mots clefs : pentatonisme, Vanuatu, analyse musicale, échelles, monodies, ethnomusicologie

Abstract:

This article summarizes the results obtained in the analytical part of my Ph.D thesis entitled: Women, mats and music on Pentecost Island (Vanuatu). This part was analytical in nature and aimed to understand and to describe the musical system underlying this music. A corpus was established from the transcriptions of the songs collected and recorded during field research. This article presents the steps that have been undertaken in order to propose an analytical methodology. After an introductory part which discusses the issues related to the musical analysis of the raw sound material, I present different analytical methods that existed at the time and which inspired me (Brăiloiu, Chenoweth, etc.). I then discuss the adaptations I made in order to find relevant approaches for the corpus under consideration. The analytical results inspired Professor Nicolas Meeùs to create 'Monika', a melodic analysis software.

Key words: pentatonic scales, Vanuatu, musical analysis, monody, ethnomusicology

Version de la pré-publication