Pan Jumbie. Mémoire sociale et musicale dans les steelbands (Trinidad et Tobago)

-Rom.

Hugo Ferran

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17974>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.17974

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 5 octobre 2014

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Hugo Ferran, « Pan Jumbie. Mémoire sociale et musicale dans les steelbands (Trinidad et Tobago) », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 216 | 2014, mis en ligne le 21 janvier 2017, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17974> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.17974>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

© Cahiers d'Études africaines

Pan Jumbie. Mémoire sociale et musicale dans les steelbands (Trinidad et Tobago)

-Rom.

Hugo Ferran

HELMLINGER, Aurélie. — *Pan Jumbie. Mémoire sociale et musicale dans les steelbands (Trinidad et Tobago)*. Nanterre, Société d'ethnologie (« Hommes et Musiques »), 2012, 224 p., maps, ill., annexe, gloss., bibl., DVD-Rom.

- 1 Cet ouvrage, tiré de la thèse d'Aurélie Helmlinger⁷, apporte une contribution majeure à l'ethnomusicologie politique et cognitive des *steelbands* de Trinidad et Tobago. Les *steelbands* sont des orchestres de cylindres métalliques, appelés *pans* (casseroles) ou *steeldrums* (tambours d'acier), dont la surface est inégalement martelée de façon à obtenir des hauteurs différentes. Issus de la récupération de barils de pétrole, ces métallogones sont apparus dans les années 1930 au sein de la communauté afro-trinidadienne, avant de s'étendre à l'ensemble de la nation puis au reste du monde⁸.
- 2 Organisé en deux volets, ce livre explore les dimensions sociales (Partie I) puis cognitives (Partie II) de la mémoire dans la pratique du *steelband*. La première partie commence par dresser un tableau socio-historique de l'État trinidadien. Il ressort que les *steelbands* se sont développés dans un pays composite⁹ profondément marqué par l'esclavage, la colonisation et les mouvements nationalistes qui ont précédé et succédé l'indépendance en 1962. Dans ce contexte historique particulièrement clivant, la société trinidadienne s'est progressivement constituée en trois classes sociales (« supérieures », « moyennes » et « populaires ») dont chacune revendique des valeurs contradictoires.

- 3 Décrété instrument national dans les années 1980, le *steelband* partage aujourd'hui le statut d'emblème national avec le calypso et la soca qui lui sont associés. Helmlinger retrace l'histoire de ces deux genres musicaux¹⁰ avant de revenir sur les conditions d'émergence des *pans*. Dans l'imaginaire national, ces instruments auraient vu le jour à la fin du XIX^e siècle, suite à l'interdiction des tambours « à peau » par le colonisateur britannique¹¹. Mais la réalité historique décrite par Helmlinger s'avère beaucoup plus complexe (pp. 36-38).
- 4 Principal lieu de la pratique du *steelband* et véritable symbole de la décolonisation, le carnaval a lui aussi fait l'objet d'une récupération politique par le gouvernement d'Eric Williams. C'est dans ce contexte que les compétitions nationales de *steelbands*, appelées Panorama, ont vu le jour. Ces dernières sont issues de la volonté de contrôler les pratiques carnavalesques des couches populaires, jugées exubérantes, subversives, vulgaires, voire obscènes, par les classes moyennes et l'élite. La nationalisation des concours a eu pour effet de formater les musiques locales. Les jurys, issus de la classe moyenne, assurent désormais le contrôle de ces pratiques jugées de manière à la fois positive et négative.
- 5 Dans ce contexte, la notion de *pan jumbi* (l'esprit du *pan*) cristallise l'ambivalence de la société trinitadienne. La possession et la perte d'agentivité qui se manifestent chez certains *panistes* (joueurs de *pan*) sont considérées à la fois comme mauvaises et plaisantes. Au-delà de la reconnaissance officielle du carnaval et des *steelbands* s'abrite donc une réalité contrastée, qui fait ressortir la dualité inhérente aux sociétés antillaises. Selon Wilsson¹² (1969, 1973), ce dualisme se traduirait en termes de « respectabilité », associée aux valeurs coloniales, aux classes moyennes et au monde féminin, et de « réputation », correspondant aux classes populaires, aux hommes et aux valeurs locales. Helmlinger se donne pour objectif d'étudier la pertinence de cette dichotomie sur la base de ses propres données de terrain, en articulant les regards de Dudley¹³, qui fait du Panorama un produit de la classe moyenne, et de van Koningsbruggen¹⁴, qui le place dans la tendance de la contre-culture. Toute son analyse s'attache à montrer que la dichotomie de Wilsson est bien réelle mais moins rigide qu'il l'avance et s'exprimerait plutôt en termes de polarités.
- 6 L'auteure envisage alors l'organisation sociale des *steelbands*. Ces orchestres, aujourd'hui sponsorisés, se fédèrent autour d'une association de type étatique appelée Pan Trinbago. En concentrant les pouvoirs sur un petit nombre de personnes, cette organisation reproduit les rapports de domination que l'on trouve à l'échelle de la nation. Au sein de la fédération, les orchestres entretiennent des relations variables qui peuvent aller du conflit à des stratégies d'alliance, engendrant parfois de véritables prises de position politique. L'auteure décrit ensuite la hiérarchie interne à l'orchestre¹⁵ et les types d'instrumentistes qui cohabitent en son sein¹⁶. En prenant pour exemple le groupe Pamberi, auquel elle a elle-même participé, Helmlinger montre que les conflits internes traduisent parfois des visions opposées de la société. Cet orchestre lui permet aussi d'illustrer la manière dont la pratique du *steelband* s'inscrit en dehors de la sphère familiale. Élevés selon les principes féminins, les enfants évoluent dans un environnement où la pratique du *pan* est rarement encouragée. Sauf cas exceptionnel, l'apprentissage commence à l'adolescence, qui marque l'entrée dans un monde plus masculin.
- 7 Helmlinger aborde ensuite l'esthétique des *steelbands*. L'examen du répertoire traduit un premier paradoxe. Bien que les *panistes* dénoncent la culture occidentale et toute

forme de domination politique, ils ne cessent de s'approprier des musiques étrangères. À travers l'analyse de la pièce *Fire Storm*, il ressort que le répertoire peut même exprimer des valeurs opposées à celles sur lesquelles le pays s'est construit. Quant aux performances et aux prestations musicales, elles véhiculent des valeurs apparemment contradictoires, qui sont en réalité indissociables de la culture trinitadienne. Helmlinger décrit alors l'organologie des instruments, qui varie considérablement selon le registre et la fonction qu'ils occupent au sein de l'orchestre. D'autres questions esthétiques se posent lors de l'accordage des instruments ou lors du jugement des performances par des jurys trinitadiens voire étrangers.

- 8 La partie cognitive de l'ouvrage s'inscrit dans la lignée des travaux de l'ethnomusicologue Benjamin Brinner¹⁷ qui a étudié les interactions musicales dans les gamelans javanais. Selon Helmlinger, l'aspect performatif et cognitif des *steelbands* trinitadiens n'avait encore fait l'objet d'aucune étude approfondie, alors que celles-ci requièrent des compétences mnésiques particulières, non exceptionnelles en elles-mêmes, mais dont le cumul est assez remarquable. La musique de *steelband* n'admet aucune variation, à l'exception de certains passages improvisés par des solistes lors de certaines circonstances. L'apprentissage des pièces semble assez rapide et accessible à tous. Quant au répertoire, il diffère d'un groupe à l'autre et évolue au gré des compétitions : son renouvellement annuel suit de près les effets de mode et les « tubes musicaux » (« *bomb tunes* »). Le répertoire n'est donc pas un ensemble fini, mais un cliché pris à un instant t. Il dépend aussi des *panistes*, qui ne le maîtrisent pas tous de la même façon.
- 9 Dans l'imaginaire collectif, l'orchestre symphonique européen est pris comme modèle d'apprentissage. Incarnant le prestige de la culture coloniale dominante et l'organisation sociale à grande concentration des pouvoirs, l'orchestre symphonique constitue le produit archétypal de la pensée de tradition écrite. Malgré ces référents, l'apprentissage du *steelband* se réalise dans un contexte entièrement oral. Or, la reproduction à l'identique de pièces apprises « par cœur », sans passer par le support écrit, va à l'encontre des analyses de J. Goody, D. C. Rubin, et J. Sloboda¹⁸. Pour ce dernier, la mémorisation non variée de phrases musicales longues est impossible dans les sociétés de tradition orale¹⁹. L'exemple des *steelbands* vient contredire cette affirmation, puisque les *panistes* reproduisent bel et bien à l'identique le modèle dicté par l'arrangeur.
- 10 Le problème est donc le suivant : « Comment des non professionnels [...] arrivent-ils à triompher de pièces aussi contraignantes, toujours renouvelées, en si peu de temps et sans pratiquer régulièrement ? » (p. 123). Pour y répondre, l'auteure commence par décrire la topologie²⁰ des *pan* à fonction mélodique (*frontline*) ou harmonico-rythmique (*background*, composé du *middle* et des *bass*). Puis, elle montre que la transmission du répertoire fait intervenir plusieurs intermédiaires, dont l'ensemble forme ce qu'elle nomme la « chaîne de mémoire ». L'arrangeur enseigne les parties aux chefs de section, qui les transmettent à leur tour aux membres de leur section²¹. Certains *panistes* parviennent à apprendre et à mémoriser leur partie par mimétisme (*shadow*), les yeux rivés sur leur camarade de section qui connaît déjà la partie, tout en dissimulant (*skate*) les passages qu'ils maîtrisent mal²².
- 11 Les musiciens de *pan* ne jouent pas d'oreille, mais la mémoire auditive semble quand même jouer un rôle important dans l'apprentissage de l'instrument. La connaissance préalable d'une pièce (entendue à la radio par exemple) accroît ainsi la mémorisation²³.

La mémoire visuelle joue aussi beaucoup dans l'acquisition des pièces. Le musicien associe un emplacement à un son, sur un rythme donné. Avec l'expérience, l'observation de l'instrument peut s'atténuer, mais il semblerait qu'un autre type de représentation visuelle prenne le relais. Les musiciens expérimentés parviennent ainsi à se remémorer les parties en les simulant dans leur esprit, de façon aussi bien visuelle que sonore. Les meilleurs musiciens développent même leurs propres techniques ou « images mentales », comme le virtuose Boogsie, qui se représente l'instrument en associant chacune des notes aux doigts de sa main.

- 12 Au cours de la courte histoire du *pan*, la disposition des notes sur l'instrument a acquis une certaine régularité dans la répartition des hauteurs. « La possibilité de schématisation des intervalles par des figures géométriques régulières et équilibrées fournit au *paniste* un cadre permettant plus facilement de mettre en relation les hauteurs et les positions sur l'instrument » (p. 179). Quant à l'effet de mimétisme, il favoriserait l'automatisation des mouvements, laquelle est indispensable pour atteindre les *tempi* élevés de certaines pièces. Pour valider l'hypothèse d'un apprentissage facilité par le jeu collectif, l'auteure met en place un protocole expérimental inspiré des sciences cognitives. La présentation de la méthode lui donne l'occasion de revenir sur l'histoire de l'expérimentation en ethnomusicologie. En conclusion, le *steelband* « a non seulement créé une famille entière d'instruments nouveaux, mais a également réussi à tirer parti de leurs caractéristiques ergonomiques et de la complémentarité des musiciens pour rendre accessible au plus grand nombre une pratique de haut niveau, en contournant les sentiers classiques de l'apprentissage de l'harmonie européenne » (p. 187).
- 13 En définitive, on pourra s'interroger sur la portée cognitive de ce livre. En cherchant à faire ressortir les particularités mnésiques du *steelband*, il me semble que l'auteure a mis en lumière des processus cognitifs dépassant largement le cadre de l'orchestre trinidadien et s'appliquant à nombre de pratiques instrumentales — non seulement collectives mais aussi individuelles — de par le monde. Dès lors, il aurait été intéressant d'envisager les résultats de cette recherche dans une perspective comparative plus large, en confrontant les travaux de B. Brinner²⁴ sur des gamelans javanais ou encore d'autres auteurs ayant travaillé sur des orchestres ou instruments différents. Une telle prise de hauteur aurait permis d'alimenter le débat, souvent stérile, entre cognitivistes et ethnomusicologues. Le défi consiste bel et bien à trouver des passerelles à la fois conceptuelles et méthodologiques permettant d'articuler les sciences qui envisagent la mémoire musicale du point de vue du cerveau et celles qui partent des pratiques musicales pour en tirer des enseignements cognitifs. Par la qualité de l'écriture, la richesse du glossaire, l'apport indéniable du DVD et les multiples avancées scientifiques de cet ouvrage, on ne peut que se réjouir de la parution de ce livre, dont on espère qu'il constituera une plate-forme de réflexion fertile entre deux champs de recherche qui peinent encore à dialoguer ensemble.

NOTES

7. Aurélie HELMLINGER, *Mémoire et jeu d'ensemble. La mémorisation du répertoire musical dans les steelbands de Trinidad et Tobago*, Thèse de doctorat, Nanterre, Université Paris X, 2005.

8. Initialement associés aux musiques de calypso, les *steeldrums* se retrouvent aujourd'hui dans des genres musicaux aussi variés que les musiques latino-américaines, le jazz, la variété et la musique classique.

9. La société trinitadienne se caractérise par une population hétérogène (Amérindiens, Européens, Africains, Indiens), une diversité religieuse importante (chrétiens, musulmans, hindous, sectes, cultes afro-américains), une urbanisation en plein essor, un libéralisme économique exacerbé et une émigration en constante augmentation.

10. Ces répertoires se différencient par leur ligne de basse, « plus mélodique et syncopée dans la soca, tandis qu'elle marque la pulsation dans le calypso » (p. 34). Évolution du calypso, la soca intègre aussi une instrumentation électronique depuis les années 1970.

11. Ces tambours étaient associés de manière négative au continent africain.

12. Peter J. WILSSON, « Reputation and Respectability : A Suggestion for Caribbean Ethnology », *Man*, 4, 1969, pp. 70-84 ; *Crab Antics : The Social Anthropology of English-Speaking Negro Society in the Caribbean*, New Haven-London, Yale University Press, 1973.

13. Shannon K. DUDLEY, *Making Music for the Nation : Competing Identities and Esthetics in Trinidad and Tobago's Panorama Steelband Competition*, Ph. D. dissertation, Berkeley, University of California, 1997.

14. Peter VAN KONINGSBRUGGEN, *Trinidad Carnival. A Quest for National Identity*, London, Macmillan Caribbean, 1997.

15. L'arrangeur assure la direction musicale, le *tuner* fabrique et entretient les instruments, le *captain* fait figure d'intendant général, tandis que le *manager* coordonne l'ensemble de ces fonctions, tout en promouvant le groupe à l'extérieur.

16. Les chefs de section (*stage side*) jouent toute l'année, alors que les musiciens de Panorama (*Panorama side*) ne jouent que lors du carnaval. En termes de rémunération, seuls l'arrangeur et le *tuner* touchent un salaire fixe. Les autres membres de l'orchestre reçoivent des défraiements occasionnels.

17. Benjamin BRINNER, *Knowing Music, Making Music. Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1995.

18. Jack GOODY, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit, 1979 ; David C. RUBIN, *Memory in Oral Traditions : The Cognitive Psychology of Epis, Ballads, and Counting-out Rhymes*, New York, Oxford University Press, 1995 ; John SLOBODA, *L'esprit musicien : la psychologie cognitive de la musique*, Bruxelles, Madraga, 1988.

19. John SLOBODA, *op. cit.*, pp. 135-137.

20. L'auteure utilise le terme topologie en référence aux mathématiques et aux travaux de Jean DEHOUX (« Topologie et modalité de jeu des xylophones centrafricains », *Analyse musicale*, 23 (2), 1991, pp. 36-41) pour désigner la répartition des notes sur l'instrument.

21. Selon Isabelle BOYER (« Comment l'adulte augmente-t-il la capacité d'action chez l'enfant ? Une étude du guidage dans la réalisation d'un découpage chez l'enfant de 4 à 7 ans », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 14 (2), 2002, p. 132), cette méthode correspond à la notion d'apprentissage par étayage ou échafaudage : « La collaboration entre le transmetteur et l'apprenti décroît peu à peu, le premier s'adaptant aux progrès du second, jusqu'à la totale indépendance. »

22. Les *skaters* sont mal vus, dans la mesure où les *panistes* sont censés tout donner d'eux-mêmes, au bénéfice du groupe, jusqu'à parfois se laisser emparer par l'esprit (*jumbi*) du *pan*.

23. La mémoire auditive serait plus durable que la mémoire gestuelle, qui tend à s'estomper plus vite. En outre : « Plus une information est codée par des procédés perceptifs et cognitifs différents, mieux elle sera retenue » (p. 141). C'est sur ce principe que se basent les procédés mnémotechniques selon Alan BADDELEY, *La mémoire humaine : théorie et pratique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1993, p. 141.

24. Benjamin BRINNER, *Knowing Music, Making Music. Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*, op. cit.