

Un film expérimental : Batteries Dogon. Éléments pour une étude
des rythmes
Gilbert Rouget

Citer ce document / Cite this document :

Rouget Gilbert. Un film expérimental : Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes. In: L'Homme, 1965, tome 5 n°2.
pp. 126-132;

doi : <https://doi.org/10.3406/hom.1965.366718>

https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1965_num_5_2_366718

Fichier pdf généré le 09/05/2018

UN FILM EXPÉRIMENTAL : BATTERIES DOGON. ÉLÉMENTS POUR UNE ÉTUDE DES RYTHMES

par

GILBERT ROUGET

Il y a un peu moins de deux ans, sur les conseils de Cl. Lévi-Strauss, un projet d'études comparées des arts et des techniques du corps, inspirées des réflexions de Marcel Mauss, et à mener dans le cadre du Laboratoire audio-visuel de l'École Pratique des Hautes Études (V^e Section, Sciences religieuses), était proposé par l'auteur de ces lignes à M. P. H. de Mun, secrétaire général de la Fondation pour l'Art, la Recherche et la Culture, qui en fit part aux membres de son conseil. M. Edmond de Rothschild voulut bien s'y intéresser et c'est grâce à un don qu'il fit pour l'encourager que le présent film a pu être réalisé. Nous le prions de trouver ici l'expression de notre très vive gratitude.

Ce film¹ a été tourné au Mali, en mars 1964, dans le cadre des recherches de M^{me} Germaine Dieterlen, qui assurait l'organisation de la mission et la direction de la partie ethnographique de ses travaux. Il répondait à un programme ne représentant qu'un aspect très particulier d'un projet beaucoup plus large, celui de constituer une sorte de réplique cinématographique du *Renard pâle*, vaste ensemble de mythes dont M^{me} Dieterlen a déjà commencé la publication, et où les « cavernes » et les tambours dont il va être question figurent en bonne place.

Un des objectifs de ce tournage était la mise à l'épreuve d'un matériel de prise de son et de vue synchrones, d'un procédé à certains égards tout à fait nouveau, et l'étude des problèmes de réalisation que pose en ethnographie le cinéma synchrone. C'est Jean Rouch qui à la fois faisait la prise de vue et assurait la conduite de cette expérience cinématographique ; lui-même avait choisi le procédé à utiliser et avait mis au point un matériel dont certains éléments avaient été réalisés à sa demande.

Quant à l'auteur de ces lignes, son rôle a été celui d'un musicologue convaincu que le cinéma synchrone est susceptible de rendre les plus grands services à la recherche ethnomusicologique et désireux de recueillir des documents qui permettent de montrer que des films tournés de cette manière, en contribuant à mettre en évidence les rapports qui existent entre la musique et les mouvements qui lui donnent naissance, peuvent jouer un rôle déterminant dans l'étude destinée à dresser l'inventaire des différents sons mis en œuvre par une musique donnée, étude aussi indispensable en musicologie que l'est, en linguistique, celle des mouve-

1. *Batteries dogon. Éléments pour une étude des rythmes.* Film de Gilbert Rouget, Jean Rouch et Germaine Dieterlen. Assistant de prise de vue : Moussa Ahmadou. Tournage synchrone piloté sans liaison par quartz, procédé S. Kudelski. Montage de Philippe Luzuy. Film en couleurs, 16 mm, 26 minutes.

Réalisé par le Laboratoire audio-visuel de l'École Pratique des Hautes Études (V^e Section, Sciences religieuses) et le Comité du Film Ethnographique, Musée de l'Homme, avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, grâce à la Fondation pour l'Art, la Recherche et la Culture et à un don de M. Edmond de Rothschild.

ments articulatoires pour l'inventaire des sons d'une langue. C'est à lui que revenait, sur le terrain, de choisir la musique à enregistrer et de faire la prise de son, puis, au retour, de diriger le montage du film. Ajoutons que ce programme de recherches menées en coopération avec Jean Rouch constituait le prolongement d'une précédente expérience, qui avait porté cette fois, les moyens techniques de l'époque ne permettant pas de faire mieux, sur les problèmes de post-synchronisation des films d'ethnomusicologie¹.

Le film se compose de deux parties tout à fait distinctes. La première est une suite de courtes séquences montrant différents aspects des batteries jouées « en brousse » par les garçons sur des tambours de pierre et des tambours de bois. A la fin deux hommes d'âge, batteurs expérimentés, jouent la même formule rythmique successivement sur tambours de pierre, tambours de bois et tambours de peau, donnant ainsi trois réalisations différentes de cette batterie. Comme pour les précédentes, les deux parties complémentaires de la formule sont exécutées d'abord séparément, puis ensemble. La seconde partie du film est un montage rapide d'images tournées au cours de funérailles, moment où les batteries, exécutées cette fois sur des tambours de peau, bien entendu, prennent leur plein emploi. Elle donne un aperçu des rapports qui existent entre ces batteries et les danses, lesquelles ne sont en définitive qu'une autre réalisation de cette rythmique et en constituent par conséquent un aspect essentiel.

Le tournage synchrone.

L'originalité du procédé réside en ceci que les deux appareils d'enregistrement, celui de l'image et celui du son — la caméra et le magnétophone — sont entièrement indépendants : aucune liaison d'aucune sorte n'existe entre l'un et l'autre. Sans entrer dans le détail, disons que la technique consiste essentiellement en ce que caméra et magnétophone sont, chacun d'une manière différente, « calés » sur une fréquence immuable qui est un signal délivré par un quartz. Pour que le système fonctionne, il faut et il suffit que les deux quartz délivrent chacun une fréquence connue et stable — en l'occurrence 50 hertz — et, bien entendu, que les appareils soient en bon état.

Comme on sait, le film cinématographique étant perforé, son entraînement se fait par griffes et ne donne lieu à aucun glissement. Pour que la prise de vue soit faite exactement à, disons 24 images/seconde, il suffit que le moteur d'entraînement tourne sans variations à la vitesse convenable. La technique est depuis longtemps au point pour le matériel lourd, alimenté sur secteur ou n'ayant pas à économiser l'énergie électrique. Elle ne l'est pas lorsqu'il s'agit de matériel léger et qu'on est contraint de ménager l'alimentation en énergie. Le moteur conçu par S. Kudelski, réalisateur du fameux magnétophone Nagra, pour répondre à ce programme, n'étant pas encore prêt, on en a utilisé un autre mis au point à la demande de Jean Rouch par Jacques Lang, moteur synchrone, étroitement asservi, comme l'est on le sait, ce type de moteur, à la fréquence du courant alternatif utilisé. Si pour une raison ou pour une autre (frottement mécanique excessif, baisse de tension de l'alimentation, etc.) le moteur est mis dans l'impossibilité de tourner à sa vitesse, il décroche. La périodicité du courant alternatif est obtenue grâce à un quartz inclus dans la boîte d'alimentation de la caméra et dont la stabilité, dans la limite des exigences en question, est parfaite. On contrôle cette fréquence en surveillant une image qui apparaît sur un petit écran cathodique disposé sur la boîte d'alimentation. Lorsque l'image est bonne, on est assuré que la prise de vue se fait exactement à 24 images/seconde.

La prise de son est régie différemment. L'entraînement du ruban magnétique lisse (c'est-à-dire non perforé) se faisant par pincement, il donne lieu à un « glissement » sans importance du point de vue acoustique, mais qui est assez marqué pour avoir dans certains cas, des inconvénients, notamment lorsqu'il s'agit d'être synchrone. Le phénomène étant lié au type même d'enregistreur et de bande magnétique, il est impossible de l'éviter. On se contente donc de le corriger en rattrapant les erreurs de glissement à la lecture. Si besoin est, on recopie

1. Gilbert ROUGET et Jean ROUCH, *Sortie de novices de Sakpata (Dahomey)*, film en 16 mm couleurs post-synchronisé, publié avec le concours du C.N.R.S.

en même temps l'original sur bande magnétique perforée, de manière à éliminer, définitivement cette fois, l'inconvénient¹. On utilise pour cette opération le système Piloton, en usage depuis longtemps², qui consiste à enregistrer sur le ruban, en même temps qu'on effectue la prise de son désirée, un signal de fréquence connu, lequel fournit une base de comparaison permettant de corriger par la suite les fluctuations lentes de vitesse. Le procédé Kudelski utilise pour ce signal pilote une fréquence délivrée par un quartz et parfaitement stable³. Combinés l'un avec l'autre sur le terrain, les deux pilotages au quartz permettent donc d'obtenir, théoriquement, des enregistrements du son et de l'image, qui, traités convenablement en studio au retour, assurent un synchronisme parfait de l'un avec l'autre. Le problème était de s'assurer qu'il en est bien ainsi, non pas dans des conditions de laboratoire, mais sur le terrain. Le système n'avait en effet jamais été systématiquement expérimenté dans les conditions de la recherche ethnologique en pays tropicaux. Quels ont été les résultats ?

Disons tout de suite qu'en dehors d'un accident ayant perturbé le signal pilote du magnétophone, ils ont été tout à fait satisfaisants et qu'ils ont permis d'obtenir le synchronisme recherché. Mais, dira-t-on, où est la nouveauté ? Le cinéma commercial nous a depuis longtemps habitués à une projection où le son et l'image sont parfaitement synchrones. N'oublions pas que ce synchronisme — ou ce post-synchronisme — est obtenu au prix d'un déploiement énorme de matériel et de personnel technique. Lorsqu'ils sont tournés en studio, les films « commerciaux » mettent en œuvre, comme on sait, de véritables usines. S'ils sont tournés en plein air, ce sont des convois de camions qui se déplacent pour permettre en même temps prise de vue et prise de son. Cela étant, le cinéma synchrone restait, pour des raisons aussi bien financières que pratiques, hors de portée de l'ethnographe. Les progrès de la technique et surtout l'utilisation des transistors ont retourné la situation. Mais le fait est tout récent⁴. Avec, pour tout matériel, une caméra 16 mm et un magnétophone à ruban lisse 6,35 mm, tous deux autonomes, d'un poids total d'une vingtaine de kilos et coûtant environ 20 000 F. on peut maintenant réaliser des films dont la qualité du synchronisme égale celle qu'on ne pouvait obtenir jusqu'à présent qu'en utilisant un matériel pratiquement intransportable. Là où il fallait un camion, il suffit maintenant d'une grande valise. Quelques réalisateurs de long métrage utilisent déjà, en certaines circonstances, ces nouveaux procédés. La télévision emploie couramment, depuis deux ans environ, un équipement extrêmement léger et mobile qui a permis les belles réalisations d'actualités télévisées synchrones qu'on connaît. Ce matériel, à certains égards très voisin du nôtre, s'en distingue cependant sur un point essentiel : caméra et magnétophone doivent être reliés par un fil, indispensable au fonctionnement du système, ce qui limite beaucoup, on s'en doute, la liberté des mouvements. En certaines situations, où précisément l'ethnographe risque souvent de se trouver, cet asservissement peut être rédhibitoire. Le procédé S. Kudelski n'a pas cet inconvénient et ouvre de plus larges possibilités. Mais il est aussi plus hasardeux, techniquement, que les précédents, et c'est précisément ce qui rendait nécessaire sa mise à l'épreuve sur le terrain. Lorsque cet équipement sera doté d'un système de repérage automatique permettant de situer constamment l'image par rapport au son, il deviendra possible, en cas de besoin, pour une personne seule de tourner un film synchrone. L'expérience que nous relatons a donc pour le cinéma d'ethnologie un intérêt tout particulier.⁵

1. L'enregistrement du son sur film magnétique perforé nécessite un équipement incomparablement plus lourd encombrant, et coûteux en énergie, que l'enregistrement sur ruban lisse. C'est pourquoi il n'est utilisé qu'en studio. Sur le terrain, seul le second est praticable.

2. Lancé, sauf erreur, par Fairchild, aux États-Unis, aux environs de 1950.

3. Un autre procédé consiste à utiliser comme générateur un accutron.

4. Si récent qu'en 1963, dans son article « Photography for Dance Recording » (*Folklore and Folk Music Archivist*, Indiana University, vol. V, n° 4), Gertrude P. KURATH pouvait encore écrire, à propos de la possibilité de filmer les danses à étudier : « sound films remain a hope for the remote future ».

5. Sur l'ensemble de ces problèmes techniques, voir l'étude de Mario RUSPOLI, *Le groupe synchrone cinématographique léger*, rapport de l'UNESCO à la deuxième Table ronde de Beyrouth consacrée au Cinéma et à la Culture arabe, 1963.

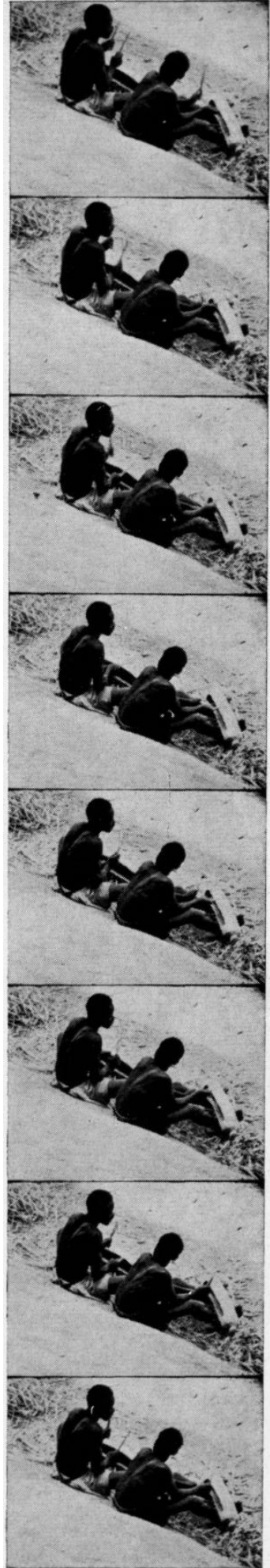
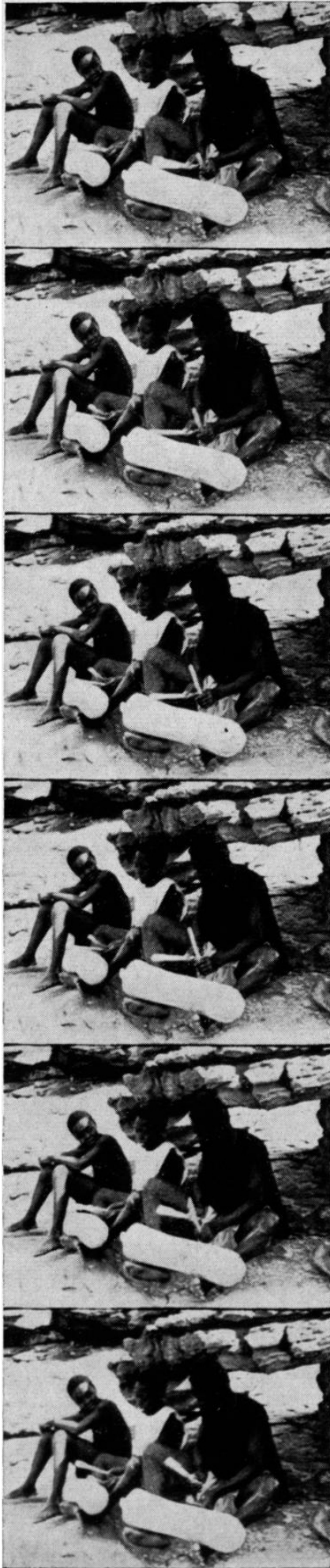


TABLEAU I.

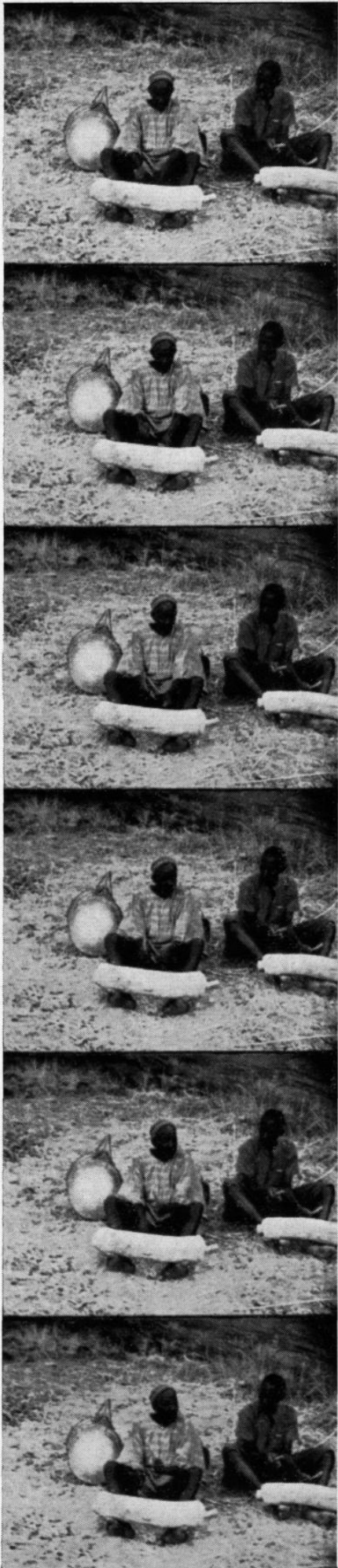


TABLEAU 2.

Venons-en au sujet du film, qui n'a pas été choisi seulement pour son intérêt ethnographique et musical, mais aussi pour la valeur démonstrative qu'il était susceptible de donner à nos expériences. La plupart des batteries qu'on a filmées se font sur des tambours de pierre ou de bois, où l'entrechoc, — pierre battant une pierre, bois battant un bois — est extrêmement bref et la région d'impact extrêmement étroite. Il s'ensuit que le moment précis où se produit le choc qui engendre le son est particulièrement facile à repérer et qu'en projection, par conséquent, la coïncidence du son et de l'image doit être particulièrement rigoureuse. Au montage il s'est avéré qu'un décalage d'une demi-image, c'est-à-dire de l'ordre d'un centième de seconde, était gênant. Ce type de musique fournissait donc une excellente épreuve de précision pour le synchronisme, on en reparlera plus loin. D'autre part, le son des tambours de pierre, ou, si l'on préfère, des phonolithes, est chargé de partiels aigus. Lorsque la dalle est grande, le spectre est parfois remarquablement étendu, le fondamental étant alors un son très grave. La dynamique est susceptible d'énormes écarts. Enfin, bien entendu, la sonorité est très riche en transitoires. De plus, ces phonolithes se trouvant dans des abris sous roche où la réverbération est considérable, les sons se prolongent de telle sorte qu'il se produit un phénomène de rémanence tout à fait comparable à celui qu'engendrent souvent les carillons de cloches. Pour être satisfaisant, l'enregistrement de cette musique instrumentale doit donc répondre à une très bonne définition du son : grande étendue du spectre, grande stabilité du défilement.

Également démonstratif, mais à un autre point de vue, est le fait que ces « tambours », grandes dalles de pierre, sont intransportables. Il n'est donc pas question de les entendre autrement que *in situ*. Le seul moyen de filmer les gens qui en jouent est par conséquent d'aller sur place, c'est-à-dire dans des falaises où l'on n'accède qu'à pied. Seul un matériel très aisément transportable et en même temps d'une grande qualité technique répondait à toutes ces exigences. Réciproquement de bons résultats obtenus dans ces conditions garantissaient pratiquement le succès dans tous les autres cas.

Ajoutons qu'au Niger il fait déjà très chaud en mars dans les falaises rocheuses exposées au midi. Il n'était pas inutile de soumettre le matériel à cette chaleur. La défaillance d'un transistor, d'un type abandonné d'ailleurs pour cette raison par le constructeur, en a fourni la démonstration. Grâce aux installations mises en place au Musée de l'Homme, sous la direction de J. Rouch, par le Comité du Film Ethnographique, les travaux de repiquage du son original sur bande magnétique perforée 16 mm ont pu être menés à bien en dépit des difficultés supplémentaires créées par cet incident.

Il reste à parler du film tel qu'il a été projeté en public. L'importance du son — et de la qualité du son — était telle qu'avant de se décider à projeter une copie optique 16 mm (c'est-à-dire dont la piste sonore est photographique) différents essais ont été faits. Kodak lançant une nouvelle pellicule 16 mm destinée à améliorer la qualité du son optique, restée si mauvaise dans ce format, plusieurs bouts d'essai ont été demandés aux laboratoires Éclair. Ils ont été très décevants. Le film a donc été projeté en double bande¹. Dans l'état actuel de la technique, cette solution est malheureusement la seule qui permette de conserver au son une qualité acceptable, la seule alternative optique restant le 35 mm.

Notes ethnographiques.

Les tambours de pierre *dumo inu boy* (pierre fer tambour) « tambour de pierre de fer (?) », qui ont été filmés — il y en a beaucoup d'autres — se trouvent dans des « cavernes »² situées aux flancs de la paroi ouest d'une petite vallée, dite de Yannay, courant à peu près nord-sud, à environ deux kilomètres de Sanga. En ce lieu, *kelu jomo*³ on trouve, à peu de distance l'un de l'autre, deux abris. Le premier, qui se divise lui-même en deux moitiés très voisines,

1. Double bande, c'est-à-dire une bande image 16 mm + une bande son 16 mm magnétique.

2. Cavernes qui sont en fait des failles dans la paroi rocheuse, ou des abris sous roche.

3. Le système de transcription adopté a été emprunté à M^{me} G. Calame-Griaule.

se nomme *jemeï kcmc* (forgerons caverne) « caverne des forgerons », l'une des parties s'appelant *kcmc die* (caverne grande ou âgée), l'autre *kcmc dagi* (caverne petite). Les séquences tournées dans ces abris ont été peu nombreuses et n'ont pas été utilisées dans le montage qui nous occupe ici : la faille n'avait guère plus de cinquante centimètres de hauteur, il fallait y travailler constamment à plat ventre ; on lui a préféré le confort relatif de l'autre abri nommé *tete kcmc*, où la hauteur sous plafond est d'environ un mètre. On trouve là huit phonolithes, de dimensions très inégales, disposés les uns à côté des autres dans la longueur de la « caverne ». A l'entrée (côté nord) se trouve le plus grand, dalle d'approximativement un mètre de large sur un mètre quatre-vingts de long. Au centre, une dalle à peu près circulaire, d'environ un mètre cinquante de diamètre, figure le tambour *barba* dont la caisse est faite d'une grande calebasse. A l'autre bout de l'abri, côté sud, se trouve le plus petit de ces huit phonolithes. Cette pierre, qui est de biais, sur champs, est celle qui donne le son le plus aigu. Elle représente le *gō boy*, le tambour d'aisselle. Les séquences qui, dans le film, se rapportent aux tambours de pierre, ont presque toutes été tournées sur ces trois phonolithes.

Les pierres utilisées pour frapper les dalles sont simplement des cailloux ramassés sur place et choisis pour leur taille et leur forme. Ils s'usent assez rapidement. On en change par conséquent souvent.

Sur le pourtour de chacun des tambours de pierre on distingue nettement les régions de frappe, plus ou moins nombreuses selon les cas. Les coups ont creusé petit à petit dans la dalle, aux points choisis pour leur sonorité, des cupules peu profondes, parfaitement rondes et où la roche est plus claire qu'ailleurs.

Aux dires d'Amadignè, informateur très sûr, ces huit phonolithes qui représentent les huit tambours de peau utilisés par les Dogon pour leurs batteries, ne sont jamais frappés tous ensemble. Non que quoi que ce soit s'y oppose. Simplement parce qu'il faudrait pour cela que se trouvent réunis huit cheviens capables de jouer ensemble sinon huit, du moins plus de deux ou trois parties différentes d'une batterie, ce qui ne semble guère pouvoir se produire, les cheviens étant peu nombreux, semble-t-il, lorsqu'ils sont ensemble à garder les troupeaux. Car ce sont ces jeunes garçons qui se servent de ces phonolithes. Pendant que certains restent dehors à surveiller les bêtes, d'autres, à l'abri du soleil dans ces « cavernes », bavardent, dorment, s'amuse ou se distraient en s'entraînant à jouer sur ces tambours de pierre les batteries qu'ils joueront plus tard sur les vrais tambours.

L'apprentissage de ces batteries si nombreuses¹, et qui jouent un rôle si important dans toute la vie musicale et rituelle des Dogon, se fait sur ces tambours de pierre et également sur des tambours de bois, dont on parlera plus loin. Bien qu'apparemment il s'agisse de deux apprentissages parallèles, menant l'un et l'autre, tout à fait séparément, au jeu du tambour de peau, — mais le premier, le tambour de pierre, étant le fait des cheviens qui errent souvent dans les falaises et donc dans les rochers, le second, les tambours de bois, celui des garçons préposés à la garde des champs — les deux voies, selon G. Calame-Griaule et B. Calame, peuvent aussi ne constituer que les deux étapes successives d'un seul et même apprentissage, lequel commencerait alors sur les tambours de pierre, et passerait ensuite aux tambours de bois, où le jeu de baguettes et la variété des points de frappe — toutes choses qu'ignore le jeu des phonolithes — serait une bonne préparation pour le maniement final des tambours de peau qui en font, eux, constamment usage, ce qui n'est pas sans importance pour l'intelligence du film, on le verra plus loin.

Les tambours de bois, *domugū koro* (gardien auge) « auge des gardiens [des champs] » ou plus simplement *koro*, qui succèdent dans notre film aux tambours de pierre, appartiennent au type dit « tambour à lèvres » et affectent la forme d'une auge creusée dans une bille de bois. A l'une des deux extrémités, un petit téton symbolise l'ombilic du « Renard pâle ». Le plus grand de nos deux tambours de bois mesurait environ soixante-quinze centimètres de longueur, l'autre était de dimensions un peu plus réduites.

De jeunes garçons de Pèguè, village du bas de la falaise, occupés à piler les oignons précisément en face de l'endroit où se trouvaient les tambours de pierre, s'étaient essayés devant

1. Un inventaire en a été publié par M. GRIAULE dans *Masques dogon*, « Table des rythmes et des danses », pp. 853-854.

nous sur ces phonolithes et s'étaient révélés d'assez bons batteurs, de l'avis d'Amadigné lui-même, pour qu'on leur demande de jouer pour notre film. Ils apportèrent également de leur village les deux tambours de bois, de sorte que ce sont les mêmes garçons qui jouèrent pour nous les tambours de pierre, d'abord, puis les tambours de bois.

En dépit de son importance, la symbolique de ces instruments ne nous occupera pas ici, faute de compétence d'abord, ensuite parce que ces notes se rapportent à un film dont la réalisation obéit, on l'a dit, à des intentions purement techniques.

En cours de tournage, certains aspects de la « vérité » ethnographique n'ont délibérément pas été respectés. Il faut en peu de mots nous en expliquer. On l'a dit, ces batteries de tambours de pierre ne constituent qu'un apprentissage. Normalement, les jeunes chevriers, seuls dans la nature et gardant leurs bêtes, s'y amusent, s'apprenant les uns aux autres les formules rythmiques, en dehors de toute présence d'adulte et de tout contrôle. Ce sont là les seules circonstances dans lesquelles ces pierres sonnent. Il est hors de doute que des batteries exécutées dans ces conditions doivent être fort souvent très mal jouées : cela ne tire pas à conséquence. Mais il n'était pas indifférent pour notre propos qu'on en enregistre de bonnes ou de mauvaises. Bien exécutées, ces batteries constituent des versions significatives de formules rythmiques jouées aussi sur d'autres instruments. Mal exécutées, elles perdent, dans cette perspective¹, la plus grande partie de leur intérêt. Pour juger de la qualité de l'exécution, la présence d'un expert était indispensable. Elle l'était également pour indiquer comment se décomposent ces formules et pour servir d'interprète entre ces jeunes garçons, dont pas un ne parlait un mot de français, et nous.

En définitive ce sont les démonstrations faites par Amadigné lui-même qui se sont révélées les plus convaincantes pour notre propos. D'où l'importance qu'il a prise, de manière tout à fait imprévue, dans notre film. Aussi, bien qu'il y ait extraordinairement peu de chances pour que, dans des circonstances normales, un ethnographe surprenne jamais un Dogon de quarante-huit ans occupé à frapper des pierres sonnantes dans une « caverne » ou à enseigner l'art de le faire à des chevriers, est-ce cependant bien cela que montrent nos images. Nous cherchions à réunir des éléments pour une étude de rythmes et c'est dans ces conditions que, toutes précautions prises, on pouvait le mieux y réussir. Peu importe qu'à certains égards ces conditions aient été artificielles, il suffit qu'on en soit prévenu.

* * *

Ces batteries, on l'a dit, ont été filmées de deux manières différentes ; d'abord en dissociant les deux parties rythmiques complémentaires, ensuite en laissant les batteurs jouer normalement les deux parties ensemble². Ceci, joint à la possibilité de *voir* en même temps qu'on *entend*, fait que dès la première projection ces rythmes, incontestablement complexes, donnent l'impression d'être très facilement lisibles, ou, pour employer, mais à rebours, un terme de musique, déchiffrables. C'est là un premier résultat. Reste à franchir une deuxième étape, celle de l'exploitation scientifique de ces documents. Elle consistera d'abord à analyser ces batteries en transcrivant les sons à l'aide des indications données par l'image (localisation des impacts, types articulatoires des mouvements de frappe, etc.), de manière à obtenir une troisième piste opérant la synthèse des deux autres et destinée à être projetée en même temps qu'elles, de sorte qu'on puisse sans cesse confronter l'interprétation des faits avec les faits eux-mêmes. Technique d'écriture et procédé de projection sont à mettre au point. Il ne devrait pas y avoir de difficulté majeure. On sera alors en possession d'une partition qui permettra de faire des mesures rigoureuses et de dégager des corrélations indiscutables. Le

1. On imagine sans peine combien il serait intéressant de considérer l'apprentissage des rythmes — ou si l'on veut l'acquisition du langage rythmique — sous l'angle où ont été étudiés, par R. Jakobson notamment, non seulement l'acquisition mais encore la perte et les troubles du langage.

2. *tol* et *na*. Disons pour simplifier que *tol* est l'*ostinato* sur les pulsations duquel se règlent les autres parties rythmiques et *na* la partie principale. A ce sujet, voir *Introduction à l'étude de la musique africaine* par G. CALAME-GRIAULE et B. CALAME, p. 13.

petit nombre des documents dont on dispose (seize en tout)¹ ne fournira pas de données en quantité suffisante pour qu'on puisse en extraire un système, il doit cependant largement suffire pour pouvoir mettre avec profit la méthode à l'épreuve.

La seconde partie du film, celle des funérailles, répond à un tout autre programme.

Lorsque la musique ou la danse (éventuellement le discours) joue un rôle important dans un film d'ethnographie, le tournage synchrone pose en effet le problème de l'utilisation au montage des plans ainsi obtenus, car il n'est évidemment pas toujours possible, il s'en faut, de les conserver tous intégralement. La question des enchaînements devient également difficile à résoudre parfois. Si le film n'est pas destiné à servir de base à des recherches de laboratoire mais seulement à constituer un document pour des études ou des archives ethnographiques, et c'est le cas le plus fréquent, des libertés peuvent être prises et doivent même l'être, faute de quoi il n'y aurait plus de montage possible. Lesquelles ? C'est en grande partie pour servir d'illustration à la discussion de ce genre de problème que notre montage a été conçu. Il se compose d'un mélange de plans synchrones et de plans post-synchronisés dont l'enchaînement soulevait chaque fois une difficulté particulière. Au demeurant, cette partie du film ajoute aux archives cinématographiques concernant les Dogon plusieurs pièces intéressantes, en particulier quelques séquences sur la danse pour des funérailles ordinaires de femme. Grâce au son synchrone ces danses prennent toute leur valeur.

LÉGENDES DES PHOTOGRAPHIES

TABLEAU 1. *A gauche* : gros plan de tambourinage sur phonolithe. *1^{re} et 2^e images* : le caillou tenu de la main droite s'abaisse ; *3^e image* : impact ; *4^e image* : maintien du contact ; *5^e et 6^e image* : le caillou se relève. Pendant ce temps, la main gauche est restée posée.

Au centre : tambours de bois. *toló* est joué par le tambour de droite (en regardant l'image), *na* par celui de gauche. On voit clairement comment les deux parties rythmiques se combinent.

A droite : les mêmes tambours vus de dos en plongée. *toló* est battu par le tambourinaire de gauche. On voit jouer les muscles de ses épaules et son dos se courber dans un mouvement de participation générale du corps au phrasé rythmique.

TABLEAU 2. Les trois séries montrent, à gauche sur tambour de pierre, au centre sur tambour de bois, à droite sur tambour de peau, le même tambourinaire (à boubou clair ; l'autre ne joue pas) frappant les trois premiers coups de la partie principale (*toló*) d'une même batterie (*kili boy*).

1^{res} images : sur pierre et peau, impact de la main droite ; sur bois (au centre), la baguette droite (qu'une simple loupe grossissant deux fois permettra de mieux distinguer) n'a pas encore touché le tambour. *2^{es} images* : impact de la main gauche ; au centre, la baguette de gauche est cette fois en contact avec le tambour de bois ; sur pierre et peau, en revanche, la main n'est pas encore immobilisée. *6^{es} images* : sur pierre et peau, impact de la main droite ; sur bois, la baguette droite n'a pas encore touché le tambour. Le décalage entre tambours de pierre et de peau d'une part, tambours de bois de l'autre est donc constant. Les trois réalisations de ce fragment ont été identiques à tous égards. Plus loin se produiront des écarts. L'intérêt du film synchrone sera de montrer, avec la précision qu'on vient de voir, les différences de *localisation* de la frappe, en rapport avec celles des mouvements et les effets sonores qui en résultent.

(Les images sont extraites du film. Six images correspondent donc à $1/24 \times 6 = 1/4$ de seconde.)

1. Plusieurs de ces batteries avaient déjà été enregistrées sur cylindres, au cours d'une mission Griaule, par André Schaeffner, notamment *kili boy* dont nous avons filmé les trois réalisations successives sur pierre, sur bois et sur peau.