

Ce que « faire ensemble » peut vouloir dire en musique

Trois études de cas en Afrique centrale

Sylvie Le Bomin, Emeline Lechaux et Marie-France Mifune



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1274>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2008

Pagination : 175-204

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Sylvie Le Bomin, Emeline Lechaux et Marie-France Mifune, « Ce que « faire ensemble » peut vouloir dire en musique », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1274>

Ce que « faire ensemble » peut vouloir dire en musique

Trois études de cas en Afrique centrale

SYLVIE LE BOMIN

EMELINE LECHAUX

MARIE-FRANCE MIFUNE¹

Etudier les musiques traditionnelles d'Afrique centrale, telles qu'elles se manifestent dans leur contexte de production, amène à s'interroger sur la nature de la matière sonore, instrumentale et vocale, mais également sur l'ensemble des éléments qui sont mis en œuvre à chaque moment où intervient la musique. En effet, celle-ci est intrinsèquement liée aux données chorégraphiques, linguistiques, symboliques et sociales. Quelles sont alors les relations entre ces différentes données dans chaque contexte où la musique se produit ?

Nous traiterons de cette question à travers trois études de cas. Les deux premières concernent le culte du *bwiti* dans deux populations du Gabon, les Fang et les Tsogho². La première d'entre elles fait apparaître le rôle essentiel de la musique dans la construction du rituel ainsi que le lien entre musique et signification au cours de la performance dans le culte du *bwiti* chez les Fang. La seconde présente les règles de la performance dans le *bwete disumba a biomba* des Tsogho, et montre quelles sont les relations entre les catégories linguistiques, musicales et chorégraphiques. Enfin, la troisième étude illustre le rapport entre la réalisation instrumentale et la réalisation vocale chez les Banda Gbambiya de République Centrafricaine, d'une part, et chez les Téké du Gabon, d'autre part³.

Nous verrons que l'analyse des relations entre les données musicales, chorégraphiques, linguistiques et sociales révèle toute la complexité des objets que nous étudions ici, dont la musique n'est qu'une des parties constitutives. Cette

¹ Nous tenons à remercier Frank Alvarez-Péreyre et Jean-Emile Mbot pour leurs lectures attentives de ce texte.

² Ce culte est pratiqué au Gabon, au Cameroun et en Guinée équatoriale. Au Gabon, il est communément appelé *bwiti*; c'est ainsi que le

nomment les Fang. En revanche, les Tsogho le nomment *bwete*.

³ Ces trois études sont respectivement présentées par Marie-France Mifune, Emeline Lechaux et Sylvie Le Bomin.

analyse permet de mettre au jour les principes théoriques implicites qui régissent la production musicale. Ce sont ces principes sous-jacents qui établissent, à différents niveaux, la frontière entre le permanent, cadre servant de repère collectif, et la création, impulsée individuellement dans l'instant même où la musique se produit.

Après avoir présenté ces trois études de cas, et en guise de conclusion, nous esquisserons une synthèse dont l'objectif sera d'exposer les différents éléments constitutifs de la performance, tels que ces études les font apparaître.

La pratique musicale dans le *bwiti* fang (nord Gabon)

Défini selon la littérature anthropologique comme un culte «synchrétique»⁴, le *bwiti* fang appartient à ces phénomènes culturels nés de la rencontre entre les religions missionnaires et les cultes africains dans le contexte de la situation coloniale. Issu d'un double emprunt interculturel, ce culte pratiqué par plusieurs communautés initiatiques, appartenant à l'ethnie Fang, est né au début du XX^e siècle. Dans le cadre des chantiers forestiers, des travailleurs fang, coupés de leurs attaches familiales et villageoises, ont pris l'initiative de se faire initié au *bwete* (culte des ancêtres) des Tsogho et l'ont ensuite adapté en intégrant divers éléments provenant du *byeri* (leur propre culte des ancêtres) et ceux de la religion missionnaire chrétienne (Mary 1999: 29).

Chaque communauté initiatique du *bwiti* fang (composée d'hommes et de femmes) célèbre les moments clés de la vie d'un initié (initiation, naissance, décès) et les fêtes du cycle annuel⁵ lors du *ngoze*, activité cérémonielle se déroulant du jeudi soir au dimanche matin. L'essentiel de l'activité rituelle se déroule la nuit (de 21h à 6h), chaque journée étant consacrée aux prières et aux préparatifs pour la veillée. Les trois nuits qui retracent le scénario initiatique, c'est-à-dire la naissance (*disumba*), la mort (*kombi*) et la renaissance (*édemba*)⁶, ont pour objectif principal

⁴ De 1960 aux années 80, plusieurs anthropologues comme René Bureau, James William Fernandez et Stanislaw Swiderski ont produit d'importantes monographies sur le culte du *bwiti* fang. André Mary a mis en lumière les procédés complexes qui interviennent dans la construction de l'univers symbolique du culte du *bwiti* fang. Son analyse porte sur des «schèmes majeurs» provenant des trois principales sources d'emprunts que sont le *bwete* tsogho, le *byeri* et la religion missionnaire chrétienne (Mary 1999: 14).

⁵ Ces fêtes sont célébrées en différentes occasions, comme la nouvelle année (*mesoso*: bain purificateur), le retrait de deuil ou la fête de

l'indépendance; mais elles comprennent également les fêtes du calendrier liturgique chrétien (Noël, Pâques, Ascension, Toussaint).

⁶ Ces trois thématiques sont symbolisées par la couleur des costumes des initiés (rouge pour la naissance, bleu pour la mort et blanc pour la renaissance); elles sont relatées sur un plan polysémique par la mise en scène de plusieurs séquences mimées, dansées et chantées à l'intérieur du temple. Ces séquences, qui se déroulent tout au long de chaque veillée, renvoient à la Genèse et à la création du monde, aux étapes du cycle de la vie humaine, mais également aux différents moments de l'histoire de la vie du Christ.

la convocation des esprits et leurs diverses interventions sur la scène liturgique. Cependant, la manifestation des entités spirituelles reste purement symbolique. Elle ne passe pas par la possession des initiés. Les personnages sont «joués» et mis en scène par différents initiés, le temps de la cérémonie.

La réussite du *ngoze*, c'est-à-dire la bonne conduite de la pratique rituelle, repose sur un agent essentiel : la musique. En effet, le savoir musical constitue, dans le *bwiti* fang, l'essentiel du savoir rituel ; la musique est un marqueur structurel des étapes constitutives de la cérémonie. Tous les actes rituels (déplacement, chorégraphie, danse, mise en scène, prière, service) sont chantés et les différents moments de la cérémonie sont marqués par la présence sur la scène liturgique des trois instruments de musique principaux : la harpe sacrée (*ngoma*), l'arc musical (*mongongo*) et la poutre frappée (*obaka*)⁷.

De plus, une partie essentielle du savoir rituel est inscrite dans l'acte musical, par l'intermédiaire de la représentation symbolique des instruments et des textes du répertoire musical mis en œuvre dans la cérémonie. Les chants et les instruments de musique, supports de la mémoire collective rituelle, permettent à chacun des initiés, selon son degré de connaissance, de parcourir l'univers symbolique du *bwiti* fang au cours de la cérémonie.

La présentation qui suit s'appuie principalement sur les observations de terrain réalisées auprès de la communauté bwitiste de Minvoul (nord du Gabon), appelée *dissumba mongo na bata*⁸ ; elle veut rendre compte du rôle de la musique en tant que marqueur structurel dans la construction du protocole rituel et de l'importance de l'acte musical en tant que signification dans le rituel.

L'acte musical en tant que signification dans le rituel

La pratique musicale constitue l'élément central dans la narration et la mise en scène des événements historiques et mythiques du rituel. Elle assure la permanence des repères symboliques-clés nécessaires au voyage spirituel de chacun des participants au cours de la cérémonie à travers le symbolisme développé dans les instruments de musique et les textes des chants.

Cependant, la performance qui se joue diffère pour chaque personne, selon sa connaissance de l'interprétation des combinaisons et des interactions de chacun des éléments constituant le dispositif symbolique. Pour le néophyte, la

⁷ La harpe anthropomorphe est une harpe à huit cordes accordée selon une échelle hexatonique hémitonique. L'arc musical est un arc à une corde avec résonateur buccal. La poutre frappée est

jouée par trois musiciens ayant chacun une paire de bâtons en bois.

⁸ Observations de terrain réalisées en 2004 et en 2006.

cérémonie apparaîtra comme une suite de mises en scène accompagnées des chants et des instruments de musique. En revanche, selon le degré d'initiation, l'activité musicale n'est plus seulement musique. Les chants, supports textuels, permettent, selon le degré d'initiation, l'interprétation des rites qui se déroulent « sur l'instant » ; les instruments de musique, supports visuels et sonores, permettent à chacun des initiés de parcourir l'univers symbolique des entités spirituelles et des personnages du mythe fondateur de la découverte de l'*eboga*⁹.

Le rôle de la musique dans la construction du protocole rituel

L'analyse de la catégorisation endogène du rituel, c'est-à-dire la manière dont les tenants de la tradition culturelle classent et ordonnent les différents éléments du rituel, permet de rendre compte de la pertinence des paramètres musicaux dans la construction du protocole rituel.

Du point de vue de cette catégorisation endogène de la cérémonie de *ngoze*, trois niveaux sont à distinguer. Le premier est la catégorie englobante¹⁰ qui est désignée par le terme vernaculaire *ngoze*, c'est-à-dire la cérémonie entière qui se déroule du jeudi soir au dimanche matin. Le deuxième niveau renvoie à chacune des trois nuits qui composent le *ngoze* : la nuit de la naissance (*disumba*), celle de la mort (*kombi*) et celle de la renaissance (*édemba*). Le troisième niveau désigne les différentes étapes qui structurent chacune de ces nuits. Ces différentes étapes, que l'on nommera ici « phases », sont définies par une fonction précise au sein du déroulement du rituel et par des caractéristiques d'ordre spatio-temporel, musical et chorégraphique. Ainsi, la musique constitue un marqueur structurel pour ces trois niveaux. Les circonstances sont marquées par des chants spécifiques (pour la Noël, par exemple). Les trois nuits s'identifient par la thématique des textes des chants (naissance, mort et renaissance) des répertoires voco-instrumentaux et des répertoires vocaux. Enfin, la musique structure chaque nuit au niveau du déroulement, de l'espace et de la répartition des rôles dans le rituel.

⁹ Pendant trois jours et trois nuits, l'épreuve initiatrice passe par la manducation des râpures des racines de la plante hallucinogène nommée *eboga* (*l'Ebôghé*, petit arbuste de la famille des Apocynacées), qui permet au néophyte de voyager dans le monde de « l'invisible » (des entités mythiques et spirituelles). Bien qu'à chaque cérémonie, les

initiés consomment l'*eboga* sous une forme très ritualisée, cet acte ne comporte aucune invitation à renouveler l'expérience visionnaire de l'initiation ni à entretenir un état de vision permanent. Outre sa fonction symbolique, elle aide les initiés à veiller pendant les trois nuits de cérémonie.

¹⁰ Arom et al. : à paraître.

Déroulement du rituel

La présence d'un instrument de musique et le répertoire qui lui est associé constituent les critères essentiels dans la caractérisation endogène des phases *nzimba*, *ngoma* et *obango*¹¹. Ainsi, la phase *nzimba* est marquée par le jeu de l'arc musical. La phase *obango* est définie par la présence de la formation des membranophones. Enfin, la phase *ngoma* est caractérisée par la pratique de la harpe sacrée et de la poutre frappée.

La place du paramètre musical, dans la catégorisation endogène des phases de la cérémonie, se révèle dans la dénomination même des catégories. Ainsi, pour deux cas, la présence de la harpe constitue le critère essentiel. Le terme *ngoma*, qui signifie « harpe », est utilisé pour désigner le nom d'une prière et le nom d'une des phases du rituel. Cependant, pour la prière *ngoma*, la harpe, accompagnée de son répertoire, constitue le seul trait distinguant cette prière de la prière *étam* (chant seul), alors que, pour la phase *ngoma*, la présence de la harpe et de la poutre frappée constitue le critère musical essentiel.

Non seulement la musique intervient dans la construction de chacune des phases selon différents niveaux d'importance, mais elle est également utilisée pour marquer le passage d'une phase à une autre. En effet, les phases *éssaloma*, *nginda*, *nzimba* et *ngoma* sont précédées par des signaux sonores réalisés à la trompe (*tsika*) afin d'en indiquer le début.

Espace rituel

La pratique du *ngoze* se déroule dans plusieurs endroits : deux lieux principaux sont destinés spécifiquement à l'activité musicale et constituent les deux espaces privilégiés de la harpe sacrée.

¹¹ Chaque nuit se déroule selon les étapes suivantes :

- *éssaloma* : jeux de quelques pièces du répertoire de la harpe. Service des boissons et de l'*eboga* aux principaux initiés qui vont participer à la cérémonie en tant qu'acteurs principaux ;
- *nginda* : aller-retour des initiés entre l'extérieur du temple et l'intérieur, symbolisant la rencontre des entités spirituelles. Les initiés réalisent une danse groupée et serrée, avec des pas spécifiques ;
- *nzimba* : réunion des initiés dans le *nzimba* à l'extérieur du temple. Service des boissons, des cigarettes, des feuilles de palmier et maquillage des initiés.

Alternance « aléatoire » entre les trois phases suivantes :

- *ngoma* : chants du répertoire de la harpe avec l'*obaka*, danses et mises en scène ;
- *yombo* : chants et danses spécifiques des femmes *yombo* et mises en scène ;
- *obango* : chant spécifique avec tambours, danses tourbillonnantes et mises en scène.

Entre ces séquences s'intercalent les prières : *étam* à 21 h et à 3 h, et *ngoma* à minuit et à 6 h du matin.



Fig. 1. Thierry N'No, *béti*, joue la harpe sacrée lors de la première nuit du *mesoso* (nouvelle année, purification des harpes). Photo MFM, Minvoul, janvier 2007.

Le premier espace rituel est *éssaloma*, pièce où sont conservés la harpe sacrée et les objets rituels. Au début de chaque nuit, le harpiste et les intervenants principaux s'y réunissent pour se préparer et se répartir les différents rôles nécessaires au bon déroulement du rituel.

Le *mebongo* constitue le deuxième espace « musical ». Selon les deux axes symboliques (Nord/Sud et Est/Ouest), le temple se divise en plusieurs parties. L'axe longitudinal (Nord/Sud) divise le temple en deux : la partie droite correspond au côté féminin et celle de gauche au côté masculin. L'axe médian (Est/Ouest) sépare la zone avant du temple de la partie arrière selon la dichotomie monde terrestre/monde spirituel. C'est dans cette deuxième zone que se situent l'« autel » et le *mebongo*. Réservé à la harpe et à la poutre frappée, le *mebongo* constitue ainsi la « scène » musicale comprenant le *béti* (harpiste), les trois joueurs de poutre frappée et le *yembé* (celui qui entonne les chants). Au niveau symbolique, le *mebongo* représente la sphère céleste présidée par la harpe sacrée, intermédiaire entre les mondes terrestre et spirituel.

Conservée entre les cérémonies dans la pièce *éssaloma*, la harpe sacrée préside la scène rituelle dans le *mebongo*. L'ouverture et la fermeture de la cérémonie de *ngoze* sont marquées par la ritualisation du déplacement de la harpe entre ces deux lieux. La nuit de la naissance débute par la sortie de la harpe d'*éssaloma*. Suivie du cortège des initiés disposés en file indienne, la harpe sacrée

parcourt, selon un circuit déterminé, les différents lieux rituels avant de prendre place dans le *mebongo*. Enfin, le dimanche matin, les initiés clôturent la cérémonie en accompagnant la harpe sacrée à sa demeure principale, symbolisant ainsi le départ définitif des entités spirituelles du monde terrestre.

Acteurs rituels

Pendant le *ngoze*, la convocation des esprits et leurs interventions diverses sur la scène liturgique sont réalisées de manière symbolique : des personnages sont « joués » par différents initiés ayant obtenu ces vocations rituelles pendant leur vision initiatique¹². Chacun de ces acteurs possède une place déterminée dans le temple, un costume, des objets cultuels, des activités rituelles et « jeux scéniques » spécifiques à l'image de l'entité spirituelle et mythique qu'il incarne. Le *kombo* (le président), la *yombo* (la mère), le *béti* (le harpiste), le *nganga* (l'officiant), le *kambo* (le gendarme) et le *yembé* (le chanteur) représentent les différents rôles nécessaires à la bonne conduite du rituel. Parmi ces différents acteurs, deux sont des musiciens qui ont pour rôle de diriger la cérémonie. Selon les initiés, le *béti* est le messager, l'intermédiaire entre le monde terrestre et le monde spirituel. Par le jeu de la harpe, il appelle les entités spirituelles à participer à la cohésion du groupe d'initiés et, réciproquement, les sons de la harpe transmettent les messages spirituels à la communauté initiatique. Quant au *yembé*, il a pour rôle d'entonner les chants qui ordonnent chacune des phases du *ngoze*.

La place prépondérante accordée à ces deux acteurs musiciens repose sur leur connaissance approfondie du savoir rituel, critère principal de la hiérarchie des niveaux d'initiation dans le *bwiti* fang¹³. Ainsi, les chants et les instruments de musique sont les supports de la mémoire rituelle collective détenue principalement par ces deux acteurs. Le *béti* partage avec le *yembé* les connaissances nécessaires au bon déroulement des cérémonies, notamment les différents répertoires des chants, les significations symboliques des textes ainsi que l'organisation des différents actes rituels et chorégraphiques qui leur sont associés.

¹² Pendant trois jours et trois nuits, l'épreuve initiatique permet au néophyte de découvrir son nom d'initiation et conjointement la fonction qu'il devra occuper au sein de la communauté.

¹³ Le degré d'initiation du *béti* et du *yembé* sont reconnus comme les plus hauts dans la hiérarchie après celui de *kombo* (initiateur).



Fig. 2. Sortie des *yombo* lors de la troisième nuit du mesoso. Photo MFM, Minvoul, janvier 2007.

Chants, supports de la mémoire collective

Les répertoires voco-instrumentaux (ceux de la harpe et de l'arc musical) associés aux répertoires vocaux constituent le corpus des récits du rituel. Chacun de ces répertoires se subdivise en trois catégories selon la thématique des nuits de *ngoze*. Pour chaque nuit, le répertoire de l'arc musical et celui de la harpe possèdent un nombre défini de pièces musicales. L'ordre de ces pièces est fixe car elles racontent l'origine de la vie, le mythe de l'origine du *bwiti* et les étapes de la vie du Christ, selon les thématiques de la naissance, de la mort et de la renaissance. Cependant, tous les chants ne sont pas systématiquement réalisés à chaque cérémonie.

Le *popi* est la langue ésotérique utilisée dans le *bwiti* fang, dont le lexique est issu de plusieurs langues (fang, ghetsoho, français, latin, apindji, ishira...) introduites dans le culte au fil de l'histoire par le jeu des influences et des emprunts. À partir des textes des chants, cette diversité lexicale permet aux initiés d'élaborer différents niveaux de compréhension du répertoire voco-instrumental.

Les chants associés aux actes rituels (chorégraphie, danse, déplacement, mise en scène, prière, service) permettent aux initiés l'interprétation des événements composant la cérémonie.

Voici un exemple d'énoncé de la deuxième pièce du répertoire de la naissance qui est accompagnée par l'arc musical :

énoncé :	<i>Mitombo/ma/vöbkö/mongongo</i>
langues :	popi / fang / fang / popi
traduction mot à mot :	pensée / je / parle / arc musical
Signification 1 :	À travers l'arc musical, j'exprime ma pensée
Signification 2 :	De la pensée jaillit la lumière

La perception du sens qui se joue varie d'une cérémonie à une autre et d'un initié à un autre. À chaque cérémonie, les textes des chants ne laissent place à aucune improvisation textuelle. Les énoncés permanents servent ainsi de repères collectifs. Cependant, la permanence de ces énoncés au cours des différentes circonstances cérémonielles rend possibles différentes interprétations pour un même individu, ceci étant d'autant plus marqué d'un initié à un autre. En effet, le dispositif polysémique mis en place au niveau du répertoire vocal permet une lecture plurielle des événements en cours. Le culte du *bwiti* est un culte initiatique où le savoir, réservé aux seuls initiés, s'acquiert progressivement. Le principal paramètre utilisé dans la distinction entre un jeune initié et un initié accompli est le degré de connaissance. Ainsi, l'utilisation de termes provenant de différentes langues rend chaque énoncé opaque, empêchant le néophyte de comprendre le sens des chants et, de manière inhérente, les rites qui les accompagnent. La compréhension au premier degré des textes doit donc passer par une explication sémantique¹⁴. Enfin, chaque initié interprète la scène qui se déroule selon son degré de connaissance.

Ce dispositif polysémique mis en place au niveau du répertoire musical se retrouve également au niveau de la signification des instruments de musique.

L'instrument de musique, objet rituel et symbolique

Au-delà de la pratique musicale des répertoires, chaque instrument possède un rôle symbolique fort. En effet, les initiés voient les symboles que représente l'instrument de musique plus que l'objet musical lui-même. Ainsi chaque instrument est considéré par les initiés comme un objet culturel en soi, dont les attributs intrinsèques (visuels et sonores) constituent des signifiants essentiels dans

¹⁴ Pendant l'initiation, le parrain et la marraine initiatiques accompagnent l'apprenti initié dans toutes les séquences rituelles. L'initié doit d'abord apprendre les chants et les rites avant d'en comprendre le sens. C'est au cours des différentes cérémonies que l'initié reçoit de son parrain et/ou de sa marraine les significations associées aux textes et actes rituels.

l'interprétation de l'univers symbolique du rituel. En interaction avec les chants, les chorégraphies et les acteurs principaux du rite, les instruments de musique permettent aux initiés de rencontrer le monde spirituel. Selon la circonstance et le moment de la cérémonie, les trois instruments renvoient aux différentes entités spirituelles et mythiques.

La polysémie attribuée à chacun des instruments de musique se situe à la fois au niveau de l'instrument et à celui de ses composantes. Selon le mythe d'origine de la découverte du secret de l'*eboga*, les instruments de musique viennent de la vie spirituelle¹⁵. Ils ont été créés par Nzame Mebeghe, à savoir, Nzame fils de Mebeghe, les deux premiers ancêtres-moniteurs de la généalogie mythique de la population fang (Mbot 1975 : 112-114)¹⁶. Les instruments du culte sont la matérialisation de l'image que les premiers initiés ont perçue dans le monde spirituel. Ils sont à la fois des objets sacrés et des intermédiaires entre les deux mondes.

L'arc musical est le premier instrument de musique créé par Nzame, à l'origine de tout ce qui existe sur terre y compris les instruments de musique. Aussi, l'arc musical symbolise Nzame, la création, le commencement et l'origine de la vie. Il symbolise également la Pensée, qui fut au commencement avant le Verbe et la Parole. La corde de l'arc musical représente le fil d'araignée qui a permis à Nzame de descendre sur terre, mais également le cordon ombilical reliant soit la mère à son enfant, soit le monde terrestre au monde spirituel. Le bois courbé de l'instrument symbolise l'œuf originel éclaté. Sur un autre plan, ces composantes renvoient aux différentes parties du corps de l'ancêtre : le bois est la colonne vertébrale de Nzame ; la corde représente le nerf qui part du sommet du crâne pour aboutir au sexe en passant par le front, la gorge et le cœur.

Issue de l'arc musical selon le mythe d'origine, la harpe sacrée, considérée davantage comme un reliquaire, porte différentes significations : elle représente l'esprit qu'elle incarne¹⁷, la vierge Marie, Nyingone (femme ancêtre des mythes d'origine fang et sœur de Nzame dans le culte du *bwiti*), et Banjoku, première initiée victime du sacrifice exigé par les ancêtres en échange du don de l'*eboga*. De plus, les diverses composantes de la harpe symbolisent, entre autres, les différentes composantes du corps sacrifié de Banjoku : la caisse de

¹⁵ Ce mythe d'origine du rituel initiatique, qui raconte les circonstances de la « première initiation », rapporte que c'est une femme qui fut initiée la première par les ancêtres afin qu'elle puisse revoir son mari défunt dans le monde spirituel. C'est en mangeant les racines de l'*eboga* qu'elle a pu voir son mari, ses ancêtres et les instruments de musique appartenant au monde spirituel (mythe collecté en 2004 auprès du harpiste Thierry N'No, à Nylonville près de Minvoul).

¹⁶ Il faut noter à ce sujet que Nzame et Mebeghe sont bien souvent traduits par Dieu ou Dieu créateur du fait de l'influence des premiers missionnaires qui, dans l'objectif de convertir les populations au christianisme, créèrent des correspondances entre des personnages de la mythologie traditionnelle et ceux de la religion chrétienne (cf. Mbot 1975 : 97-114).

¹⁷ Il s'agit d'une entité féminine ou masculine, appartenant au lignage du propriétaire du temple.



Fig. 3. Présentation des harpes et des objets rituels, après avoir été lavés par un « bain purificateur ». Photo MFM, Mesoso, Minvoul, janvier 2007.

résonance est son ventre ; l'orifice situé en bas de la caisse, son sexe ; la crosse, sa colonne vertébrale ; les chevilles, ses vertèbres, et enfin les cordes, ses nerfs (Sallée 1985).

La répartition des huit cordes entre les deux mains et les couleurs peintes sur la harpe renvoient au rapport féminin/masculin. Les quatre premières cordes du bas (les plus graves), jouées à la main droite, symbolisent le masculin, tandis que les quatre autres, (les plus aiguës) jouées à la main gauche, symbolisent le féminin. La couleur rouge, renvoyant au sang des menstruations, et le blanc, représentant le sperme, symbolisent respectivement le féminin et le masculin.

Enfin, la poutre frappée symbolise les os du mari défunt, retrouvés par Banjoku. Selon les niveaux de représentation, le jeu de cet instrument renvoie à la foudre (*none*, personnage mythique fang), mais également à l'éclatement de l'œuf originel donnant naissance aux trois entités spirituelles (deux hommes et une femme) représentées par les trois joueurs d'*obaka*.

Ainsi, le support polysémique que constitue chacun des instruments de musique permet aux initiés de parcourir l'univers symbolique suivant leur niveau d'initiation et leur propre bagage spirituel, donnant ainsi à chacun la possibilité de vivre une expérience différente à chaque cérémonie.

Voix, texte, instrument de musique et significations

La transfiguration des instruments de musique en entités mythiques et spirituelles est renforcée par le symbolisme du jeu instrumental de la harpe et de l'arc musical.

La réalisation de chaque pièce musicale du répertoire de la harpe et de l'arc musical fonctionne sur l'alternance entre partie instrumentale et partie vocale : le musicien commence la pièce par le jeu instrumental, entonne ensuite le chant accompagné de l'instrument, suivi du répons du chœur. Cependant l'instrument de musique n'est pas considéré par les initiés comme un simple accompagnateur du chant, mais comme un réel énonciateur. Reproduisant la mélodie vocale, la partie instrumentale évoque de manière implicite le texte qui lui est associé. En effet, la reconnaissance de chaque pièce musicale par les initiés s'effectue en écoutant la partie strictement instrumentale du début, en l'absence de toute parole.

Ce rôle d'énonciateur attribué à la harpe et à l'arc musical, s'explique par les différents symboles associés à ces deux instruments de musique. Ainsi, lors des séquences strictement instrumentales de la harpe, les initiés l'écoutent attentivement « chanter ». Cette métaphore qui repose sur des éléments musicaux tangibles (le jeu de l'instrument reproduit la courbe mélodique de la partie vocale) renvoie aux différents signifiés de l'instrument : intermédiaire entre le monde terrestre et le monde spirituel, la harpe est à la fois la parole de Nzame, celle de l'entité spirituelle qui l'incarne et celle Banjoku, la première initiée sacrifiée.

La reproduction de la partie vocale par le jeu de l'arc musical renvoie également aux différentes significations qu'il représente. Ainsi, au cours de la réalisation des pièces musicales, le jeu de l'arc musical matérialise la pensée du musicien (c'est-à-dire implicitement le chant) et, de manière plus générale, la Pensée qui fut à l'origine et au commencement de la vie.

Cette étude a permis de rendre compte qu'une partie essentielle du savoir rituel est inscrite dans l'acte musical, par l'intermédiaire de la représentation symbolique des instruments de musique et des textes du répertoire musical. Les initiés ont la possibilité de vivre, selon leur degré de connaissance, les différentes séquences mythiques à partir du dispositif symbolique mis en œuvre dans les cérémonies. Il est important de souligner le fait que d'autres paramètres de la performance dans ce rituel n'ont pas été explorés ici, notamment au niveau de la chorégraphie. L'étude qui va suivre propose, à ce titre, d'étudier les relations entre musique et danse.

Les règles de la performance dans le *bwete disumba a biomba* des Tsogho : relations entre les catégories et les plans linguistiques, musicaux et chorégraphiques

Chez les Tsogho du Gabon, le *bwete* se ramifie en deux branches : le *bwete misoko* et le *bwete disumba*. Le *bwete misoko* est une société initiatique à vocation thérapeutique dans laquelle les hommes et les femmes peuvent entrer. Quant au *bwete disumba*, il constitue une société initiatique exclusivement masculine. Dans le cadre du *disumba*, le terme *bwete* désigne à la fois l'Être suprême Nzambe kana, le culte pratiqué par les initiés ainsi que l'éducation (comportement dans la société) et l'enseignement (mythes et énigmes initiatiques) reçus lors de l'initiation. Des cérémonies de *bwete disumba* sont organisées pour l'entrée et la sortie d'initiation des garçons tsogho, mais également dans d'autres circonstances : le retrait de deuil, la réjouissance ou encore l'inauguration d'un corps de garde.

Nous présenterons ici notre analyse des cérémonies de *bwete disumba* de retraits de deuil, et particulièrement celle de la cérémonie qui s'est déroulée à Montpellier dans la nuit du 27 au 28 juillet 2002¹⁸. Dans le cadre du Festival de Radio France et Montpellier, trente initiés tsogho ont reconstitué le paysage rituel du *bwete* à partir de matériaux importés du Gabon, et ont présenté cette nuit-là une cérémonie de *bwete disumba a biomba*. Le terme *disumba* désigne « l'origine de toute chose » et le terme *biomba* renvoie à la période de quête et de découverte de l'*eboga* ainsi qu'à la première cérémonie lors de laquelle le premier initié a consommé l'écorce des racines de cette plante.

Chaque cérémonie met en œuvre des éléments d'ordre social, linguistique, musical, chorégraphique et spatio-temporel. Dans le cadre d'une cérémonie de *bwete disumba a biomba*, ce qui donne sens à la performance, c'est le respect de règles implicites. Celles-ci se caractérisent par un ensemble de contraintes concernant à la fois l'absence ou la présence d'éléments et les possibilités de relation entre ces différents éléments à chaque moment de la cérémonie, sur le plan paradigmatique (combinaison) et sur le plan syntagmatique (agencement des éléments sur l'axe temporel).

Nous expliciterons certaines de ces règles en nous intéressant particulièrement aux dénominations vernaculaires ainsi qu'aux paramètres musicaux et chorégraphiques, dans le cadre particulier de la cérémonie organisée à Montpellier en juillet 2002¹⁹.

¹⁸ Cérémonie organisée dans le parc du Château d'O de Montpellier, à l'initiative du Festival de Radio France et Montpellier, du musée du quai Branly et du Laboratoire Universitaire de la Tradition Orale (LUTO) de Libreville, sous la direction artistique et scientifique de Sylvie Le Bomin.

¹⁹ La source qui a permis l'analyse de ces cérémonies est un ensemble de documents audiovisuels réalisés sur commande du musée du quai Branly, comptant une dizaine d'heures d'enregistrement.

Après avoir exposé brièvement les relations entre l'organisation vernaculaire en phases et la classification exogène qui résulte de l'analyse des paramètres de la musique et de la danse, nous verrons que les relations entre la musique et la danse dépassent les frontières telles que les établissent les catégories vernaculaires.

Les Tsogho divisent chaque cérémonie de *bwete disumba a biomba* en différentes phases, et attribuent à chacune d'entre elles une dénomination vernaculaire spécifique. Chaque phase possède des caractéristiques particulières et une fonction bien précise dans le rituel, effectuant le lien, par un déplacement dans l'espace, entre deux phases se déroulant dans deux endroits différents, ou retraçant un épisode de la quête ou de la découverte de l'*eboga*.

Au cours de la cérémonie de *bwete disumba a biomba* organisée à Montpellier, certaines phases apparaissent une seule fois²⁰ tandis que d'autres apparaissent plusieurs fois²¹. Chaque phase ou ensemble de phases constitue une catégorie, c'est-à-dire un ensemble qui présente une ou plusieurs caractéristiques spécifiques.

Tout d'abord, on observe que chacune de ces phases possède une formation musicale qui lui est propre. On peut donc établir une corrélation entre la catégorisation vernaculaire et la classification obtenue à partir de l'analyse du paramètre de la formation voco-instrumentale²². Deux cas de figure peuvent alors se présenter.

Dans le premier cas, la spécificité d'une formation voco-instrumentale est liée à la présence d'un instrument qui n'est pas utilisé dans les autres phases. Au cours d'une cérémonie, lorsque l'on entend les ceintures de grelots par exemple, on peut certifier qu'il s'agit de la phase *yombo*. De même, l'utilisation de l'arc musical *mogongo* est caractéristique de la phase appelée *mogongo*.

Dans le second cas, le trait qui distingue une formation voco-instrumentale d'une autre repose sur la combinaison de plusieurs éléments. Par exemple, la présence d'au moins l'un des deux instruments que sont la cloche *mokenghe* et les sonnailles *bossenzo*, associée à l'absence de la harpe *ngombi*, est caractéristique de la phase *ghéyôô*. De même, la présence de l'ensemble des membranophones combinée à l'absence d'ensemble vocal permet de distinguer la phase *mbomo* des autres phases du rituel.

Par ailleurs, au cours d'une cérémonie, le langage chorégraphique se prête à de multiples variations. Afin d'analyser ce langage, nous avons eu recours aux paramètres suivants : le nombre de danseurs, l'occupation de l'espace (danseurs groupés ou dispersés et lieux occupés), le parcours général du groupe de

²⁰ Phases *ghéni ghô*, *mbomo*, *soki*, *mogongo*, *mavadanga*, *ngombi-na-bakê*, *biomba*, *mighonzi* et *ghégnangu*.

²¹ Phases *ghéyôô*, *mokôô*, *yombo* et *mwinza*.

²² Peuvent intervenir dans une formation voco-instrumentale : une voix d'homme soliste, un chœur

d'hommes, un chœur mixte, la harpe *ngombi*, l'arc musical avec résonateur buccal *mogongo*, la poutre frappée *bakê*, la trompe *bomba*, les quatre membranophones *etimba*, *mobenda* et les deux *misomba*, les cloches *mokenghe* et *pambô*, le hochet *soke*, les ceintures de grelots et les sonnailles *bossenzo*.



Fig. 4. Agitation d'un flambeau par un initié imitant le souffle de la brise pendant la phase *biomba*. Photo SLB, Gabon, 2002.



Fig. 5. Les deux membranophones *etimba* et *mobenda*. Photo EL, Gabon, 2005.

danseurs ou de chaque danseur isolément (directions des appuis), la configuration (disposition des danseurs les uns par rapport aux autres), l'orientation réciproque des corps, le mouvement des différents segments des parties gauche et droite du corps (amplitude, direction), ainsi que la figure chorégraphique (unité formée par un ensemble de mouvements).

Quelles sont les relations entre les résultats de cette analyse et la catégorisation vernaculaire ?

Il apparaît que la sélection d'un seul des paramètres ci-dessus suffit à l'identification d'une phase, le paramètre sélectionné devenant alors un critère de

classification. Par exemple, le critère permettant de distinguer la phase *biomba* des autres est la figure chorégraphique, le trait distinctif de cette catégorie étant le suivant : à plusieurs reprises et à tour de rôle, les initiés viennent s'effondrer sur le sol en jetant à terre les deux flambeaux qu'ils tiennent dans les mains, près du poteau central du temple du *bwete* (*mbanza*).

Dans certains cas, une catégorie vernaculaire se distingue d'une autre sur la base de plusieurs critères (cf. Arom et *al.* : à paraître). La phase du *ghéni ghô*, par exemple, présente un nombre de danseurs, une orientation réciproque des corps et des mouvements de pieds qui lui sont spécifiques : les danseurs, en couples ou par quatre, sont placés face à face, le dos courbé et les genoux fléchis. Le pied droit et le pied gauche sont chassés alternativement vers l'arrière, la pointe puis la plante du pied effectuant un balayage du sol. Chacune des caractéristiques « deux ou quatre », « face à face » et « pied droit et pied gauche chassés alternativement vers l'arrière » constitue un trait distinctif permettant d'identifier le *ghéni ghô*.

Observons à présent les relations entre la musique et la danse à partir de la confrontation des analyses du paramètre de la formation musicale et de ceux de la danse cités ci-dessus. Nos analyses font apparaître un lien biunivoque entre l'absence ou la présence des quatre membranophones et le type de danse interprétée.

Tout d'abord, quelles sont les caractéristiques des danses qui ne sont pas accompagnées de membranophones ?

La figure chorégraphique, basée sur des mouvements de faible amplitude, est effectuée simultanément par l'ensemble des danseurs, sur place et dans un espace réduit ou pendant un déplacement d'un endroit précis de la cérémonie à un autre. La configuration adoptée peut être une disposition en groupe, une file indienne, une chaîne fermée en cercle ou une disposition côte à côte de plusieurs initiés. Les parties du corps les plus sollicitées sont les membres inférieurs et le bassin. Nous illustrons ce type de danse par la description des phases *mwinza*, *ghéyôô*, *soki* et *mavadanga*.

Lors des moments de repos (*mwinza*), la fluidité sonore et la quiétude engendrée par l'association des sonorités de la harpe *ngombi* et de la voix de celui qui en joue (le *beti*) génèrent la réalisation de figures chorégraphiques courtes et reprises sans modification, effectuées sur place en solo, à deux côte à côte, ou dans un groupe formant un cercle. Ces mouvements se caractérisent en général par l'ondulation continue du bassin et l'alternance entre deux pas sur le côté gauche et deux pas sur le côté droit. A l'ensemble voco-instrumental formé par la voix du harpiste et le *ngombi* viennent parfois se joindre la poutre frappée *bakê*, la trompe *bomba*, la cloche *pambô* et les sonnailles *bossenzo*. L'ensemble musico-chorégraphique confère à ces moments du rituel un caractère particulièrement intime.

La majorité des phases *ghéyôô* se caractérise par une disposition en groupe, à travers laquelle les initiés avancent simultanément et de manière identique, sur



Fig. 6. Déplacement des initiés pendant une phase *ghéyôô*. Photo SLB, Gabon 2002.

le même chemin et dans la même direction. Ce déplacement est basé sur la répétition d'une figure chorégraphique constituée de trois mouvements : petit pas en avant effectué par le pied droit, rapprochement du pied droit par le pied gauche et enchaînement rapide de tension et de flexion des genoux. L'homorythmie des parties vocales et les impacts réguliers des sonnailles *bossenzo*, du hochet *soke*, de la cloche *mokenghe* ou des frappements de mains reflètent l'homogénéité et la synchronisation des mouvements des danseurs.

Le cheminement des initiés d'un endroit à un autre du culte se produit également dans les phases *soki* et *mavadanga* : les initiés forment une file indienne et serpentent entre la forêt et le *mbanza*. Courbés vers le sol, les genoux constamment fléchis, ils tiennent chacun, dans la main droite, une torche dont la flamme est orientée vers le sol et qu'ils agitent d'avant en arrière. Dans la phase *soki*, seul l'homme qui guide la file tient devant lui une tige au bout de laquelle une petite flamme est allumée.

Quelles sont à présent les caractéristiques des danses accompagnées de membranophones ?

Les mouvements sont amples, leur enchaînement est rapide et toutes les parties du corps sont sollicitées. Sauf dans la première partie de la phase *ghéni ghô*, les danseurs sont dispersés dans l'espace, effectuent des déplacements dans de multiples directions et ne réalisent pas les mêmes mouvements simultanément. Nous décrivons plus précisément ces caractéristiques à travers les exemples des danses interprétées pendant les phases *ghéni ghô*, *biomba*, *mokôô* et *mighonzi*.

L'entrée des membranophones, au début de la phase *ghéni ghô*, augmente le volume sonore et entraîne une dynamique corporelle énergique chez les danseurs qui adoptent des mouvements d'une grande amplitude. Les déplacements du *ghéni ghô* ne s'effectuent pas d'un endroit à un autre, mais dans un va-et-vient continu entre l'intérieur et l'extérieur du *mbanza*. Dans un premier temps, deux couples de danseurs placés face à face sortent du *mbanza*, de part et d'autre du poteau central du temple. La danse à laquelle ils se livrent sollicite plusieurs parties du corps. Leurs genoux sont fléchis et leur dos est courbé, de sorte que les jeunes pousses de raphia qu'ils tiennent dans chacune de leurs mains et qu'ils agitent par des mouvements rapides des poignets effleurent le sol. La jambe droite et la jambe gauche, chassées alternativement vers l'arrière, entraînent un balayage du sol par la plante puis par la pointe du pied. Dans un second temps apparaît un groupe de deux couples d'initiés, placés face à face et de profil au *mbanza*. Leur dos est tantôt courbé en avant, tantôt redressé. Parallèlement à ces mouvements, les initiés orientent la pointe de leurs pieds alternativement vers la droite et vers la gauche, entraînant le bassin à chaque fois du côté inverse. Les bras s'agitent simultanément, de gauche à droite, en suivant les mouvements du bassin.

S'enchaînent courses, danses tournoyantes, ronds de jambes, roulades au sol, éclatés ici et là devant le *mbanza*. Alors que le jeu des membranophones crée une superposition de lignes rythmiques antagonistes engendrant une polyrythmie, l'espace de la danse s'agrandit et chaque initié s'élance dans une direction et une gestuelle propres. Différents dessins chorégraphiques se forment alors. Parfois, la danse prend un caractère acrobatique, entraînant le corps dans des bondissements, dans des tours sur lui-même, prenant appui sur les mains ou non.

Les mouvements acrobatiques sont amplifiés dans les phases *biomba* et *mokôô* qui se déroulent à la lueur des flambeaux, dans la deuxième moitié de la cérémonie.

Lors de la phase *biomba*, les initiés embrasent des flambeaux, les agitent amplement et vivement, parfois impétueusement, tout autour de leur corps, au-dessus de leur tête, en position assise, accroupie ou debout, en avançant à grandes enjambées ou en tournant sur eux-mêmes, imitant ainsi le souffle de la brise. Chaque flamme décrit ses dernières courbes devant le *mbanza* puis est jetée à terre, lorsque le danseur s'effondre au pied du poteau central du temple.

Au cours de la phase *mokôô*, les courses s'accroissent, les gestes s'amplifient, et le nombre d'initiés effectuant des mouvements chorégraphiques se multiplie. De plus en plus de flambeaux tourbillonnants occupent l'espace. Peu à peu, la scène devient étincelante. L'exaltation de la danse et de la musique atteint son paroxysme.

Dans la phase *mighonzi*, la frénésie de l'univers sonore entraîne les initiés dans des courses entre le bas et le haut de l'allée située à côté du *mbanza*; leurs torches dessinent des traînées de feu derrière eux, et l'agitation de leurs flambeaux crée des tournoisements d'étincelles qui viennent éclairer l'apparition des masques.

Nos analyses de la musique et de la danse dans le *bwete disumba a biomba* des Tsogho et la mise au jour des articulations entre les catégories et les plans linguistiques, musicaux et chorégraphiques ont permis de faire apparaître un certain nombre de principes qui sous-tendent les réalisations de la performance. Par la sélection de paramètres musicaux et chorégraphiques, c'est un certain regard que nous avons porté sur notre objet d'étude que constitue cette cérémonie de *bwete*. Il est donc important de souligner le fait que d'autres facettes de ce même objet pourraient être explorées, notamment par l'analyse des liens entre les réalisations vocales et les réalisations instrumentales.

Faire chanter l'instrument et jouer avec la voix

Cette étude de cas, qui aborde deux traditions d'Afrique centrale, a pour vocation d'illustrer par la transcription et l'analyse musicale, l'observation que tout ethnomusicologue a pu faire sur le terrain à propos de l'interaction permanente entre instrumentiste et chanteur. En effet, si cette interaction est manifeste lorsque l'on observe la musique en contexte, il est nettement plus difficile de la traduire explicitement. Après avoir envisagé les aspects de la performance et des interactions qu'elle génère entre les paramètres musicaux et les paramètres extra-musicaux dans les deux études de cas précédentes, il s'agit ici d'envisager l'interaction à l'intérieur du seul paramètre musical. À partir de transcriptions et d'analyses musicales, il sera question de montrer en quoi consiste une pièce voco-instrumentale, de ses principes conceptuels à ceux qui conduisent à sa réalisation par un ensemble de musiciens (instrumentiste et chanteurs).

Cette relation sera envisagée à travers l'exemple de la musique pour xylophones et chant des Banda Gbambiya de République Centrafricaine, et celle pour pluriarc et chant des Téké (Tege) du Gabon.

Les Banda Gbambiya sont installés au nord-ouest de la République Centrafricaine, dans la préfecture de l'Ouham. Ils ont la particularité de posséder un orchestre de quatre xylophones portatifs à résonateurs multiples, seule formation de ce type connue sur le territoire. Cet orchestre se singularise par sa formation à géométrie variable puisqu'en effet, suivant les circonstances, rituelles ou profanes, dans lesquelles les xylophones interviennent, l'orchestre est joué en formation réduite (deux xylophones) ou complète (quatre xylophones). Dans les deux cas, les xylophones accompagnent le chant et la danse.

L'action de jouer du xylophone se dit *ngbi mbaza*, qui est une contraction usuelle du langage courant pour l'expression *ngbi mbaza pa tchéle ne* (chanter / xylophone / dire / intérieur / le). Elle ne signifie pas uniquement l'action de jouer du xylophone, mais exprime également ce que jouer d'un instrument

mélodique veut dire pour les Gbambiya. En effet il ne s'agit pas ici de frapper le xylophone, *da mbaza*, alors que le verbe *ngbi* se retrouve aussi bien dans le contexte du chant que dans celui du jeu instrumental. La traduction par le terme « chanter » n'est donc qu'une approximation due à la nécessité de traduire car, en fait, le terme *ngbi* recouvre davantage un concept qui serait celui d'exprimer musicalement. *Mbaza* est le nom générique pour xylophone, qu'il soit portatif ou sur fosse; dans sa globalité, *patchélène* signifie « dire l'intérieur de... », à savoir émettre l'idée et en faire les commentaires, autrement dit, faire exprimer à la matière tout ce qu'elle recèle en elle-même.

Il ne s'agit donc pas, pour le xylophoniste, de reproduire de façon immuable une image musicale construite de toute pièce, mais de montrer, en tant qu'interprète, sa capacité de jouir des possibilités qui lui sont offertes à chaque interprétation pour produire quelque chose d'inédit, par une utilisation constamment renouvelée de techniques de variation d'ordre mélodique et rythmique. Cependant, le xylophoniste, comme tout acteur de la vie musicale dans cette région de l'Afrique, fonde son interprétation sur des références sous-jacentes, rarement exprimées. La créativité du xylophoniste s'exprime par une capacité à produire quelque chose de nouveau en employant de façon conjoncturelle les procédés compositionnels que l'on retrouve de façon systémique dans les formes minimales de chaque entité musicale (Arom 1985 et 1987; Dehoux 1986 et 1993; Le Bomin 2001 et 2004a).

Dans le cadre d'une formation orchestrale et d'une participation active de la collectivité – ce qui est le cas pour toutes les manifestations dans lesquelles les xylophones interviennent – cette création de caractère inédit que constitue chaque production musicale résulte de l'association de conduites individuelles dans une perspective et des contraintes communautaires.

Quelles sont ces perspectives ou plutôt quel est l'objectif d'une manifestation musicale ?

La production musicale a pour principale fonction de procurer de l'énergie aux humains et aux entités spirituelles pour favoriser une intercommunication. Cette dernière nécessite une intelligibilité des langages qui se superposent. Langage verbal par le texte que le chant véhicule; langage mélodique qui permet de suggérer dans un contexte interactif tel ou tel énoncé aux chanteurs; langage rythmique, enfin, qui donne à chacun le pouvoir de s'exprimer physiquement par la danse; tout ceci dans le respect d'un code à facettes multiples intégrant la stabilité du permanent et la nécessité de varier. Il n'existe que peu de différence entre ce contexte de production et celui du conte où l'orateur doit, entre autres, faire preuve de sa capacité à relier la trame traditionnelle du texte oral aux événements contemporains, procédé par lequel il doit suggérer à l'assistance des enseignements issus du passé sur la manière de résoudre des problèmes d'actualité quelle qu'en soit la nature.

Le premier exemple présenté ici a pour vocation de montrer l'interaction permanente entre instrumentistes et chanteurs, non seulement par la présence

des parties vocales dans celle du xylophone soliste, mais aussi par l'échange de formules ornementales entre chanteurs et instrumentistes. En effet, la partie réalisée par le xylophone soliste est une présentation synthétique des énoncés mélodico-rythmiques des parties vocales, ce qu'Arom a nommé les phrases clefs (Arom 1985 : 653). Si le chanteur dispose de toutes les phrases clefs dans n'importe lequel des cycles joués par le xylophone soliste, il aura la possibilité, en choisissant telle ou telle phrase clef, de créer une hétérophonie plus ou moins dense. À son tour, le xylophoniste soliste peut soit rajouter de l'épaisseur en effectuant des variations, soit épurer son jeu vers un énoncé proche d'une version minimale pour que les chanteurs puissent se repérer plus facilement. C'est ce que l'on constate dans l'analyse du jeu du xylophone soliste, qui, après chaque passage de virtuosité, se caractérise par un jeu simplifié sur un nombre réduit de lames.

The image displays a musical score for three cycles of a piece. Each cycle is labeled on the left (Cycle3, Cycle4, Cycle5). The score is organized into three main sections, one for each cycle. Each section contains three staves: the top staff is for the 'Xylophone soliste' (soloist), the middle staff is for the 'Soliste' (soloist), and the bottom staff is for 'Répons' (response). The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The xylophone soloist parts feature complex, rhythmic patterns with many beamed notes, while the soloist and response parts are more sparse and melodic, often using rests to indicate silences.

Fig. 7. Extrait de la transcription de la pièce *kochi agoa* (l'homme buffle)

Dans la version de la pièce *kochi agoa* (l'homme buffle) que nous présentons ci-dessous, apparaît cette superposition des versions différentes de multiples parcours, mais aussi l'interaction existant entre les différents protagonistes.

Dans la partition ci-dessous nous avons entouré en foncé les parcours du soliste, en clair les parcours du répons et encadré les figures ornementales que les trois protagonistes réalisent en interaction.

On peut observer que tous les sons émis par la voix chantée ne se retrouvent pas systématiquement dans la partie du xylophone soliste. L'hétérophonie résulte aussi bien de décalages dans le temps que de l'entrecroisement des registres, certains degrés (Mi et Do#) pouvant être joués dans deux registres différents au xylophone soliste. Cette possibilité de réalisation montre que le respect de

Cycle 8

Xylophone soliste

Soliste

Répons

Cycle 9

Xylophone soliste

Soliste

Répons

Cycle 10

Xylophone soliste

Soliste

Répons

l'ordre de succession des degrés est plus important que celui de la courbe mélodique. Ce cas de figure est fréquent sur le temps 11 dans la partition ci-dessous.

En ce qui concerne la réalisation de figures ornamentales, le chanteur peut choisir de réaliser, ou non, ce que le xylophoniste lui suggère, qu'il s'agisse du chanteur soliste ou de celui qui effectue le répons. Ainsi, à la suite de la formule ornamentale réalisée dans le cycle 4, aucune incidence n'est observable dans les deux voix du chant. En revanche, au cycle 9, le chanteur soliste reprend la figure ornamentale réalisée au xylophone au cycle précédent. Lorsque le répons n'est confié qu'à une seule personne, ce qui est le cas de cette version, il peut également intervenir pour reprendre les variations du xylophone soliste. C'est ce que nous pouvons observer entre les cycles 17 et 18. Cependant, les deux n'ont pas lieu au même endroit dans

The image displays three systems of musical notation, each representing a cycle. Each system consists of three staves: a bass staff for the Xylophone soliste, a treble staff for the Soliste, and another treble staff for the Répons. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 11/8.

- Cycle 8:** The Xylophone soliste staff shows a complex rhythmic pattern with a grey highlight on measures 10-11. The Soliste staff has rests in measures 10-11. The Répons staff has rests in measures 10-11.
- Cycle 9:** The Xylophone soliste staff shows a complex rhythmic pattern with a grey highlight on measures 10-11. The Soliste staff has rests in measures 10-11. The Répons staff has rests in measures 10-11.
- Cycle 10:** The Xylophone soliste staff shows a complex rhythmic pattern with a grey highlight on measures 10-11. The Soliste staff has rests in measures 10-11. The Répons staff has rests in measures 10-11.

le cycle. Le répons est immédiat et a lieu au début du cycle, alors que la formule ornementale du xylophoniste a lieu entre les temps 6 et 11 du cycle précédent.

Ainsi, la conception banda gbambiya des rapports unissant parties vocale et instrumentale au xylophone rejoint celle des Banda Linda pour leur musique de trompes. Pour cette dernière, Simha Arom a mis en évidence que le modèle instrumental – réalisé sur cinq instruments en raison de la technique du hoquet, elle-même tributaire des contraintes de jeu des instruments – recèle les sons constitutifs des phrases clefs, ceux-ci étant « distribués à travers les différents instruments dont la hauteur correspond à ces sons » (Arom 1985 : 653).

C'est également ce même procédé que Gerhard Kubik décrit dans la musique pour harpe des Zandé : « *We can see that the voice part is nothing 'new', but that it is somehow hiding in the total structure of the instrumental part. One can hear the voice part looming up out of the notes of the harp, even if it is not sung* » (Kubik 1994 : 118).

Si cette façon de faire a été observée dans toutes les pratiques voco-instrumentales des populations étudiées en République Centrafricaine, voyons maintenant ce qu'il en est pour une population originaire d'une autre partie de la sous-région d'Afrique centrale.

Les Téké²³ (Tege) sont installés dans des hauts plateaux de savane du Sud-Est gabonais. Musicalement, ils se singularisent par l'usage d'un pluriarc (*ngwomi*) dont on retrouve des descriptions depuis le XVI^e siècle et qui a fait l'objet d'attentions particulières des premiers ethnomusicologues ayant prospecté dans la région : Gilbert Rouget lors de la mission Ogooué-Congo de 1946, Pierre Sallée dans le cadre des missions d'inventaire de l'Orstom dans les années 1970.

Comme dans la majorité des instruments mélodiques intervenant dans les cérémonies de culte observées en Centrafrique et au Gabon, le *ngwomi* est l'intercesseur privilégié entre les humains et les esprits, ici du culte *onkila*²⁴. Il accompagne des chants fondés sur un contrepoint en trois parties, ayant un nom en langue tege, chacune d'elles procédant de fonctions bien déterminées et de techniques vocales variées.

Djimi est le nom donné à la partie soliste et à celui qui la réalise (Le Bomin 2004b : 55-60 et 2004c : page 1, 2 et 11).

Ayalighi est une partie réservée à un chœur composé de femmes et de jeunes gens. (Le Bomin 2004b : 60-61).

La partie du chœur d'hommes est appelée *ekimi* ou *oñini* et se fonde sur l'existence de formules de deux ou trois notes réalisées sur des syllabes non significatives, fortement nasalisées, exécutées bouche fermée ou dans la configuration de prononciation d'un « o » ou d'un « u » (Le Bomin 2004b : 62-64 et 2004c, page 7).

²³ La description des pratiques téké est issue de l'ouvrage *Musiques Bateke – Mpa Atege* (Le Bomin 2004b).

²⁴ Il s'agit d'un culte de guérison, originellement dévolu aux femmes et à la fertilité, concernant les enfants nés de façon extraordinaire tels que les jumeaux.



Fig. 8. Pluriarc joué par David Mvigni – blocage des cordes – utilisation du plectre.
Photo SLB, village d'Odjouma, Gabon, 2004.



Fig. 9. Les *Djimi* du village de Otou, des groupes Okelendé et Onkila. Photo SLB, Gabon, 2004.



Fig. 10. Les *ayalighi* de groupe Akelende, du village d'Odjouma et du groupe *Ngwata* du quartier Carrière de Franceville. Photo SLB, Gabon, 2004.



Fig. 11. Différentes générations d'*ekimi*.
Photos SLB, Gabon, 2004.

The figure displays four rows of musical notation in bass clef, each corresponding to a different piece of the *onkila* repertoire. To the right of each notation is a small black and white photograph. The pieces and their corresponding photos are:

- Ngwomi:** The notation shows a complex, rhythmic pattern with many notes. The photo shows a man playing a stringed instrument, likely a ngwomi.
- Djimi:** The notation features several notes with circles around them, indicating specific tones or accents. The photo shows a man singing with an expressive face.
- Ayalighi:** The notation includes some notes with circles and a more melodic line. The photo shows a group of people, possibly a choir or a community gathering.
- Ekimi:** The notation shows a sequence of notes with circles. The photo shows a close-up of a man's face, possibly singing or speaking.

Fig. 12. Transcription d'une pièce du répertoire *onkila*.

Du point de vue structurel, la cohérence de la réalisation collective est due aux points d'ancrage que chacune des parties vocales retrouve dans la partie instrumentale.

La partition ci-dessus présente la superposition de la partie de *ngwomi* à un énoncé de chacune des parties vocales.

On constate que chacun des énoncés prend appui sur les degrés émis par le pluriarc, quel qu'en soit le registre de réalisation. On remarque que les phrases chantées, bien qu'elles utilisent la même succession de degrés que celle jouée au pluriarc, n'en respectent pas pour autant le registre de réalisation ni le rythme précisément.

Il s'avère que l'ostinato produit par le *ngwomi* recèle tous les éléments principaux que comportent les phrases chantées, mais de façon condensée puisque se présentant sous la forme d'un énoncé homorythmique : chaque phrase chantée présente un parcours possible entre les degrés joués sur les cordes de l'instrument.

L'ostinato du *ngwomi* apparaît comme une synthèse de ces différentes phrases et la multiplicité des parcours possibles témoigne de la richesse du procédé et de l'extrême économie de moyen qu'il représente.

Conclusion

Rendre compte de la performance lorsque l'on aborde les patrimoines musicaux traditionnels d'Afrique centrale nécessite de prendre en considération le fait que la mise en œuvre de ces patrimoines s'inscrit dans des circonstances où s'articulent des données d'ordres linguistique, social, chorégraphique et spatio-temporel.

La perpétuation de la performance est assurée par un ensemble de règles implicites, qui régissent à la fois chacune de ces composantes pour elle-même et l'articulation entre ces différentes composantes. C'est l'utilisation à chaque fois renouvelée de ces mêmes règles qui fait de chaque performance un acte unique dans lequel la créativité des acteurs est sollicitée à chaque instant.

A travers les trois études de cas présentées ici, nous avons illustré ces principes constitutifs de la performance. L'utilisation de méthodes appropriées s'est avérée indispensable pour la mise au jour de ces principes. Nous les rappelons ci-dessous au titre d'une synthèse méthodologique :

- paramétrisation des différents aspects de l'objet étudié, la musique n'étant qu'une partie constitutive de cet objet ;
- mise au jour des catégories de chacune des composantes de l'objet ;
- mise en paradigme des données appartenant à la même composante et relations entre les données de différentes composantes ;
- transcription et analyse des pièces musicales pour établir les règles de la systématique musicale.

Dans la première étude, concernant le *bwiti* chez les Fang, les outils de la catégorisation ont permis de faire apparaître le rôle de la musique au niveau du déroulement du rituel, de l'espace culturel et de la répartition des rôles dans le culte. De plus, la mise au jour des processus de catégorisation des instruments de musique a permis de rendre compte du dispositif polysémique dans le rituel. Ces mêmes outils ont permis de révéler, dans la seconde étude, les relations entre les dénominations linguistiques, la musique et la danse dans une cérémonie de *bwete disumba a biomba* chez les Tsogho. Enfin, la troisième étude a utilisé essentiellement les outils de la transcription et de l'analyse afin de mettre au jour les règles de la systématique musicale. Cette étude a également fait apparaître l'interaction spécifique entre la voix et l'instrument, dans deux contextes différents, ainsi que les règles sous-jacentes à la créativité interactive entre les musiciens au cours de la performance.

Références

- ALVAREZ-PÉREYRE Frank
2003 *L'exigence interdisciplinaire – Une pédagogie de l'interdisciplinarité en linguistique, ethnologie et ethnomusicologie*. Paris : Maison des sciences de l'homme.
- ALVAREZ- PÉREYRE Frank et Simha AROM
2007 *Précis d'ethnomusicologie*. Paris : CNRS Éditions.
- AROM Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale: Structure et méthodologie*. Paris : S.E.L.A.F.
1987 «Réalizations, variations, modèles dans les musiques traditionnelles centrafricaines», *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris : S.E.L.A.F. : 119-122.
- AROM Simha *et al.*
A paraître «La catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés de tradition orale», in Frank Alvarez-Pereyre éd.: *Catégories et catégorisations : perspectives interdisciplinaires*. En collaboration avec Nathalie Fernando, Susanne Fűrnis, Sylvie Le Bomin, Fabrice Marandola et Jean Molino. Paris : S.E.L.A.F.
- BUREAU René,
1996 [1971] *Bokayé ! Essai sur le Bwiti Fang du Gabon*. Paris : L'Harmattan.
- CHALLET-HAAS Jacqueline
1999 *Grammaire de la notation Laban. Cinégraphie Laban*, vol. 1, Cahiers de la pédagogie. Pantin : Centre National de la Danse.
- DEHOUX Vincent
1986 *Chants à penser Gbaya (Centrafrique)*. Paris : S.E.L.A.F.
1993 «Les modèles polyphoniques dans les musiques pour xylophone de Centrafrique», *Polyphonies de tradition orale*. Paris : Rencontres à Royaumont : 149-158.
- DURING Jean
1994 *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Paris : Verdier.
- FERNANDEZ W. James
1965 "Symbolic Consensus in a Fang Reformativ Cult", *American Anthropologist* 67 : 902-929.
- GOLLNHOFER Otto et Roger SILLANS
1997 *La mémoire d'un peuple. Ethno-histoire des Mitsogho, ethnie du Gabon central*. Paris : Présence Africaine Éditions.
- GRAU Andrée et Geogiana WIERRE-GORE
2005 *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. Pantin : Centre national de la danse.
- KUBIK Gerhard
1994 *Theory of African Music*, Vol 1. Max Peter Baumann ed.: Intercultural Music Studies 7. Berlin- Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag.
- LE BOMIN Sylvie
2001 «Raison morphologique et langage musical. Musiques de xylophone en Afrique centrale», *Cahiers de Musiques traditionnelles* 14, Genève : 203-219.
2004a «Etudier une musique instrumentale par ses processus d'apprentissage», *Revue de musicologie* 90/2 : 179-192.
2004b *Musiques batéké. Mpa Atege. Gabon*. St Maur : Éditions Sépia.
2004c Chants atege, Atege Songs, CD Ocora Radio France.

MARY André

1999 *Le défi du syncrétisme. Le travail symbolique de la religion d'eboga* (Gabon). Paris: EHESS.

MBOT Jean-Emile

1975 «*Ebughi bifa, Démonter les expressions*». *Enonciations et situations sociales chez les Fang du Gabon*. Paris: Institut d'ethnologie.

SALLEE Pierre

1985 *L'arc et la harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, thèse de doctorat de 3^e cycle, sous la direction de Gilbert Rouget, Ethnologie. Paris: Université de Paris X-Nanterre.

SWIDERSKI Stanislaw

1970 «La harpe sacrée dans les cultes syncrétiques au Gabon», *Anthropos* 65: 833-857.

1971 «Notes sur le Ndeaya Kanga, secte syncrétique du Bouiti au Gabon», *Anthropos* 66: 81-119.

RÉSUMÉ. À travers trois études de cas issues des patrimoines musicaux d'Afrique centrale, cet article propose de définir les différents critères de la performance dans les contextes où la musique est mise en jeu. Les deux premières envisagent une forme de culte complexe que l'on retrouve dans plusieurs populations du Gabon, le culte du *bwiti*. Elles mènent en parallèle l'analyse du fonctionnement des paramètres musicaux dans le rituel et celle du fonctionnement des paramètres des autres ordres nécessaires (chorégraphique, textuel, spatial, temporel, etc.). La dernière étude, basée sur la transcription et l'analyse musicales, envisage la performance dans l'interaction entre partie instrumentale et partie vocale.