ECOLE DOCTORALE 395
« MILIEUX, CULTURES ET SOCIETES DU PASSE ET DU PRESENT »

UMR 7186 – Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative

Magali DE RUYTER

MUSIQUES ET MUSICIENS EN « PAYS MOBƆNGƆ »

Fondements musicaux et performatifs des dynamiques interethniques dans les monts du Chaillu (Gabon)

Volume 1 – Texte

2015

Thèse présentée et soutenue publiquement le 18 janvier 2016
en vue de l'obtention du doctorat d'Ethnomusicologie
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

sous la direction de Monsieur Michael HOUSEMAN

Membres du jury :

Jean-Michel BEAUDET, Professeur des Universités, UPOND (examinateur)
Julien BONHOMME, Maître de conférences, ENS (examinateur)
Susanne FÜRNISS, Directrice de Recherche, MNHN (présidente)
Michael HOUSEMAN, Directeur d'Études, EPHE (directeur)
Jerome LEWIS, Professeur d'Enseignement Supérieur, University College London (rapporteur)
Emmanuelle OLIVIER, Chargée de Recherche, EHESS (rapporteure)

MUSIQUES ET MUSICIENS EN « PAYS MOBƆNGƆ »

Fondements musicaux et performatifs des dynamiques interethniques dans les monts du Chaillu (Gabon)

Magali DE RUYTER



Femmes babɔngɔ chantant dans la séquence *migɔnji* du rituel masculin *bwete*

REMERCIEMENTS

Le doctorat fut un long parcours semé d'embûches, impasses, chemins de traverse et en définitive, changement de direction. J'appris beaucoup de cette vaste expérience, parfois dans la douleur, parfois avec bonheur. J'en ressors, je crois, tout de même grandie.

La thèse qui en résulte, et dont j'assume seule les imperfections, a bénéficié du soutien d'un grand nombre de personnes et d'institutions.

En France tout d'abord, cette thèse n'aurait jamais vu le jour sans le soutien sans faille de mon directeur Michael Houseman, qui fut un guide inspirant tout au long de mon parcours doctoral. Les idées qu'elle porte sont largement le fruit de nos échanges. C'est avec une profonde reconnaissance pour son encadrement bienveillant et son enthousiasme stimulant que je lui adresse mes plus chaleureux remerciements. Ce que je lui dois va bien au-delà d'une thèse : je lui dois de m'avoir tendu la main au moment opportun.

Je tiens ensuite à remercier particulièrement Susanne Fürniss pour sa relecture rigoureuse de précédentes versions de l'analyse du système musical.

Ma profonde gratitude va ensuite à mes collègues et amis sincères qui trouvèrent toujours à m'accorder de leur précieux temps malgré des conditions parfois difficiles : Sophie Assal pour la mise en forme bibliographique ; Sylvie Beaud-Kobayashi, Anne-Gaël Bilhaut, Julien Bonhomme, Sandrine Loncke, Armelle Lorcy, pour leur lecture constructive de versions antérieures des différents chapitres ; Caroline Kohlmayer pour les cartes géographiques ainsi que la mise en page.

Je dois une mention spéciale à Armelle Lorcy : son coaching intensif et toujours bienveillant durant les derniers mois de rédaction fut un soutien précieux. Elle sut également mobiliser les troupes au moment adéquat et me mit fort heureusement en contact avec Caroline Kohlmayer. Ma dette est immense également envers Caroline Kohlmayer, qui fit preuve à mon égard d'une incroyable générosité, passant jusqu'aux dernières nuits blanches à mes côtés, sans m'avoir auparavant jamais rencontrée.

Pour leur soutien inconditionnel contre vents et marées, c'est avec grand plaisir que je remercie infiniment :

- mon compagnon Antoine Aldebert, qui durant ces nombreuses années a partagé mes joies et compati à mes peines, balloté lui aussi finalement, au gré des courants. Il sut au besoin

prendre discrètement en charge la logistique quotidienne comme trouver en urgence toutes sortes de solutions, même à des milliers de kilomètres. Cette thèse est aussi un peu la sienne. Je lui dois également l'illustration d'une scène de la séquence *migɔnji* du rituel *bwete*.

- ma mère, Marie-Thérèse De Ruyter-Toupin, pour son soutien en tous points infaillible depuis le premier jour.

Mon père, Fernand De Ruyter, a également facilité la fin de cet interminable parcours par son soutien financier et son ravitaillement en soupe. Qu'il en soit ici vivement remercié.

Ma gratitude va également à Adeline Fride, qui m'aide, sans compter, à avancer.

Je remercie enfin les amis et parents qui ne m'en ont pas voulu d'avoir depuis trop longtemps socialement disparu.

Rien de tout cela n'aurait cependant été envisageable sans le concours d'une multitude de personnes au Gabon, que je remercie très sincèrement pour leur bienveillance et leur patience aussi parfois. C'est avec reconnaissance et nostalgie que je pense souvent à eux :

Moukanga Maturin, Butsi Adèle et sa famille, Moando Pascal et sa famille, Mbuyi Mabila Matthias, Kwaki Joseph, Lewanga Jean-Eugène et leur famille, Moukanga Joseph et sa famille, Masande Valentin, Mbadinga Loundou Pascal et Marie, tout particulièrement les gens de Makoko, de Soga et de Ngɔndɛ, et tous les Babɔngɔ, Akɛlɛ, Mitsɔgɔ et Masangu qui m'ont accueillie.

Mes pensées affectueuses vont également à Ogoula Jacqueline et Jean-Jacques, Motsaba Prosper, Boukandza Amelin, Moukambi Jean-Honoré, Koumba Clarisse, Tchango Olago Steeve Gabriel, Olago Cynthia, Nziengue Bifaye, Mavoungou Paul-Achille, Videme Norbert, Salomé, Chandrelle. Leur amitié m'a beaucoup apporté et fut un précieux réconfort dans les moments difficiles.

Mes remerciements s'adressent ensuite aux préfets de Fougamou, Pambo Gervais puis Ogoula André, au préfet de Mouila, Ondenot Albert, au sous-préfet d'Ikobey, Edou Nze Hilaire, au préfet de Mimongo et sa femme : tous ont toujours facilité mon passage.

Je dois beaucoup également au gendarme qui prit la responsabilité de trouver une issue favorable à l'imbroglio administratif devant lequel je me trouvais esseulée, me permettant de sortir finalement du pays.

Je remercie enfin le R.P. Luc de Nadaillac alors en poste à Mimongo pour m'avoir toujours accueillie, ainsi que Paul Verdu, pour son soutien pendant les deux semaines précédant mon rapatriement sanitaire en 2007.

Cette thèse a également bénéficié du soutien financier et/ou logistique d'un certain nombre d'institutions, auxquelles s'adresse également ma gratitude :

L'Université Omar Bongo de Libreville et son recteur Jean-Emile Mbot, qui m'apportèrent le cadre scientifique ainsi que l'hébergement à la maison des hôtes. Je remercie également le personnel administratif de l'université.

Le Ministère des Affaires Etrangères (boursière Lavoisier 2005-2007)

Le Musée du quai Branly (bourse doctorale 2008-2009) et tout particulièrement le département de la recherche : Anne-Christine Taylor, Julien Bonhomme et Laurent Berger.

Le Centre de recherche en ethnomusicologie du LESC (CREM-LESC UMR 7186)

L'ANR « La mobilité ancestrale face à la percée des routes forestières en Afrique centrale : le cas des chasseurs-cueilleurs pygmées » (responsable : Serge Bahuchet)

Le Centre d'Etude des Mondes Africains (Cemaf)

La Société Française d'Ethnomusicologie (SFE)

Comme je l'ai fait précédemment dans mon mémoire de maîtrise et mes travaux de DEA, je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont hébergée pendant mon parcours universitaire à Nanterre. C'est aussi grâce à elles si j'en suis là. Un jour d'octobre 2000 j'arrivai en effet pour la première fois à l'université de Nanterre, sans argent, sac au dos et sac de couchage dans les bras, avec l'idée que trouver un endroit où dormir le soir même conditionnerait la poursuite ou non de mes études. J'habitais alors à Nantes où j'enseignais la flûte traversière en écoles de musique et j'envisageais de suivre le cursus d'ethnomusicologie de Nanterre en faisant deux allers-retours par semaine, quitte à dormir dans les couloirs de l'université (ce qui n'est évidemment pas possible). En ce jour de rentrée universitaire donc, je croisai par hasard dans les couloirs Marie-Hélène Ribailly, qui perdue comme moi, cherchait le même amphi. Elle me proposa sans hésiter un toit pour la nuit. Ce fut le début d'une longue aventure. Pendant de nombreuses années, je dormais un soir par-ci, un soir par-là, arrivant souvent à Paris sans même avoir anticipé l'hébergement. Je développai déjà sans le savoir une certaine affinité avec les Pygmées Babɔngɔ, de passage dans les villages de bordure de route où ils n'ont pas de maison, auxquels j'entendis un jour un voisin musangu dire : « Mais vous vous êtes comme les chiens, vous cherchez toujours la place où dormir ». Incomparable à celle de tels voisins en revanche, l'hospitalité estudiantine ne fit jamais défaut. Ainsi, je suivais les enseignements le jour, travaillais la nuit, rentrais donner mes cours, que déjà il fallait repartir. La situation était à la fois inconfortable et particulièrement enrichissante : je rencontrai ainsi un grand nombre de personnes, dont certaines sont devenues des amis véritables. Je finis par demeurer plus longuement chez quelques-uns (par ordre chronologique) : Marie-Hélène Ribally, Soazig Olivier, Stéphanie Khoury, Sara Tandar, Gabrielle Gimenez, Sylvie Beaud-Kobayashi, Nicolas et Nada Prévôt. A tous mes hôtes, d'un soir ou de nombreuses nuits : un immense merci.

Si dans cette longue liste quelqu'un venait à penser que son nom est manquant, qu'il sache que je le remercie infiniment également.

Je connais des bateaux qui reviennent au port,
labourés de partout mais plus graves et plus forts.
(Extrait de *Je connais des bateaux*,
poème de Marie-Annick Rétif)

Pour Antoine
Pour mes parents

AVERTISSEMENT

Dans cette thèse, j'ai fait le choix de ne pas nommer mes interlocuteurs ni, d'une manière générale, les lieux où les informations ont été collectées. A cela plusieurs raisons :

Les Babɔngɔ d'abord apprécient peu de figurer sur des registres et ne font guère de distinction entre une thèse et un recensement de l'état. Or, ils n'auraient en définitive pas tout à fait tort de faire ce rapprochement si ma thèse renseignait les noms des habitants par villages. Je doute de plus qu'ils soient pour la plupart en mesure de se figurer ce que représente le fait de se retrouver sur internet.

En outre, si mes interlocuteurs m'ont livré les informations ethnographiques qui figurent dans cette thèse en connaissance de cause (un travail à faire pour l'université/l'école), en revanche, je porte seule la responsabilité de l'analyse que j'en ai faite. Notamment, je ne veux pas prendre le risque que ma proposition d'un pays mobɔngɔ puisse être déformée et entendue par de possibles lecteurs gabonais comme une quelconque revendication politique de la part des Pygmées, car il n'en est rien. L'analyse qui suit se situe strictement sur le plan ethnologique. Dans quelques rares cas toutefois, des villages sont nommés car la compréhension du propos en dépend. Les informations ne portent alors pas sur des domaines sensibles.

En outre, l'inscription dans un cadre principalement rituel et notamment initiatique de la musique et de la danse analysées dans cette thèse conduit inévitablement à la question du secret, au risque de sa divulgation et suscite des méfiances. Je tiens à rassurer l'éventuel lecteur initié, cette thèse ne contient aucun secret. J'en veux pour preuve qu'un initié motsɔgɔ, s'inquiétant un jour du caractère sensible des propos qu'il avait pu me tenir, se rassura en me disant qu'il existait dans ce cas une formule consacrée engendrant une perte de mémoire ciblée de l'auditeur. Aussi, je pars du principe que les interlocuteurs ayant pu exprimer des regrets *a posteriori* sur la communication de certaines informations sensibles ont appliqué la formule et que par conséquent, je les ai oubliées. Cette thèse préserve donc le secret initiatique et sa logique.

LANGUES ET CONVENTIONS LINGUISTIQUES

Langues des populations étudiées dans cette thèse :
- **getsɔgɔ** : langue des Mitsɔgɔ, appartenant au groupe B30 de la classification de Guthrie (1948) ainsi qu'à l'« unité-langue » *Membe* de la classification de Kwenzi-Mikala, fondée sur la terminologie vernaculaire du syntagme « je dis que » (Kwenzi-Mikala 1998 cité dans Idiata 2002) ;
- **isangu** : langue des Masangu, appartenant au groupe B 40 ainsi qu'à l'unité-langue *Merye* ;
- **akɛlɛ** : langue des Akɛlɛ (ou Ungom), appartenant au groupe B 20 ainsi qu'à l'unité-langue *Mekana-Menaa*.
Il n'y a pas d'intercompréhension entre ces trois langues.
- **ebɔngwɛ** : parler des Babɔngɔ, apparenté à la langue de leurs voisins.
Enfin,
- **gehimbaka** : langue des Simba proche du getsɔgɔ, appartenant au groupe B 30 ainsi qu'à l'unité-langue *Membe*, à laquelle il est fait référence de manière très ponctuelle dans cette thèse.

La langue des termes vernaculaires employés est indiquée de manière abrégée par les deux premières lettres du radical en petites majuscules :
TS, pour getsɔgɔ ;
SA, pour isangu ;
BO, pour ebɔngwɛ, dont
BO-TS, pour l'ebɔngwɛ de la zone motsɔgɔ, et
BO-SA, pour l'ebɔngwɛ de la zone musangu, quand la distinction doit être faite ;
KE, pour akɛlɛ ;
HI, pour gehimbaka ;
MY, pour myɛnɛ ;
FA, pour fang.
Myɛnɛ et Fang constituent des groupes de populations aux langues ou parlers pluriels. Je ne fais pas de distinction car les références à ces groupes sont très ponctuelles dans cette thèse.

Les caractères utilisés se prononcent comme en français sauf :

Voyelles
ɛ : « é ouvert »..... comme dans *belle*.
e : « é fermé »..... comme dans *fée.*
ə :..... comme dans *jeu*.
ɔ : « o ouvert »..... comme dans *sol.*
o : « o fermé » ..... comme dans *beau*.
õ :..... comme dans *bon*.
u :..... comme dans *fou*.
Les voyelles redoublées indiquent leur allongement.

Semi-voyelles
y : « *ll* » .....comme dans *paille*.
w :..... comme dans *western*.

Consonnes
g : toujours dur lorsqu'il est précédé de n ; dur ou ɣ (fricative vélaire sonore) lorsqu'il est entouré de voyelles.

ŋg : .....ng *nasalisé.*

s :..... toujours dur comme dans *solide*.

Variantes libres
j et z
nj et nz
s et ʃ
v et β

N'étant pas linguiste, j'ai préféré omettre les tons de la langue.
Les substantifs sont précédés de la marque du nombre. Chaque langue possède plusieurs classes pour les préfixes de nombre. Les plus fréquentes dans cette thèse sont :
Singulier : *mo* / pluriel : *ba* : exemple Mobɔngɔ / Babɔngɔ
Singulier : *mo* / pluriel : *mi* : exemple Motsɔgɔ / Mitsɔgɔ ; *mogɔnji / migɔnji*
Singulier : *mu* / pluriel : *ma* : exemple Musangu / Masangu

L'orthographe des termes varie d'un auteur à l'autre. Je conserve l'orthographe employée par les auteurs cités. De même, l'écriture francisée des noms propres de personnes et de lieux que l'on trouve sur les registres et les cartes topographiques est conservée (notamment /u/ devient « ou »).

TABLE DES MATIERES

VOLUME 1

Introduction 19
Les Babɔngɔ dans la littérature 19
Relations ambivalentes 26
Un « pays mobɔngɔ » 31
Question de dénominations ethniques 43
Rituels et musiques : Architecture de la thèse 47

Chapitre 1 - Façonnement rituel de l'individu social en pays mobɔngɔ : les rituels partagés 53
1. 1. Rituels masculins 55
1.1.1. Le côté du *mwiri* 55
L'initiation collective *mwiri* 56
L'initiation collective *kɔnɔ* 60
Les initiations individuelles *nokeo* (*tʃogeye*) et *movenga* 65
Les rites funéraires *ndɔngɔ* et *wanga* 66
Les jumeaux *mavasa* et le rituel *geombo* 68
L'initiation *mweni* ou *nzegu*, « la panthère » 72
L'initiation *ngongo* des juges coutumiers *evɔvi* 73
1.1.2. Le côté du *bwete* 75
L'initiation collective *bwete* 75
Propitiations diverses 81
Les rituels thérapeutiques *bwete misɔkɔ* 82
1.2. Rituels féminins 83
1.2.1. L'initiation collective *nyembe* 83
1.2.2. Les rituels divinatoires et thérapeutiques 96
Mbumba (yano) et *ombudi/mabanji* 97
Mabundi 99
Divination *gɛnga* 100

Chapitre 2 - Façonnement rituel de l'individu social en pays mobɔngɔ : les rituels babɔngɔ 105
2.1. Rituels d'origine mobɔngɔ 108
2.1.1. Rituels relatifs à la chasse des singes à l'arc et flèches empoisonnées : *ekundi/obanza* 108
2.1.2. Rituels relatifs à la chasse du potamochère à la sagaie : *mudimu, boluma, ndoy* 111
Encadrement rituel de la partie de chasse 113
Rite de passage à l'âge adulte à la suite d'une première prise 114
Décès d'une personne mobɔngɔ et deuil 115
Divertissement et célébration de l'identité ethnique 116
Les rituels d'origine mobɔngɔ dans la relation Pygmées / voisins 118
2.2. Rituels d'origine akɛlɛ 122

2.2.1. Le système rituel akɛlɛ ... 122
2.2.2. « La veillée de l'éléphant » : de *mbeka u njoku* akɛlɛ à *mobeka* mobɔngɔ ... 128
2.2.3. Rituels thérapeutiques *nduku* / *mangadi* ... 134
2.3. Le bal des Pygmées ... 136

Chapitre 3 - Le chant responsorial à la loupe ... 149
3.1. Méthode, corpus et transcription ... 150
3.2. Le chant et ses acteurs : structure, rôles et terminologie vernaculaire ... 154
3.3. Organisation temporelle du matériau musical ... 158
3.3.1. Pulsation ... 158
3.3.2. Période ... 158
3.3.3. Agencement des parties au sein de la période ... 159
3.3.4. Modes de subdivision de la pulsation et agencement rythmique ... 159
3.4. Echelles musicales ... 162
3.5. Procédés plurilinéaires ... 167
3.6. Procédés de variation individuelle ... 168
3.6.1. Variation mélodique ... 168
3.6.2. Variations mélodico-rythmiques ... 171
3.6.3. Modèle et variation ... 172

Chapitre 4 - L'ensemble de tambours : règles du jeu ... 177
4.1. L'ensemble de tambours : présentation ... 178
4.2. Corpus et méthode ... 185
4.3. Un jeu tambouriné polyvalent ... 187
4.3.1. Une hétérogénéité généralisée des réponses ... 187
4.3.2. Absence d'identification du même ou de l'équivalent musical ... 188
4.3.3. Des réponses équivalentes ... 190
4.3.4. Jeu minimal non discriminant au *mosumba* ... 191
4.3.5. Le jeu non discriminant du *ngɔmɔ* ... 191
4.3.6. Absence de distinction du répertoire mobɔngɔ *mudimu* ... 193
4.3.7. Confirmation par contraste ... 194
4.4. Des paramètres en faisceau ... 195
4.5. Le genre des périodes de *mosumba* ... 198
4.6. Rapports de périodicités entre le chant et les tambours *misumba* ... 201
4.6.1. Une pulsation commune ... 202
4.6.2. Deux pulsations ... 205
4.7. L'individu dans le jeu tambouriné ... 212
4.7.1. L'individu dans le jeu du *mosumba* ... 213
Analyse du tableau ... 214
Synthèse et contexte de performance ... 217
4.7.2. L'individu dans le jeu du *ngɔmɔ* ... 222

Chapitre 5 - Un éclairage par la marge : musiques akɛlɛ et d'origine akɛlɛ ... 225
5.1. Conditions d'enquête et corpus ... 225
5.2. Analyse comparative du système musical akɛlɛ ... 227
5.2.1. La formation instrumentale dans la forme responsoriale akɛlɛ ... 228
5.2.2. Organisation temporelle du matériau sonore ... 230
5.2.3. Les formules tambourinées distinctives des répertoires akɛlɛ ... 231
Métrique et genre des formules rythmiques ... 234

Limites et statut de la variation 235
Des éléments saillants contradictoires 238
Logique de genre et relation hiérarchique dans les formules tambourinées des répertoires akɛlɛ 239
5.2.4. Procédés de superposition des parties dans la forme responsoriale 242
Relation tambours / chant 242
Relation bambous entrechoqués / tambour / chant 244
5.2.5. Identités contrastives des systèmes musicaux akɛlɛ et du pays mobɔngɔ 247
5.3. Traitement mobɔngɔ des caractéristiques musicales akɛlɛ 250
5.3.1. Equivalence des répertoires musicaux d'origine akɛlɛ 250
5.3.2. Corpus d'exemples pour l'analyse 252
Lengonye / Dingoni 252
Mayonda banaba / Njoku na nyepa 253
Afibu walo / Sibo walo 254
Mikodi (minɛnɛ) minya wumba 254
5.3.3. Adaptation de la formation instrumentale 255
5.3.4. L'alternance des groupements binaires et ternaires des valeurs minimales 257
5.3.5. La qualité distinctive des formules rythmiques instrumentales 262
5.3.6. La langue des chants 263

Chapitre 6 - Pygmées, femmes, musiques et ancêtres dans la séquence *migɔnji* du rituel *bwete* 269
6.1. La séquence *migɔnji* comme une succession d'actions rituelles 270
6.1.1. Rassemblement des participants *kano* 272
6.1.2. Chants courts *gɛsɔsɔ* 274
6.1.3. Danse des ancêtres *migɔnji* 276
6.1.4. Dispersion des participants *njomba* 278
6.2. Processus d'adhésion à l'action rituelle des différentes catégories de participants 279
6.3. Relation à l'espace ordinaire et rituel 282
6.3.1. Le genre des espaces 282
6.3.2. L'espace rituel 284
6.3.3. La séquence *migɔnji* : une représentation spatiale du cycle de vie? 284
6.4. Canaux de communication entre vivants et défunts : entendre et être entendu, voir et être vu 287
6.5. Les femmes et les ancêtres 290
6.6. Les Pygmées et les ancêtres 292
6.7. Pygmées, femmes et musique dans la séquence *migɔnji* 295
6.7.1. Représentations bivalentes sur la compétence musicale 295
6.7.2. Caractéristiques de la compétence musicale : technique et performance 298

Chapitre 7 - D'une performance à l'autre : les régimes de plasticité des chants comme formes de communication interethnique 303
7.1. Idéologies, régimes de plasticité et de temporalité du changement musical 305
7.1.1. Permanence : idéal de réplication, « tradition » et longue durée 306
7.1.2. Innovation : idéal de transformation, chants pérégrins et temps individuel de l'événement 307
7.1.3. Rétention: exclusion et conservation de métarépertoires 314
Refus de partage des répertoires babɔngɔ 314

Conservation du patrimoine culturel 315
7.2. Questions d'identités dans les chants pérégrins 318
7.2.1. Le caractère identificatoire de l'*incipit* 318
7.2.2. Originalité et processus de création musicale, entre objet, production et réception 321
7.2.3. Vie et mort des chants pérégrins 324
7.3. Méta-communication musicale et cohérence sociale 327
7.3.1. Des Pygmées et des femmes connecteurs 329
7.3.2. Des Pygmées et des femmes transgresseurs 332
7.3.3. Les relations sous l'angle de la déviance 334
Conclusion 341
Références bibliographiques 343

VOLUME 2

Annexe 1 5
Annexe 2 29
Annexe 3 89
Annexe 4 105
Annexe 5 123
Annexe 6 127

INTRODUCTION

Cette thèse est une contribution monographique à la connaissance des Pygmées Babɔngɔ des monts du Chaillu au Gabon, qui ont jusqu'à présent fait l'objet de peu d'investigations scientifiques. L'approche scientifique y est double. En apportant une somme de données inédites d'une part, la thèse offre une dimension comparative avec l'ensemble des populations pygmées d'Afrique centrale, contribuant ainsi aux « études pygmées ». D'autre part, en s'attachant moins à définir les Babɔngɔ que les fondements de la relation entre les Babɔngɔ et leurs voisins, elle adopte une perspective « relationnelle ». Elle est pour cela attentive aux interactions, entre les individus et entre les groupes. Son originalité tient également aux cadres d'analyse qu'elle mobilise : le « pays mobɔngɔ » d'abord, expression analytique proposée pour rendre compte en termes géographiques du rôle central des Babɔngɔ dans la reproduction d'une société pluriethnique malgré leur statut de cadets sociaux ; la musique principalement rituelle ensuite, appréhendée comme l'articulation d'un contenu et d'une relation, observée à diverses échelles et depuis différentes perspectives (matériau sonore ; performance ; performance dans sa récurrence ; production et perception musicales).

La présentation introductive de cette étude se divise en cinq parties. La première fait la revue des connaissances sur les Babɔngɔ au moment où cette thèse est produite. Elle recense tant les témoignages d'explorateurs que les observations de missionnaires et les analyses de chercheurs. La seconde partie expose à grands traits quelques manifestations de la singularité de la relation Babɔngɔ /voisins, justifiant d'y porter une attention accrue. La troisième partie légitime la notion de « pays mobɔngɔ » en multipliant les perspectives : géographie, histoire, organisation sociale, réseaux de relations. La quatrième partie revient sur le lexique employé pour qualifier les groupes, et précise la nécessaire appréhension en termes relationnels des dénominations ethniques. Enfin, la cinquième partie expose l'architecture de la thèse et l'argument de chacun des sept chapitres, en en soulignant les fondements musicaux et rituels.

Les Babɔngɔ dans la littérature

Si certaines populations pygmées en Afrique centrale font l'objet d'une littérature scientifique abondante depuis longtemps, il en va différemment des Babɔngɔ, qui ont pourtant été parmi les premiers à être « découverts » par les Occidentaux. En effet, Andrew Battell (1901 [1625] marin anglais prisonnier des Portugais, signale dès 1589 la présence d'êtres de

petite taille, les Matimbas, au nord-est de la province du *Mani Kesoch*, située sur la côte de l'actuel Gabon, au sein du royaume de Loango, qui s'étend en partie au Gabon et au Congo actuels[1]. Moins d'un siècle plus tard, le compilateur néerlandais Olfert Dapper (1686 [1668]) rapporte également l'existence d'une population de « nains », les Bakke-Bakke, dans le même royaume de Loango. Si ces deux témoignages concernent le sud du Gabon où résident actuellement les Babɔngɔ, le terme « Babɔngɔ » lui-même (ou un équivalent) n'est cependant pas explicitement prononcé par les deux auteurs (Cf. *infra* la section sur les dénominations).

Le vocable apparaît dans la littérature deux siècles plus tard, sous la plume de l'explorateur Paul Belloni du Chaillu (1863, 1867, 1868, 1872) qui rend compte de ses voyages exploratoires à l'intérieur des terres gabonaises. Sa première visite d'un village de « nains » est fortuite. Il est alors au « pays des Ishogos » (Mitsɔgɔ) :

> « Pendant que nous nous dirigions vers Yengué, en traversant des parties de forêts qui servent de chemin de communication, nous débouchâmes tout à coup devant un groupe de cabanes d'une petitesse extraordinaire. Je les pris d'abord pour des maisons de fétiches et j'allais passer outre, quand je me rappelai que je devais rencontrer par là quelques villages d'une tribu de nains, disséminée dans les pays d'Ishogo et d'Ashango, et plus loin encore, du côté de l'est.
>
> J'avais entendu parler de cette race de nègres pendant mon premier voyage chez les Apingis. On leur donnait là le nom d'Ashoungas ; mais on les appelle ici des Abongos. D'après les descriptions vagues et exagérées que l'on m'en avait faites, je doutais fort de l'existence de cette tribu naine, et je n'avais pas trouvé que ces bruits valussent la peine d'être mentionnés dans ma première relation. » (1868 : 223)

Le village pourtant est désert. Ses habitants se sont enfuis à l'approche de l'explorateur. Plus tard, alors qu'il se trouve « au pays des Ashangos » (Masangu), il visite un village d'« Obongos ou nègres nains », dont il rencontre cette fois-ci certains habitants. Du Chaillu est ainsi le premier Occidental à entrer en contact avec des Babɔngɔ. Le village est situé en forêt à proximité du village ashango (vingt minutes de marche) et comporte une douzaine de « petites huttes » (1868 : 260-267). L'explorateur précise :

> « On les appelle les Obongos d'Ashango, comme ceux qui demeurent au milieu des Njavis s'appellent les Obongos-Njavis ; de même pour les autres

[1] La province de *Mani Kesoch* est située « on the Upper Ngonga » (Güssfeldt 1876, cité dans Battell, 1901 : 58), c'est-à-dire sur la haute Nyanga, rivière au sud-ouest du Gabon actuel, et « à moins de deux degrés au Sud du Cap Lopez, au Gabon » (Hamy 1879, cité dans Ballif 1980 : 20). Le royaume de Loango « commence au-dessous du Cap Sainte-Catherine et jusqu'au Sud à une petite rivière nommé Lovango Louïse située sous le 7ème degré de latitude méridionale. Il confine de ce côté au Royaume de Kakongo, à l'Ouest, il s'étend jusqu'à la Mer d'Ethiopie, à l'Est il a la terre de Pombo à 150 lieues de la capitale » (Dapper 1686 [1668] : 330). D'après l'abbé Proyart, cette capitale est « Bouali, […] que les Français appellent communément Loango » (1776 : 7).

> tribus. On dit qu'il y a des Obongos très loin à l'est, aussi loin que s'étendent les connaissances géographiques des Ashangos. » (1868 : 266)

Ces quelques lignes sont déjà riches d'enseignement. On y apprend en effet le caractère géographiquement dispersé de cette (ces) population(s) de faible stature, leur dénomination variable selon les lieux et les populations voisines, leur relation hiérarchisée avec leurs voisins (« Obongos d'Ashango »). Du Chaillu se situe alors au cœur du massif montagneux qui portera son nom, non loin de la zone d'étude de cette thèse.

Du Chaillu, comme les autres explorateurs de l'époque, ne qualifie pas encore ces Babɔngɔ de « Pygmées », mais plutôt de « nains ». L'appellation de « Pygmées » pour désigner les populations de faible stature en Afrique centrale vient avec le botaniste allemand Schweinfurth qui, approchant les sources du Nil en 1873 fait clairement la corrélation entre toutes les « races naines d'Afrique équatoriale » et les « Pygmées » d'Homère et d'Aristote, population fabuleuse – au côté des « Hémicynes, Macrocéphales et autres Blémyes aux yeux sur la poitrine - dont les membres ont la particularité d'être « hauts d'une coudée » (du grec *pygmaios*, soit 45 cm) (Bahuchet 1993b).

Les Pygmées Babɔngɔ apparaissent ensuite dans les écrits de différents explorateurs (de Compiègne 1876 ; Marche 1879) et missionnaires (Leroy 1928 ; Briault 1945) parfois de manière affabulatrice toutefois (Trilles 1931). L'abbé gabonais (de père américain) André Raponda-Walker publie en 1937 des « éléments de grammaire ebɔngwɛ », l'ebɔngwɛ étant le nom de l'idiome (ou des idiomes) des Babɔngɔ. Déjà la question d'une langue des Babɔngɔ se pose. Il prend la précaution de préciser :

> « L'*ébongwè* ou *gébongwè* est le langage courant des *Babɔngɔ*, Pygmées ou Négrilles de la Ngounié.
>
> On a longtemps discuté et on discute encore pour savoir si les Négrilles africains ont une langue à eux.
>
> Nous ne prétendons nullement que l'idiome dont il s'agit ici soit la langue universelle des Pygmées, ni même la langue unique de nos *Babɔngɔ*.
>
> D'une part, le morcellement de la tribu et sa dispersion en petits groupements disséminés çà et là ont certainement contribué à multiplier les dialectes, comme cela se constate chez les races *bantoues*.[…] » (Raponda Walker 1996 [1937] : 5)

Dans ses *Notes d'Histoire du Gabon* ensuite, Raponda-Walker (2002 [1960] : 233-235) s'attache à situer le plus précisément possible les zones et villages de résidence des différents groupes pygmées du Gabon.

Puis, le missionnaire suédois Efraïm Andersson (1983) consacre un ouvrage entier aux Babɔngɔ. L'auteur a la conviction que « Bongo » et « Rimba » (les « Matimbas » de Battell)

sont deux appellations exogènes synonymes pour la même population dispersée, d'où le titre de son ouvrage *Les Bongo-Rimba* (Cf. *infra* la section sur les dénominations). Malheureusement, pressé par le temps, Andersson ne rencontre les Babɔngɔ que dans le contexte villageois de leurs voisins et par l'entremise de ces derniers. Néanmoins, l'ouvrage produit un certain nombre de données intéressantes. D'abord, en enquêtant de manière extensive dans différents villages congolais et gabonais, Andersson renseigne sur la dispersion des Babɔngɔ. Il rencontre en effet ces derniers vivant « en symbiose » avec différents voisins : les Yaka, les Teke, les Kunyi, les Nzabi et enfin, les Puno (ou Bapunu) de la région de Mouila au Gabon, soit à l'ouest de la zone d'étude de cette thèse. Ensuite, Andersson réalise les premières enquêtes systématiques concernant les Babɔngɔ. En chaque lieu en effet il s'intéresse à la vie religieuse et rituelle selon les mêmes thématiques : Dieu, l'âme, les esprits, la mort, le « totémisme et attitudes diverses vis-à-vis des animaux », la sorcellerie et les cultes rendus. Après une prise de contact en 1931, deux séries d'enquêtes - la première en 1935 et la seconde en 1949 - lui permettent un regard diachronique. Il remarque ainsi des changements dans l'organisation sociale et culturelle des Bongo-Rimba au profit des modèles de leurs voisins[2].

Dans une perspective ethno-historique ensuite, le gouverneur Hubert Deschamps (1962) fait en un temps record de deux mois un inventaire succinct des traditions orales des différentes populations du Gabon, à l'exception des populations pygmées toutefois, qu'il ne rencontre pas. Néanmoins, il ressort de son étude que les traditions orales de toutes les populations du sud Gabon recensées font référence aux Pygmées, tous nommés Babɔngɔ dans cet ouvrage. La référence est le plus souvent historique (les populations ont migré avec les Pygmées ou bien les Pygmées étaient déjà là) ou mythologique (les Pygmées étaient là « à l'origine »). Malgré son caractère superficiel, l'étude extensive de Deschamps confirme donc elle aussi, tout en la précisant, l'extrême dispersion des Babɔngɔ dans toute la moitié sud du Gabon, ainsi que la diversité des populations avec lesquels les Babɔngɔ sont en contact (selon sa graphie) : Pounou, Loumbou, Pindji, Tshogo, Shimba, Pové, Sangou, Nzabi, Douma, Mbamba et Woumbou.

Par la suite, l'ethnolinguiste et éco-anthropologue Serge Bahuchet précise (selon la classification des langues bantu de Malcolm Guthrie) la langue de chaque population voisine de ces Pygmées du sud Gabon, ainsi que les dénominations des seconds en fonction des premiers :

[2] Raponda-Walker (1998 [1910]) signale dès 1910 la pratique par les Pygmées du *bwete* des Mitsɔgɔ, illustrant ainsi que l'adoption des modèles des voisins par les Babɔngɔ est progressive et différente selon les lieux.

« Les noms à répartition limitée au Gabon sont :
- au sud : **bə.ɣamə** en lumbu (B44), **ba.rimba** en punu (B43) et vungu (H12) (c'est le nom employé par Andrew Battell, en 1600 : *Matimbas*) ;
- au sud-est, **.ngɛbɛ (u./bɛ.)** dans diverses langues B20 (wumbu, ndasa, mbangwe) ;
- au centre, **.bongo** dans de nombreuses langues : pove (B22), tsɔgɔ (B31), pinji (B33), sangu (B42), duma (B51), nzabi (B52), ndumu (B3), kanigi (B66) et tsege (B70) ; c'est le nom employé par Du Chaillu en 1867 et par Marche en 1877. » (Bahuchet 1993a : 77)

Il ressort de cette liste, d'une part que les noms changent en fonction des voisins (Cf. Du Chaillu 1868 ; Andersson 1983) – ce qui fait penser à des dénominations exogènes - mais aussi qu'il existe en définitive très peu de noms pour une multitude de voisins – suggérant à l'inverse des dénominations endogènes. Le cas est manifeste pour les Babɔngɔ précisément.

Tout en concentrant plus spécifiquement ses recherches ethnographiques sur les groupes Aka de République centrafricaine, Baka du Cameroun et Mbuti de République Démocratique du Congo selon une approche ethnolinguistique privilégiant le domaine de la culture matérielle et des traditions orales, mais aussi interdisciplinaire en associant notamment les travaux de génétique, Bahuchet s'attache tout au long de sa carrière à découvrir l'éventuelle parenté originelle des populations pygmées, les flux migratoires respectifs de ces populations ainsi que la nature de leurs relations avec leurs voisins non-pygmées. C'est dans cette perspective de reconstruction ethno-historique à l'échelle de l'Afrique centrale qu'apparaissent régulièrement d'abord les mentions, puis les données plus précises sur les « Bongo » (par exemple, Bahuchet 1991 ; 1992 ; 1993a ; 1996 ; 2012 ; 2014).

Par une approche multidisciplinaire articulant les données linguistiques, archéologiques ainsi que les traditions orales, Kairn Klieman (1999 ; 2003) s'attache elle aussi à reconstruire l'histoire sur la longue durée des relations entre les populations agricultrices et forestières dans l'Ouest de l'Afrique centrale. Bien qu'elle opte pour la dénomination générique de « Batwa » pour qualifier toutes les populations pygmées, ses enquêtes ethnographiques au Gabon se sont déroulées dans le sud du pays où vivent précisément les Pygmées Babɔngɔ, Barimba et Bagama.

La littérature scientifique sur les Babɔngɔ compte également quelques présentations sommaires des différents groupes pygmées du Gabon par des anthropologues soit non spécialistes des Pygmées mais ayant une bonne connaissance du pays (Mayer 1987), soit à l'inverse, spécialistes d'autres populations pygmées en Afrique centrale mais n'ayant guère réalisé d'enquêtes au Gabon (Joiris 1997 ; Bahuchet 2007). Il faut attendre le début du 21^{e}

siècle pour que soient produites des études approfondies sur les Babɔngɔ fondées sur des matériaux ethnographiques de première main.

Ainsi, dans un volumineux article, Judy Knight (2003) s'intéresse aux conséquences sociaux-économiques des politiques nationales de regroupement qui ont conduit les Pygmées du Gabon à quitter les villages forestiers pour s'installer en bordure de route auprès de leurs voisins non-pygmées. Une large part de l'article est consacrée aux différents groupes babɔngɔ, à leur stratégies d'intégration et/ou de rejet du modèle villageois. L'auteur produit en outre une somme d'informations précises sur la localisation des villages pygmées au Gabon.

S'attachant également aux changements sociaux liés au contact des Pygmées avec leurs voisins non-pygmées, mais selon une approche inversement intensive du terrain d'enquête, Naoki Matsuura rédige en 2008 dans une perspective monographique la première thèse sur les Babɔngɔ du Gabon. Son ethnographie se concentre sur le village de Babɔngɔ nommé Boutoumbi, situé sur la route de Mimongo à Koulamoutou dans la province de La Ngounié. Ce village est administrativement rattaché au village mixte (Masangu et Babɔngɔ) Moukandi, mais séparé géographiquement de cinq kilomètres suite à d'anciens conflits interpersonnels. La thèse est rédigée en japonais, mais Matsuura a publié en anglais un certain nombre d'articles qui en reprennent les idées directrices (2006 ; 2007 en japonais mais avec un résumé en anglais ; 2009 ; 2011). L'auteur met notamment l'accent sur la singularité de la relation entre les Pygmées Babɔngɔ et leurs voisins Masangu (Massango) comparativement aux autres relations Pygmées / voisins en Afrique centrale, notamment les Baka du Cameroun. En s'appuyant sur des données quantitatives concernant la résidence et la mobilité, les activités économiques et de subsistance, les intermariages, l'engagement des Babɔngɔ dans les rituels des voisins Masangu, Matsuura met ainsi en évidence des « relations relativement égalitaires » (*relatively equal relationships*) et suggère que les conditions sociales en faveur d'une assimilation (*social potentialities toward assimilation*) des Babɔngɔ par les Masangu sont réunies (Matsuura 2011 : 172-173). Il demeure toutefois prudent :

> « […] it seems that the Babɔngɔ's social discrimination by the neighboring farmers has been much alleviated or *at least made less visible*, and that they *appear* to be more assimilated to the neighboring society » (Matsuura 2006 : 90, mes italiques).

En outre, la présence régulière de l'ethnologue dans le même village depuis 2003 ainsi que ses recherches sur l'histoire du village (2011) offrent une intéressante perspective diachronique sur les relations qu'y entretiennent les Babɔngɔ et les Masangu.

Les travaux scientifiques concernant les Babɔngɔ portent également sur leurs pratiques musicales. Dans une perspective ethno-historique, Sylvie Le Bomin et Jean-Emile Mbot mènent depuis plusieurs années des recherches extensives sur les pratiques musicales des différents groupes babɔngɔ (nommés Bɔngɔ par les auteurs) du sud Gabon (2011 ; 2012a ; 2012b). Ils réalisent des inventaires des instruments de musique, des répertoires musicaux ainsi que des caractéristiques musicologiques. Ils établissent trois niveaux de comparaison des pratiques musicales : celui d'abord entre les groupes babɔngɔ, celui ensuite entre les groupes babɔngɔ et les autres groupes pygmées au Gabon, celui enfin avec les populations pygmées d'Afrique centrale. Dans la lignée des travaux de Bahuchet, l'objectif des auteurs est la recherche d'une parenté entre les groupes dispersés de Babɔngɔ, et dans l'éventualité d'une origine commune, les voies de migrations empruntées et le lien avec les autres populations pygmées d'Afrique centrale. Il apparaît qu'à défaut d'instrument et de répertoire musical largement partagé, le contexte de performance lié à la chasse est quant à lui distribué de manière homogène. A rebours des précédentes suppositions enfin, Le Bomin et Mbot présentent les ethnonymes Barimba et Bagama comme des autonymes et Babɔngɔ comme leur appellation générique exogène[3].

Il apparaît ainsi au terme de cette revue littéraire, que les travaux scientifiques portant sur les Babɔngɔ, qu'ils soient d'ethnologie générale, de linguistique ou d'ethnomusicologie, ont jusque là été menés dans une perspective globalement ethno-historique, selon deux orientations : soit la reconstruction de l'histoire des populations pygmées d'Afrique centrale, soit l'histoire des relations avec les voisins et les changements sociaux qui en résultent. La présente thèse, centrée également sur les pratiques musicales, est animée par une perspective quelque peu différente, puisqu'elle concerne avant tout la logique qui sous-tend les relations interethniques actuellement observables au sein d'une aire géographique particulière.

[3] Je me permets également de mentionner mes propres recherches en la matière, dont notamment mon mémoire de maîtrise d'ethnomusicologie (De Ruyter 2003) qui propose une première approche de la musique des Babɔngɔ des villages de Boutoumbi et de Moukandi – c'est-à-dire précisément là où Naoki Matsuura a concentré ses recherches doctorales ensuite – ainsi que, en continuant la route vers Koulamoutou, les villages mixtes (Masangu et Babɔngɔ) Mounongo et Boulembo. Dans une perspective comparative avec les voisins non-pygmées masangu d'une part et avec les populations pygmées d'Afrique centrale les mieux documentées au plan musicologique d'autre part (Aka de République centrafricaine, Baka du Cameroun et Mbuti de République démocratique du Congo), j'y présente les différents instruments de musique ainsi que leurs contextes de jeu. Je décris également une veillée de *mudimu*, le rite propitiatoire pour la chasse au potamochère et rite de passage à l'âge adulte spécifique aux Babɔngɔ rencontrés (voir aussi le chapitre 2 de cette thèse). En transcrivant le répertoire musical de ce rite, j'effectue en outre une première analyse des règles du jeu musical. Il ressort de cette première approche une adhésion des Babɔngɔ rencontrés aux rituels de leurs voisins ainsi qu'une pratique des mêmes instruments et répertoires musicaux. Il apparaît également que, si le rituel et le répertoire *mudimu* sont spécifiques, en revanche, la forme responsoriale sur laquelle se fondent les chants, accompagnés de l'ensemble tambouriné, est également la forme prééminente des répertoires partagés avec les voisins non-pygmées. Les polyphonies yodlées caractéristiques des Aka, Baka et Mbuti sont inexistantes. Toutefois une technique de pseudo-yodel employée dans la variation teinte la musique d'une sonorité "pygmée".

Relations ambivalentes

Si les Babɔngɔ ont peu retenu l'attention scientifique jusqu'à une période récente, c'est probablement du fait de leur moindre adéquation, ou du moins de leur adéquation moins immédiatement perceptible, avec les stéréotypes ailleurs associés aux Pygmées. En d'autres termes, les Babɔngɔ de cette étude ressemblent en tous points, de prime abord du moins, à leurs voisins. Du fait de nombreux intermariages d'abord, la distinction physique entre les Babɔngɔ et leurs voisins est parfois ténue. De récents travaux ont d'ailleurs montré la proximité génétique des Babɔngɔ et de leurs voisins, proximité qui distingue les Babɔngɔ des autres populations pygmées de l'ouest du bassin congolais (Quintana-Murci *et al.* 2008 ; Patin *et al.* 2009 ; Verdu *et al.* 2009 ; Verdu 2012, 2014). Dans la zone d'étude ensuite, tous les Babɔngɔ pratiquent actuellement l'agriculture selon les mêmes méthodes que leurs voisins, et cette agriculture constitue une part non négligeable de leurs activités de subsistance (Matsuura 2006). Ces mêmes Babɔngɔ accomplissent en outre tous les rituels de leurs voisins (Matsuura 2007 ; chapitre 1 de cette thèse), tandis que les répertoires musicaux de leurs propres rituels sont fondés sur le même système musical que celui de leurs voisins (chapitres 3 et 4). Les polyphonies yodlées si caractéristiques de la musique d'autres populations pygmées, notamment Aka et Baka (Fürniss 2012), sont donc inexistantes. Enfin, la réunion de conditions sociales en faveur de l'assimilation des Babɔngɔ par leurs voisins (Matsuura 2011) trouve également un écho dans le discours des voisins. À maintes reprises en effet il m'a été signalé : « si on ne te dit pas, tu ne peux pas savoir qu'[untel] est Pygmée ».

L'assimilation cependant n'a pas lieu. C'est donc que la relation interethnique fait sens pour les deux groupes (Pygmées / voisins) davantage que l'éventuelle assimilation de l'un par l'autre. Dans un tel contexte où les Pygmées adoptent les modèles de leurs voisins sans s'y résumer néanmoins, étudier isolément la vie sociale, culturelle, économique ou encore politique des Babɔngɔ n'a pas de sens[4]. La nécessaire appréhension des dynamiques identitaires des Pygmées dans leurs interactions avec leurs voisins a déjà été soulignée par divers auteurs[5], et s'inscrit en outre dans les vastes débats sur l'ethnicité et l'identité qui ont

[4] A la différence par exemple de l'existence d'un système musical distinct tel que celui des Pygmées Aka, qu'il semble pertinent d'étudier pour lui-même.

[5] Si Turnbull (1961 ; 1965) a minimisé l'impact des voisins sur les Pygmées Bambuti qu'il étudiait, il est tout de même parmi les premiers à tenir compte de la relation interethnique. Pour autres exemples, selon des échelles d'observation et des approches scientifiques différentes (historique, économique, linguistique, ethnologique, ethnomusicologique) : Althabe 1965 ; Museur 1969; Bahuchet et Guillaume 1979 ; Kazadi 1981 ; Delobeau 1989 ; Headland et Reid 1989 ; Grinker 1990, 1994 ; Bahuchet 1993a, 2012 ; 2014 ; Guille-Escuret 1998 ; Terashima 1998 ; Rupp 2001, 2003, 2011, 214 ; Joiris 2003 ; Klieman 2003 ; Knight 2003 ; Takeushi 2005, 2014 ; Matsuura 2006, 2007, 2009, 2011 ; Hymas 2010 ; Fürniss 2011a, 2011b ; Fürniss et Joiris 2011; Epelboin 2012 ; Robillard 2012 ; Soengas 2010 ; 2012)

longuement animé la discipline anthropologique[6]. Cette exigence méthodologique est d'autant plus saillante que, dans la zone d'étude comme ailleurs en Afrique centrale, la relation interethnique entre les Pygmées et leurs voisins est différente de celle entre deux populations non-pygmées.

C'est donc à définir la singularité de la relation qui lie dans les monts du Chaillu les Pygmées Babɔngɔ et leurs voisins non-pygmées Mitsɔgɔ, Masangu, ainsi que, dans une certaine mesure, Akɛlɛ, que s'attache cette thèse. La perspective scientifique n'est pas historique : sans s'interdire certaines références aux temps passés, l'analyse se fonde sur la situation présente. Le présent dont il est question est celui des périodes d'enquêtes et dure jusqu'à ce que d'éventuels événements majeurs viennent bouleverser la relation décrite. Ce que cette thèse s'efforce de mettre en lumière, c'est la logique relationnelle profonde qui sous-tend la diversité des interrelations entre les Babɔngɔ et leurs voisins. Il est d'ailleurs envisageable que, sous un « habillage » social et culturel différent, cette logique singulière soit en définitive fondamentalement la même qu'aux temps des explorateurs où les pratiques et institutions des Babɔngɔ et de leurs voisins étaient davantage différenciées, mais aussi la même qu'entre Pygmées et non-Pygmées ailleurs en Afrique centrale, dans la limite d'une relation asymétrique toutefois[7].

En effet, le discours égalitaire fondé sur le partage de mêmes institutions et pratiques sociales ou culturelles ne représente qu'une seule facette d'une relation entre les Babɔngɔ et leurs voisins foncièrement ambivalente. La seconde facette émerge dès lors que l'on tient compte de l'aspect qualitatif des pratiques. À quelques exceptions près donc, la distinction entre Pygmées et non-Pygmées n'est pas une question de nature (pratiques différentes) mais de degré d'investissement et d'orientation des échanges. Un certain nombre de situations asymétriques apparaissent alors, qui ne sont pas sans rappeler celles déjà décrites entre Pygmées et non-Pygmées ailleurs en Afrique centrale.

Par exemple, les mariages mixtes entre les voisins et les Babɔngɔ (dont de nombreux tout de même sont physiquement courts de taille et/ou clairs de peau) se produisent dans les deux sens, alors qu'ailleurs en Afrique centrale, le mariage entre un homme pygmée et une femme non-pygmée, considéré comme hypogamique, est proscrit. Dans la zone d'étude, Matsuura (2006 : 87) rapporte ainsi le cas très intéressant de la veuve d'un homme musangu

[6] La littérature scientifique sur les questions d'identité et d'ethnicité est colossale. Pour des approches de portée générale, voir par exemple : Barth 1969 ; Lévi-Strauss (ed.)1977 ; Amselle et M'bokolo 1985 ; Bazin 1985 ; Stokes 1994 ; Poutignat et Streiff-Fénart 2008 [1995] ; Amselle 2001.

[7] Plusieurs travaux ont ainsi montré que l'asymétrie dans la relation Pygmées/voisins était due à - ou du moins s'était considérablement accentuée avec - la colonisation occidentale (par exemple, Arom et Thomas 1974 ; Bahuchet et Guillaume 1979 ; Klieman 2003).

(singulier de masangu) revenue à l'homme mobɔngɔ (singulier de babɔngɔ) avec lequel le défunt était en relation d'échanges de services. Selon mes propres observations cependant, tout homme pygmée n'est pas en mesure d'épouser toute femme non-pygmée : dans de tels mariages, qui demeurent rares, soit l'homme pygmée est un individu renommé, chef ou devin-guérisseur réputé, soit la femme non-pygmée est relativement désocialisée car détachée de sa parenté[8]. Le mariage entre Pygmées et non-Pygmées demeure donc asymétrique et en définitive, l'alliance hypogamique, bien que possible en principe, n'existerait pas.

À l'inverse, le mariage entre un homme non-pygmée et une femme pygmée est très fréquent. Son caractère hypergamique est perceptible dans le fait notamment qu'il aliène au mari la force de travail de la parenté masculine de son épouse[9]. Certaines représentations sont également liées à ce type de mariage. Ainsi, certains hommes voisins témoignent de ce qu'il est utile d'avoir une épouse pygmée pour sa connaissance présumée des plantes médicinales, ou bien que les relations sexuelles avec une femme pygmée entrent parfois dans les prescriptions thérapeutiques de devins-guérisseurs *nganga*.

S'il existe des *nganga* de toutes origines ethniques, les *nganga* pygmées sont particulièrement réputés et cette spécialisation est même en plein essor (voir Bonhomme *et al.* 2012 pour le processus). Par ailleurs, si aujourd'hui tous les Babɔngɔ cultivent tandis que leurs voisins chassent, les premiers sont toujours associés à la chasse et les seconds, à l'agriculture. Cette orientation ethnique dans les moyens de subsistance se traduit concrètement par le fait que certains Babɔngɔ sont les chasseurs attitrés de voisins et non l'inverse, ou encore que les accusations de vol dans les plantations sont formulées par les voisins envers les Babɔngɔ et non l'inverse. En outre, si les Babɔngɔ et les Masangu travaillent parfois aux plantations de concert, dans une relation d'entraide (Matsuura 2006), les apparences peuvent également être trompeuses : un homme musangu se plaignait ainsi à moi de ce que les Babɔngɔ de son village faisaient des plantations trop petites dont la production ne suffisait pas à subvenir à leurs besoins alimentaires. Ayant été surpris à voler de manière répétée dans les plantations de son épouse (par ailleurs cheffe de regroupement), ils avaient été condamnés par elle à défricher sa parcelle l'année suivante, mais ils réitéraient leur délit d'année en année : ce qui avait été envisagé comme une punition dissuasive par les uns avait en fait été perçu par les autres comme la création d'un bien commun, le travail fourni par les Babɔngɔ leur donnant à leur sens un droit sur la production.

[8] Il est intéressant de noter qu'elle est alors qualifiée d' « esclave ». Un esclave est ainsi une personne qui n'a pas le soutien de sa parenté sur son lieu de résidence. Elle est déconsidérée socialement pour cette raison.
[9] Un exemple apparaît dans le récit de transmission du rituel de chasse à l'éléphant (chapitre 2).

L'association des Pygmées avec les pratiques thérapeutique et cynégétique entre en fait dans un champ plus large d'association des Pygmées avec le milieu forestier. Il en découle un certain nombre de représentations, liées à la proximité avec les esprits également forestiers ainsi qu'à la primitivité et à l'autochtonie[10]. Les Babɔngɔ, comme les Pygmées ailleurs en Afrique centrale, sont également représentés par leurs voisins comme les civilisateurs déchus (j'y reviens dans le chapitre 6)[11]. Malgré plusieurs politiques nationales de regroupement des populations en bordure de route enfin, la forêt demeure le lieu de résidence privilégié des Babɔngɔ : soit permanent (villages construit sur le modèle des voisins mais en forêt) soit temporaire (campements pouvant durer plusieurs mois) (fig. 3 annexe 1)[12]. Il est ainsi des Babɔngɔ qui, bien qu'ayant une maison dans les villages mixtes en bordure de route, demeurent très peu visibles une partie de l'année. Certains Babɔngɔ vivant dans les villages forestiers s'absentent également pour rejoindre les campements en saison sèche, laissant parfois un village désert, gardé uniquement par un aîné. Ils disent fuir l'ensoleillement du village et préférer la pénombre de la forêt mais prennent également de la distance avec les tensions relationnelles fréquentes au village.

Il apparaît ainsi que les situations observables entre Babɔngɔ et voisins relèvent fréquemment d'une double lecture. Il en va de même des discours sur l'égalité et l'assimilation ethniques, qui sont toujours orientés. Ainsi, lorsque les voisins font référence aux temps mythologiques, présentés comme historiques, « quand nous étions tous Pygmées », ils reconnaissent une identité originelle commune à toutes les populations, tout en sous-entendant de manière évolutionniste qu'eux-mêmes ne sont pas restés Pygmées tandis que les Babɔngɔ, si. En outre, lorsque les voisins affirment qu'il est impossible de distinguer d'emblée les Babɔngɔ, ils conçoivent l'absorption sociale et culturelle de ces derniers et non l'inverse. Le discours des Babɔngɔ vivant avec les Mitsɔgɔ procède de manière similaire, affirmant que les Mitsɔgɔ sont en réalité des Babɔngɔ qui s'ignorent : de nombreux enfants seraient par le passé nés de l'union d'hommes mitsɔgɔ avec les femmes babɔngɔ réduites en esclavage. Du fait du statut social de leurs mères, ces enfants auraient été considérés comme mitsɔgɔ. Relativement aux règles de filiation matrilinéaire dont ressortent les Babɔngɔ et leurs voisins néanmoins, les enfants appartiennent au lignage maternel. Il apparaît ainsi que ces orientations dans les discours sur l'assimilation de l'autre n'ont rien d'égalitaire : il est davantage question de rapports de pouvoir.

[10] Sur le rapport des Pygmées à l'autochtonie, voir Robillard et Bahuchet 2012.
[11] Voir Bahuchet (2014 : 17) pour une synthèse bibliographique sur ce point.
[12] Les renvois aux illustrations ainsi que, par la suite, aux transcriptions musicales, disponibles dans le volume 2 « Annexes », sont surlignés en grisé.

Cette double lecture est la manifestation de l'ambivalence caractéristique de la relation Pygmées / voisins, qui a été relevée depuis longtemps par différents chercheurs à l'échelle de l'Afrique centrale : par exemple Bahuchet et Guillaume (1979) chez les Aka du « nord-ouest du bassin congolais » ; Kazadi (1981) chez les Bacwa de République Démocratique du Congo (ex-Zaïre). Espen Wæhle (1999) introduisant l'ouvrage collectif *Challenging elusiveness*, parle d'« ambiguïté généralisée » (*pervasive ambiguity*) comme trait, plus que tout autre, commun aux différentes populations pygmées[13]. De façon similaire, Véronique Daou Joiris (2003) conçoit la relation Pygmées / voisins comme une oscillation entre une « idéologie de la domination » (*ideology of domination*) et une « idéologie de la solidarité » (*ideology of solidarity*). Dans cette thèse, j'envisage la bivalence qui fait la singularité de la relation entre les Babɔngɔ et leurs voisins – assujettissement asymétrique d'un côté, partage égalitaire de l'autre – comme se rapportant avant tout à des dimensions différentes : d'un point de vue des rapports de pouvoir quotidiens, les Babɔngɔ sont subordonnés aux voisins, tandis que d'un point de vue des références mythiques et des pratiques performatives, les voisins en définitive dépendent des Babɔngɔ[14].

Dans la région étudiée, une bivalence similaire s'applique aux rapports de genre, de sorte que nous aurons souvent l'occasion d'établir un parallèle entre la relation interethnique opposant voisins et Pygmées et celle entre les sexes qui oppose hommes et femmes[15]. En effet, là aussi, deux plans ou dimensions méritent d'être distingués : celui de la domination sociale et celui de la prééminence mythique et performative. L'analyse montre que ces deux catégories de participants que sont les Pygmées Babɔngɔ et les femmes s'inscrivent dans un

[13] « Maybe the most striking common feature of the pygmies of Equatorial Africa is neither linked exclusively to forest life nor to the specificity of their relations to the outer world, but to their demonstration of this peculiar ambiguity? Maybe they have this ability to be different peoples and societies at the same time? Maybe they fit into several of our conceptual categories at the same time, maybe these categories are not as mutually exclusive than we thought? Could they have qualities that we associate with primordiality and at the same time belong to world systems? Maybe they were and are both cosmological and cosmopolitan? Could they be vulnerable groups and intelligent survivors at the same time? Could their ways reflect playfulness and desperation at the same time? Could they be modern city dwellers and pygmies at the same time? Could they follow their own paths and gather the fruits of development at the same time? » (Waehle 1999 : 17).

[14] On retrouve ici la qualité « bidimensionnelle » de ce que Louis Dumont (2008 [1979]) appelle « la relation hiérarchique » sur laquelle je reviens dans le chapitre 2 : un « englobement du contraire » qui renferme, à un autre niveau, son propre renversement.

[15] La congruence de ce type d'analogie est appuyée par une approche similaire précédemment formulée par Roy Richard Grinker (1990 ; 1994) à propos de la relation entre les Pygmées Efe et leurs voisins Lese (Ituri, RDC) selon la conception de ces derniers. L'auteur montre que la relation entre les Lese et les Pygmées Efe est comparable à celle entre les hommes Lese et leurs épouses. Il apparaît ainsi qu'une distinction est faite entre les femmes Lese, selon le critère de la consanguinité ou au contraire de l'affinité avec les hommes. L'analogie porte alors sur le rapport des catégories de personnes à une série d'oppositions binaires portant sur les notions d'*inside* et d'*outside*, d'inclusion et d'exclusion, qui engendrent des relations égalitaires ou inégalitaires. Pour une première tentative de mise en relation entre les relations Pygmées / voisins et femme / homme, voir (Bonhomme, De Ruyter, Moussavou 2012).

même schéma de représentations symboliques en tant que référence originaire, tout en se rejoignant également sur l'expertise musicale qui leur est accordée par les voisins et les hommes. J'y reviens plus longuement dans la dernière section de cette introduction, qui présente également le plan de la thèse. Avant cela, je définis la zone d'étude et l'objet de l'analyse.

Un « pays mobɔngɔ »

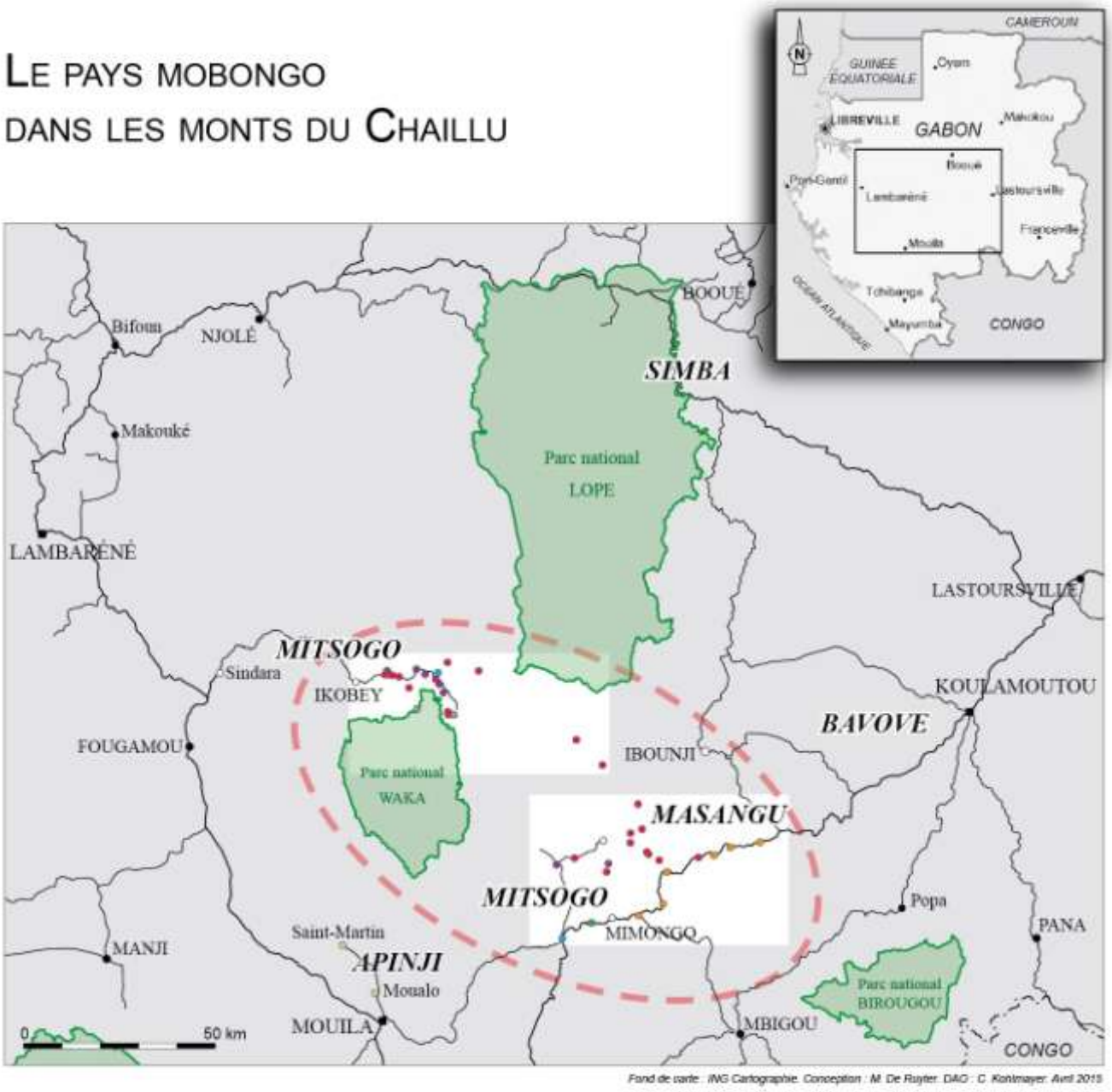
Avec une démographie estimée entre 4 000 (Leclerc et Annaud 2002 ; Knight 2003) et moins de 10 000 individus (Bahuchet 2012) dispersée dans tout le sud du Gabon, les Babɔngɔ constituent la principale population « pygmée » du pays. Ils ne sont pas les seuls : les Akoa signalés sur la côte du Fernan-Vaz aux côtés des Myɛnɛ jusqu'au début du 20^{e} siècle ont aujourd'hui quasiment disparus ; les Bagama et Barimba sont localisés dans le sud-ouest, respectivement dans la région de Mayumba et autour de Tchibanga ; les Bakoya sont situés au nord-est dans la région de Mékambo ; et les Baka, dont l'arrivée plus tardive les distingue des autres, sont confinés au nord du pays (région de Minvoul). La répartition des Baka, Bakoya et Babɔngɔ ne se limite pas aux frontières du Gabon : la majorité des Baka réside au Cameroun adjacent, tandis qu'une partie des Bakoya et des Babɔngɔ vit également au Congo limitrophe (RPC, Congo Brazzaville) dans le prolongement de leur répartition gabonaise.

À l'exception des Baka, la question de l'apparentement des populations pygmées du Gabon se pose. L'homogénéité des divers groupes babɔngɔ n'est à ce jour pas assurée non plus. Pour certains auteurs, « Babɔngɔ » constitue un terme générique, pouvant relever du sobriquet (Avelot 1906 : 10). Pour d'autres au contraire, le terme est un autonyme qui se distingue des diverses dénominations exogènes (Raponda-Walker s.d. : 5 note 1). Une situation un peu plus complexe est également envisageable : celle de la réappropriation d'un hétéronyme ou à l'inverse, celle de significations exogènes, souvent dépréciatives, attribuées à un autonyme. Il est probable que la situation elle-même ne soit pas homogène sur l'ensemble du pays.

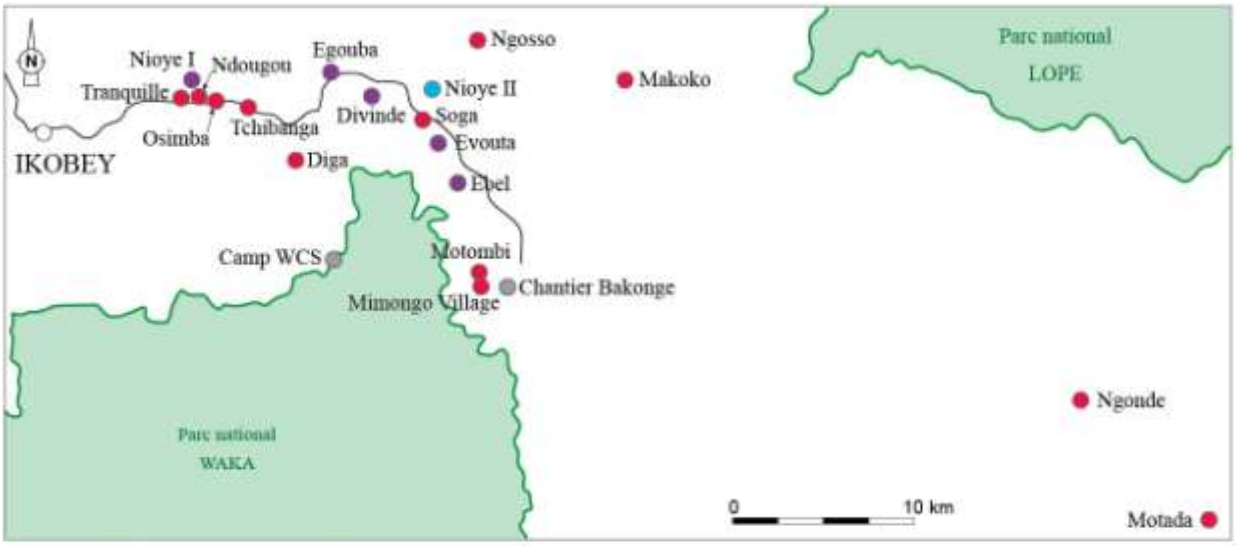
Les Babɔngɔ dont il est question dans cette thèse sont uniquement ceux qui résident dans les monts du Chaillu auprès des populations non-pygmées Mitsɔgɔ ou Masangu. (voir cartes ci-après. Les cartes figurent également dans le volume 2 « Annexes » - fig. 1 et 2 annexe 1 – afin de s'y reporter plus aisément par la suite)[16].

[16] J'ai effectué quatre séjours dans cette zone, soit une durée totale de dix-huit mois : juin à novembre 2005, mars à septembre 2006, février-avril 2007, octobre 2007 à janvier 2008. Mon travail de maîtrise (De Ruyter 2003)

avait donné lieu à un premier séjour de deux mois (juillet-août 2002). J'ai enquêté de manière plus ou moins approfondie dans les différents villages qui figurent sur la carte : j'ai effectué plusieurs séjours, parfois de plusieurs mois, dans certains villages, tandis que je n'ai enquêté qu'une seule fois dans d'autres. Ce terrain multi-situé à l'échelle régionale m'a permis d'observer les Babɔngɔ dans une variété de modes de résidence, qui ne sont pas sans incidence sur les relations avec les voisins : villages uniquement babɔngɔ, en forêt ou en bordure de route, villages uniquement mitsəgɔ (soit que l'installation des Babɔngɔ y était interdite, soit que les Babɔngɔ précédemment installés étaient repartis), et villages mixtes : babɔngɔ-mitsəgɔ ou babɔngɔ-masangu, dans lesquels les maisons babɔngɔ étaient dispersées au milieu de celles des voisins ou au contraire regroupées en quartier à l'une des extrémités du village. Dans ces villages mixtes en outre, le pourcentage démographique de chaque groupe était variable, les Babɔngɔ étant parfois majoritaires.



Carte générale du pays mobɔngɔ



Zoom sur la zone nord

- Village Babongo
- Village Babongo et Masangu
- Village multi-ethnique
- Village Mitsogo
- Village Babongo et Apinji
- Village étranger
- Village Babongo et Mitsogo
- Village Mitsogo et Akele

Zoom sur la zone sud



Zooms sur la zone nord (en haut) et la zone sud (en bas)

Je propose de nommer « pays mobɔngɔ » cette zone géographique, qui correspond à celle où j'ai réalisé mes enquêtes ethnographiques. La légitimité d'un tel pays s'avère polémique, tant pour les chercheurs qui postulent une absence de territoire aux Babɔngɔ du fait de leur dispersion géographique (Le Bomin et Mbot 2011) que pour les populations mitsɔgɔ, masangu mais aussi babɔngɔ, pour lesquelles la non-reconnaissance d'un pays mobɔngɔ s'inscrit dans des considérations plus larges de hiérarchies sociales. Ainsi, l'expression « Babɔngɔ des Mitsɔgɔ » (*Abɔngɔ a Mitsɔgɔ*) ou « Babɔngɔ des Masangu » (*Babɔɔngu ba Masaangu*), par laquelle les Babɔngɔ sont qualifiés relativement à leurs voisins immédiats, n'illustre pas uniquement les contacts privilégiés que les populations entretiennent mais explicite également la conception des voisins tant de la présence des Babɔngɔ sur leur propre territoire que de la relation asymétrique et même possessive qui les unit[17]. Néanmoins, je propose de montrer la pertinence mais aussi la rentabilité conceptuelle d'un pays mobɔngɔ.

L'acception locale du terme « pays » à l'intérieur des frontières nationales du Gabon renvoie à une zone d'implantation majoritaire et ancienne d'une population, dont il découle une certaine unité linguistique. Les contours d'un tel pays sont souvent flous et susceptibles de changer plus ou moins au cours de l'histoire des populations. Dans les monts du Chaillu, tant les acteurs locaux que les auteurs reconnaissent ainsi un « pays Mitsɔgɔ » ou « pays des Mitsɔgɔ » – *tsenge a Mitsɔgɔ* en getsɔgɔ – de même qu'un « pays Masangu ». Le « pays Mitsɔgɔ » comprend les routes Lebamba-Mimongo et Mimongo-Moukabou (sur la route de Koulamoutou) (Gollnhofer et Sillans 1997 : 28-30) mais son « cœur » est le canton Diboa (Dibwa, Dibuwa) situé entre les actuels bourgs d'Eteke et Massima, et le village de Nioye II au nord de la zone d'étude (Walker 1996 [1960]) (j'y reviens dans le chapitre 7). Le « pays Masangu », que Daniel Frank Idiata (2006 : 15) qualifie de « site originel » des Masangu, comprend les routes Mbigou-Mimongo et Mimongo-Ibounji. L'inscription historique des Mitsɔgɔ et Masangu dans les monts du Chaillu est confirmée par Du Chaillu lui-même (1868) ainsi que par le lieutenant Avelot (1906), qui fournit une succession de cartes illustrant les variations dans l'expansion des territoires des différents ensembles ethnico-linguistiques au cours du 19e siècle. Enfin, l'attribution d'une zone géographique à une population n'interdit pas la présence minoritaire de cette même population en son extérieur, ni celle d'autres populations en son sein. Ainsi, durant la période coloniale, l'activité économique dans la zone

[17] Du Chaillu (1868 : 266) relevait déjà de telles expressions (cf. *supra*). L'homme musangu auquel j'en demandai un jour l'explication me répondit : « c'est juste parce que nous vivons ensemble ». Je lui soumis l'idée qu'en conséquence il devait être possible de dire également l'inverse (« les Masangu des Babɔngɔ », « les Mitsɔgɔ des Babɔngɔ »). Il s'exclama : « ça jamais ! ».

d'étude était nettement plus développée qu'actuellement (exploitations forestière, aurifère, huile de palme) et drainait des travailleurs de différentes origines ethniques, notamment Fang et Akɛlɛ. Certains représentants de ces derniers sont encore présents.

Si personne ne parle d'un « pays Babɔngɔ » - ou, dirons-nous dans cette thèse, d'un « pays mobɔngɔ » afin de satisfaire aux exigences de l'ethnolinguistique – il apparaît pourtant que les conditions démographiques, géographiques et historiques sont réunies en sa faveur. Le pays mobɔngɔ tel que je le suggère s'organise ainsi au plan géographique autour d'un axe central constitué d'une piste pédestre forestière qui relie Nioye II au nord à Diyanga au sud et le long de laquelle seuls sont installés des villages babɔngɔ (voir cartes *supra*). Un homme voisin se déplaçant occasionnellement dans l'un de ces villages se rend donc « chez les Babɔngɔ ». Dans cette zone forestière, il faut encore compter la piste Eteke-Massima. Il est probable qu'il y ait d'autres pistes forestières actuellement secondaires. Ainsi, il n'est pas impossible que quelques habitations demeurent sur la piste partant d'Eteke vers le nord jusqu'à un village nommé Ovala, piste qui était plus active au temps de l'exploitation aurifère. Au nord, le pays mobɔngɔ est délimité par la piste plus ou moins carrossable qui prolonge Ikobey et qui fut ouverte par les anciennes compagnies forestières. Au sud, le pays mobɔngɔ comprend le tronçon routier de Mimongo vers Koulamoutou jusqu'à la bifurcation vers la préfecture d'Ibounji. La frontière orientale du pays mobɔngɔ est plus floue. Je la délimite en l'état actuel de la recherche au village Moduma situé sur cette route, jusqu'à la préfecture d'Ibounji qui demeure en zone masangu. Ces contours ne sont pas hermétiques. Au-delà cependant, les Babɔngɔ sont plus rares. Le pays mobɔngɔ ainsi défini comprend donc une partie du pays motsɔgɔ ainsi qu'une partie du pays musangu. J'y réfère en termes de « zones » (zone motsɔgɔ, zone musangu) au sein du pays mobɔngɔ afin de ne pas porter à confusion. En outre, bien que la carte représente le pays mobɔngɔ sous la forme d'une ellipse, les Babɔngɔ, comme les Mitsɔgɔ et les Masangu, se concentrent le long des voies de communication, laissant alentours de grands espaces forestiers vides d'habitations.

Or, si les Babɔngɔ sont dispersés dans tout le sud du Gabon, l'aire ainsi délimitée rassemble la plus grande densité de population mobɔngɔ. Nombreux y sont les villages uniquement babɔngɔ, en forêt ou en bordure de route, tandis que rares sont les villages exclusivement motsɔgɔ ; il n'existe pas de village uniquement musangu. Dans les villages mixtes de plus, les Babɔngɔ sont parfois la population démographiquement majoritaire. Les voisins d'ailleurs ne manquent pas de s'en plaindre. Vus de l'extérieur également, les monts du Chaillu sont associés aux Babɔngɔ, à tel point que depuis la capitale Libreville, les Mitsɔgɔ et les Masangu sont souvent traités de « broussards » ou de Pygmées.

L'absence de reconnaissance de territoire va également de paire avec la plus grande mobilité des Babɔngɔ, tandis que la notion de territoire est associée à la sédentarité. Cette mobilité semble avoir conduit à une certaine invisibilisation de la population. Par exemple, jusqu'à la première moitié du 20e siècle au minimum, les Babɔngɔ n'ont pas été comptabilisés dans les recensements ethniques régionaux et nationaux organisés par l'administration coloniale (Sautter 1966 : 80). En outre, Gollnhofer et Sillans (1997), qui font l'inventaire des relations entretenues par les Mitsɔgɔ avec les différentes populations, ne mentionnent pas les Babɔngɔ alors que les récits d'origine mythologique mitsɔgɔ les associent. L'invisibilisation constitue également une volonté des Babɔngɔ qui demeurent aujourd'hui encore réticents au fichage administratif, auquel leur plus grande mobilité entre les villages et la forêt permet encore relativement d'échapper.

Pourtant dans les monts du Chaillu, les Babɔngɔ répondent également au critère d'ancienneté sur le sol. Il y eut vraisemblablement plusieurs vagues de migrations d'ampleurs différentes[18]. Nombre de Babɔngɔ disent en effet avoir accompagné les Mitsɔgɔ ou les Masangu, soit en groupes relativement importants mais aussi souvent par familles : par exemple des parents (hommes ou femmes) accompagnant une femme mobɔngɔ partant en mariage avec un homme musangu ou motsɔgɔ. Il existe encore aujourd'hui une migration micro-localisée : des villages se scindent suite à des disputes, d'autres se rapprochent, d'autres encore cherchent la proximité de la route ou d'un bourg de plus grande ampleur. Néanmoins, comme les autres populations Pygmées d'Afrique centrale, la mobilité des Babɔngɔ, réduite encore par les politiques de sédentarisation, demeure dans un périmètre relativement circonscrit. Ainsi, dans la seconde moitié du 19e siècle, Du Chaillu (1868) rencontre les Babɔngɔ là où ils vivent actuellement. En outre, la tradition orale concernant les migrations les dit « déjà là » à l'arrivée des Mitsɔgɔ et des Masangu (Deschamps 1962). De fait, tous les Babɔngɔ interrogés se disent originaires de la région de la rivière Ikoy et de sa source à l'ouest d'Ibounji, soit en plein cœur du pays mobɔngɔ. La mobilité mobɔngɔ se trouve en fait résumée dans la réponse qu'un homme mobɔngɔ de la zone motsɔgɔ me fit un jour, alors que, m'ayant expliqué que son village se déplaçait lentement pour atteindre Ikobey,

[18] Ngolet (1993) et Le Bomin et Mbot (2011) font état de migrations des Babɔngɔ avec les Akɛlɛ. Je n'ai pas retrouvé à ce jour ce type d'information au sein-même du pays mobɔngɔ. En zone motsɔgɔ, on constate effectivement une proximité entre les Babɔngɔ et les rares Akɛlɛ qui y demeurent encore. Ils ne semblent cependant pas s'être déplacés ensemble mais plutôt s'être rapprochés dans un second temps. Cela correspond à une migration de travail pour les compagnies forestières. Ces Akɛlɛ et Babɔngɔ partagent notamment un mode de vie un peu à l'écart des Mitsɔgɔ, possiblement pour des raisons distinctes, les Akɛlɛ et les Mitsɔgɔ n'étant historiquement pas en bons termes.

je lui demandais « et après ? » : « Après ? » me répondit-il, « après on retourne, on ne fait que aller et venir, tu veux qu'on aille où ? »

Au niveau des représentations des voisins sur les Pygmées également, la piste forestière transversale m'a été maintes fois décrite comme le lieu où vivent « les vrais Pygmées ». Toutefois, cette authenticité présumée ne correspond pas à une vérité historique ; elle est liée au mode de vie forestier des Babɔngɔ de cette piste, mode de vie auquel est associée de manière primitiviste l'idée d'autochtonie. Or, il s'avère que c'est par cette piste (où des pistes avoisinantes) que, dans les années 1960, les Mitsɔgɔ accompagnés ou suivis des Babɔngɔ sont remontés par vagues successives depuis Mimongo pour s'établir dans la zone nord où ils ont « ouvert » la route jusqu'à Ikobey pour le compte des compagnies forestières, route le long de laquelle ils se sont installés. Cette piste constitue toujours la voie d'accès au nord la plus directe. Ainsi, les Babɔngɔ des villages de Makoko et de Ngɔndɛ, actuellement parmi les plus reculés en forêt, sont en fait les derniers à être entrés en forêt et à avoir emprunté la piste il y a quelques générations, après avoir fait une pause à Mimongo, en provenance de l'est au-delà du mont Ibounji. Ils remontent lentement vers le nord jusqu'à la route pour Ikobey (comme ils disent : « si la route ne vient pas à nous, nous irons à la route »).

En outre, l'isolement géographique des villages forestiers ne correspond pas à un isolement relationnel. Au sein de ces villages, certains devins-guérisseurs *nganga* réputés se rendent régulièrement à Libreville où ils sont appelés pour officier. Aucun village ne vit en autarcie. Les Babɔngɔ contrent en quelque sorte l'étiquette primitiviste qui leur est apposée par les voisins en la reportant sur la figure de Pygmées plus primitifs encore : ils racontent ainsi que dans la forêt entourant le mont Ibounji vivraient des Pygmées « encore plus sauvages », que l'on ne verraient jamais, qui seraient « très méchants », « très puissants » et auraient les pieds « à l'envers ». Cette caractéristique constitue semble-t-il la représentation du leurre parfait, pour une population de chasseurs qui piste le gibier notamment grâce aux empreintes laissées sur le sol. Elle place ainsi ces Pygmées « sauvages » dans une position liminale de chasseur (en tant que Pygmées) et de proie (leurrant les chasseurs) et de ce fait, à la limite entre humanité et animalité.

Dans l'établissement d'un « pays mobɔngɔ », il demeure encore la question linguistique. En sus de la langue de leurs voisins immédiats qu'ils parlent systématiquement, les Babɔngɔ parlent l'ebɔngwɛ, idiome dont le statut est particulier. L'ebɔngwɛ en effet se caractérise par sa capacité d'absorption d'éléments linguistiques de la langue des voisins avec lesquels les Babɔngɔ sont en contact. L'influence de deux langues en contact est un phénomène classique et non réservé aux seuls Babɔngɔ. Tous les Mitsɔgɔ par exemple ne

parlent pas strictement la même langue getsɔgɔ et peuvent éprouver quelques difficultés – relativement superficielles toutefois – à se comprendre. De même pour les Masangu. La particularité de l'ebɔngwɛ serait le caractère massif des emprunts linguistiques. Ainsi, plus longtemps les Babɔngɔ sont en contact avec les mêmes voisins, plus l'ebɔngwɛ tend à s'assimiler avec la langue de ces derniers. Il existe alors autant de manières de parler l'ebɔngwɛ que de voisins différents des Babɔngɔ, ce qui explique *a priori* le classement par Kwenzi-Mikala (dans Idiata : 2002) des termes « ebɔngwɛ » et « ibɔngɔ » dans deux groupes linguistiques différents, respectivement *Membe* (groupe des Mitsɔgɔ) et *Metye* (groupe des Nzebi). Bahuchet (2012) présente également l'ebɔngwɛ comme un dialecte des différentes populations avec lesquelles les divers groupes babɔngɔ sont en contact.

Au sein du pays mobɔngɔ, les Babɔngɔ des zones linguistiques motsɔgɔ (nord et piste forestière jusqu'à Motada) et musangu (sud et piste forestière jusqu'à Manzi) ne comprennent ainsi guère leurs ebɔngwɛ réciproques s'ils ne maintiennent aucun contact[19]. Pour autant, il n'est pas exclu qu'il y ait un fonds linguistique commun. C'est ce qu'avançait Raponda-Walker (1996 [1937])[20]. En outre, le caractère mobile des Babɔngɔ peut les amener à changer de voisins, et il semblerait que l'ebɔngwɛ conserve la trace des langues précédemment côtoyées. D'une part, pendant un laps de temps variable, l'ebɔngwɛ n'est ainsi pas un dialecte des voisins mais des voisins précédents. D'autre part, les migrations s'opérant généralement en groupe restreint, il pourrait y avoir une diversité d'ebɔngwɛ au sein même d'une zone d'influence linguistique voisine. Deux ebɔngwɛ en contact s'influencent réciproquement également. Toutefois, le niveau d'homogénéité qu'ils atteignent n'est pas connu. Si les Babɔngɔ se connaissent généralement de proche en proche, certaines migrations peuvent se produire à une échelle plus grande. Ainsi, certains Babɔngɔ du pays mobɔngɔ sont partis travailler dans la province du Haut-Ogooué au contact des Teke, mais conservent des liens de parenté avec des Babɔngɔ du pays mobɔngɔ et reviennent parfois.

Ainsi, il n'y a pas d'unité linguistique au sein du pays mobɔngɔ, où l'on parle getsɔgɔ, isangu et au minimum deux ebɔngwɛ. L'unité linguistique créée par les Babɔngɔ au sein du

[19] Le Bomin et Mbot (2011) mentionnent également un cas d'incompréhension entre des Babɔngɔ de deux groupes.

[20] Ainsi, alors que je faisais écouter des chants en ebɔngwɛ des Babɔngɔ du sud à ceux du nord, ces derniers ne comprirent guère ce qui se disait, trouvant que beaucoup de termes semblaient provenir de la langue des Bavove plus à l'est, à l'exception de quelques expressions « typiquement pygmées ». Il demeure toutefois difficile à ce stade d'interpréter ce commentaire. En outre, alors que je remontais du sud au nord la piste forestière transversale avec un homme mobɔngɔ de la zone musangu, ce dernier demanda à Manzi un interprète pour nous accompagner jusqu'à Motada, craignant de ne pas comprendre les Babɔngɔ de la zone motsɔgɔ, et disant que « leur manière de parler, c'est pareil et c'est pas pareil ». Finalement, ils purent tout de même communiquer.

pays mobɔngɔ se situe davantage au plan relationnel. En effet, il est intéressant de constater que malgré le caractère massif de l'influence linguistique des voisins sur les Babɔngɔ, les voisins interrogés par moi-même disent toutefois ne pas comprendre quand les Babɔngɔ parlent entre eux. Ainsi, les Babɔngɔ possèdent cette double caractéristique linguistique et relationnelle de comprendre la langue de leurs voisins et de pouvoir s'exprimer entre eux sans être compris de ces derniers.

Enfin, je suggère que la pertinence d'un pays mobɔngɔ ne s'évalue pas uniquement en termes démographiques, géographiques, historiques et linguistiques, mais aussi qu'elle permet un niveau d'analyse en termes relationnels (tout comme le refus d'accorder un territoire aux Babɔngɔ a inévitablement des implications relationnelles également). Ainsi, l'expression « pays mobɔngɔ » exprimerait en termes géographiques des relations. Je distingue trois niveaux de relations : celui des échanges interpersonnels d'abord, caractérisé par la diversité et dans lequel la distinction des voisins n'est pas pertinente ; celui des relations interethniques entre les Babɔngɔ et leurs voisins immédiats ensuite ; enfin, celui du pays mobɔngɔ englobant les Babɔngɔ, les Mitsɔgɔ et les Masangu et renvoyant au partage de structures et d'institutions ainsi qu'à des logiques relationnelles communes.

Premièrement, le niveau des relations interpersonnelles est marqué par la diversité des types d'interactions entre les Babɔngɔ et leurs voisins. Pour exemple, pêle-mêle : certains voisins revendiquent une propriété sur quelques familles pygmées, soit qu'ils les auraient fait « sortir de la forêt » soit qu'ils auraient hérité cette propriété de leurs ancêtres. Certains Babɔngɔ sont les chasseurs attitrés de leurs voisins. D'autres, devins-guérisseurs renommés, accédant à une certaine autonomie économique, tendent à s'émanciper de la tutelle des voisins (Cf. Bonhomme *et al* 2012). Certains hommes voisins ont une épouse mobɔngɔ. Certains enfants babɔngɔ sont scolarisés quelques années. Certaines familles babɔngɔ ont choisi d'établir leur village en forêt, n'apparaissant en bordure de route qu'occasionnellement. D'autres familles sont installées en bordure de route, dans des villages soit uniquement babɔngɔ, soit partagés avec leurs voisins. Dans ce second cas, leurs habitations sont alors mélangées avec celles des voisins, ou, le plus souvent, regroupées à une extrémité du village[21]. Certains de ces Babɔngɔ en bordure de route conservent une pratique des

[21] Le consensus autour du choix d'un type d'installation peut être malaisé à trouver. Ainsi, je pus assister à de vives discussions au sein d'un village mobɔngɔ forestier, attaché administrativement au village musangu en bordure de route le plus proche. Les habitants se prononçaient sur l'avenir de leur village et personne ne s'entendait sur la bonne démarche : certains souhaitaient rester en forêt sans apporter de modification, d'autres réclamaient de rester en forêt et d'acquérir un chef mobɔngɔ afin de ne plus dépendre d'un chef musangu. D'autres encore souhaitaient s'installer en bordure de route dans le village musangu où vivaient déjà plusieurs

campements forestiers développée, campements qui peuvent durer jusqu'à la moitié du temps annuel. Certains Babɔngɔ installés en bordure de route envisagent de retourner en forêt. Il existe quelques chefs de village babɔngɔ, tandis qu'en d'autres endroits, le village mobɔngɔ est sous la tutelle administrative du chef motsɔgɔ ou musangu du village voisin. Ce niveau d'observation qui engage les individus, on le voit, est caractérisé par le foisonnement des types d'interactions et par leur distribution hétérogène. La distinction des voisins mitsɔgɔ ou masangu n'y est pas pertinente.

La pertinence de la distinction des voisins dans les relations avec les Babɔngɔ apparaît à un niveau supérieur d'observation. En effet, les Babɔngɔ n'interagissent pas avec les Mitsɔgɔ *et* les Masangu mais avec les Mitsɔgɔ *ou* les Masangu. Les Babɔngɔ parlent la langue de leurs voisins immédiats, tous deux s'inscrivent dans un même système clanique, et sont initiés ensemble aux mêmes rituels. Malgré ces nombreuses pratiques communes cependant, la distinction entre les Babɔngɔ et leurs voisins demeure pertinente. Aussi, il est plus juste de parler de « systèmes sociaux polyethniques » pour reprendre l'expression de Fredrik Barth (*poly-ethnic social systems*, 1969 : 16-17) que d'envisager les ensembles Babɔngɔ/Masangu et Babɔngɔ/Mitsɔgɔ comme des sociétés indifférenciées. Cette approche semble qualifier avec justesse non seulement la relation des Babɔngɔ avec leurs voisins immédiats mais également d'autres relations Pygmées/voisins ailleurs en Afrique centrale. Pour Roy Richard Grinker par exemple, les Pygmées Efe et leurs voisins Lese de la région de l'Ituri (Est du Congo-Kinshasa) « are best analyzed as two different ethnic groups within a single society, rather than as two separate societies » (1990 : 112). Plus récemment, Marine Robillard (2012) a également emprunté l'expression « système polyethnique » de Barth pour qualifier l'organisation sociale des Pygmées Baka et de leurs voisins Fang-Mvè dans le nord du Gabon.

Un troisième niveau de compréhension des relations Pygmées / voisins envisage les deux systèmes polyethniques en une unité englobante, le pays mobɔngɔ. Cette approche est fondée moins sur les interactions quotidiennes qui s'inscrivent dans les systèmes polyethniques - que l'on peut qualifier de plan horizontal des échanges - que sur la transmission verticale – de génération en génération - de structures sociales et culturelles. En effet, au-delà de quelques différences, qui concernent surtout la langue et les clans, les deux

---

familles babɔngɔ, mais alors les désaccords portaient sur le lieu d'installation : entre se disperser dans le village dans un but d'intégration ou se regrouper en bout de village, mais non à l'endroit indiqué par les Masangu qui était jugé mauvais. Les discussions portaient enfin sur le fait de se regrouper avec les Babɔngɔ déjà installés, favorisant l'identité ethnique, ou bien de se dissocier d'eux, qui, s'ils étaient bien connus, n'appartenaient cependant pas aux mêmes familles.

systèmes polyethniques sus-cités partagent actuellement la plupart des traits socioculturels et des institutions : mêmes modes de subsistance, même organisation sociale, même système de parenté, mêmes rituels qui façonnent l'individu social. La musique, principalement rituelle, partage également les mêmes structures, comme s'attachent à le montrer les chapitres 3 et 4. Cette unité culturelle transcendant les différences linguistiques est perçue déjà par Gollnhofer et Sillans, ainsi que, avant eux, par André Raponda-Walker mais aussi Hubert Deschamps, qu'ils citent :

> « Mais il est bien évident qu'une classification purement linguistique ne peut faire ressortir, suffisamment, les liens culturels unissant, entre elles, diverses tribus susceptibles de constituer un groupe rendu homogène par l'histoire et la situation géographique. Car, ainsi que le souligne, d'ailleurs, A. Raponda-Walker dans ses *Notes d'Histoire du Gabon* « des tribus s'exprimant aujourd'hui dans une langue peuvent très bien appartenir à des groupes ethniques différents, tandis que d'autres, dont le langage actuel ne se ressemble pas, sont sorties d'une même souche. ». Ces propos illustrent bien le fait que le groupe de M. Guthrie n'est vrai qu'à la condition de demeurer un groupe linguistique, c'est-à-dire un ensemble de langues réunies, arbitrairement, pour des considérations structurales ou lexicales ou les deux à la fois. Mais il serait faux d'en élargir le sens au niveau de la culture. » (Gollnhofer et Sillans 1997 : 44)

Plus loin, ils poursuivent en citant explicitement le cas des Mitsɔgɔ et des Masangu :

> « Les traditions orales masango font venir « par la même route » (migrations) les Mitsogho et les Masango ce qui constitue, selon H. Deschamps, un cas particulièrement net de la « non-concordance des parentés linguistiques avec les traditions d'origine. » (*op.cit.* : 48)

Deux autres auteurs, Roland Pourtier et Louis Perrois abondent en ce sens. Le premier cite le second :

> « Louis Perrois classe Massango et Mitsogho dans le même ensemble ethnique, privilégiant la parenté culturelle par rapport à la différence linguistique » (Pourtier 1989 : 73).

La pertinence d'une telle unité est encore renforcée par contraste par la présence dans la zone d'étude de quelques Akɛlɛ, dont l'organisation sociale et culturelle demeure distincte : malgré leur nombre restreint, ils ont conservé leur langue ainsi que leur organisation sociale, leurs systèmes de parenté ainsi que clanique, ils pratiquent leurs propres rituels et leur

musique répond à d'autres règles. De ce fait, bien qu'ils soient proches géographiquement des Babɔngɔ, Mitsɔgɔ et Masangu, ils demeurent extérieurs au pays mobɔngɔ.

Cette échelle d'observation permet ainsi d'envisager une unité pluriethnique fondée sur les structures et logiques relationnelles, au-delà de la diversité des interactions quotidiennes.

Le choix de nommer « pays mobɔngɔ » cette entité peut porter à discussion, du fait que les structures évoquées ne sont pas *a priori* d'origine mobɔngɔ. Elles ne sont pas toutes d'origine motsɔgɔ ou musangu non plus. Néanmoins, les Babɔngɔ y sont pleinement investis, comme le sont les voisins. Refuser l'appellation « pays mobɔngɔ » à ce titre reviendrait en définitive à assumer la perspective dominante des voisins qui accordent malgré tout aux Babɔngɔ un statut social de cadets. La légitimité polémique du pays mobɔngɔ s'accorde ainsi avec la bivalence de la relation Pygmées / voisins. En définitive, le caractère polémique de l'expression en renforce la pertinence. En outre, l'expression souligne le caractère central et unificateur des Babɔngɔ dans les relations à l'échelle régionale et non uniquement l'aspect marginal ou périphérique, ainsi que leur capacité à occuper les différents pôles (centralité, marginalité). Cette inscription des Babɔngɔ à différents niveaux de relation transparaît dans la distinction qui est faite dans cette thèse entre « pays mobɔngɔ » et « mobɔngɔ ». Ainsi, il sera question de rituels et de répertoires musicaux « du pays mobɔngɔ » d'une part - c'est-à-dire communs aux populations mitsɔgɔ, masangu et babɔngɔ dans la zone d'étude – et de rituels et de répertoires musicaux « babɔngɔ » d'autre part - c'est-à-dire spécifique à la seule population mobɔngɔ. Ainsi la perspective de la recherche, multi-située dans un cadre régional, permet de rendre compte de niveaux de relation invisibles à l'échelle micro-localisée d'un village ou inversement généralisée au plan national. Dorénavant, le recours systématique à cette expression pour qualifier ce qui relève de l'ensemble Mitsɔgɔ-Masangu-Babɔngɔ espère en faire concrètement émerger la pertinence.

Question de dénominations ethniques

On l'a dit, l'absence d'assimilation des Babɔngɔ par les Mitsɔgɔ et Masangu est révélatrice du fait que la relation interethnique est plus rentable pour les uns et les autres que la dissolution des uns dans les autres. C'est donc bien en termes relationnels, et non substantiels, qu'il faut comprendre l'usage des ethnonymes dans cette thèse. Cette qualité relationnelle y est renforcée par le recours aux termes « Pygmées » et « voisins », pour désigner, respectivement, la manière dont les Mitsɔgɔ et les Masangu perçoivent la relation

avec les Babɔngɔ, et inversement, la manière dont les Babɔngɔ envisagent la relation avec les Mitsɔgɔ ou les Masangu. « Voisins » n'est pas un terme employé localement. Les Babɔngɔ en effet qualifient plutôt l'ensemble des non-Pygmées de « Noirs » ou « *emuyo* ». Les ethnonymes Mitsɔgɔ et Masangu désignent en eux-mêmes, parmi tous les *emuyo*, ceux avec lesquels les Babɔngɔ sont en relation. L'emploi du terme « voisins » est par contre analytiquement utile pour sa capacité à englober les Mitsɔgɔ et les Masangu à l'échelle du pays mobɔngɔ. Parallèlement, la « relation interethnique » dans cette thèse réfère systématiquement à la relation Pygmées/voisins, et non à la relation (également interethnique) entre Mitsɔgɔ et Masangu, dont il n'est pas question.

En revanche, « Pygmées », qui est un terme d'origine occidentale, est localement réapproprié. Bien des auteurs sont aujourd'hui réticents à l'emploi scientifique de ce terme, en raison des connotations dépréciatives qui lui sont associées (par exemple Hewlett 2014) ou encore parce qu'il s'agit d'une « terminologie imprécise », dont l'emploi « peine à rendre compte de la diversité des situations observées » (Robillard et Bahuchet 2012 : 15). Les travaux récents en effet mettent l'accent sur la diversité culturelle des Pygmées d'Afrique centrale (Bahuchet 2014), notamment de leurs pratiques musicales (Fürniss 2014) ainsi que des types d'interactions avec les voisins (Takeushi 2014). Cette diversité invite à la prudence des chercheurs vis-à-vis d'un risque de généralisation excessive.

Il semble néanmoins que le terme souffre fréquemment d'une confusion entre substance et relation. Je suggère que cette confusion date de l'époque de l'attribution de ce terme à certaines populations par les explorateurs, et de sa réappropriation par les voisins : les premiers y auraient associé un contenu substantiel – ce que le terme lui-même, faisant référence à une caractéristique physique, la faible stature, laisse entendre – tandis que les seconds l'auraient perçu comme faisant référence à une logique relationnelle, comme le fait également l'ethnonyme auquel le terme « Pygmées » est associé, ici les Babɔngɔ. Le maintien du terme malgré les changements sociaux qui affectent les Pygmées et leurs voisins en Afrique centrale va en ce sens.

Il apparaît ainsi que le terme « Pygmées » est moins apte à décrire une situation qu'à qualifier une logique relationnelle, dont la caractéristique est d'être bivalente en soi. Cette logique relationnelle quant à elle serait congruente avec de nombreuses relations Pygmées/voisins (sinon toutes ?) en Afrique centrale. Les connotations péjoratives qui lui sont associées constituent donc l'un des deux aspects de la relation. Il existe également des connotations positives adjointes au terme : compétences thérapeutiques, musicales, qu'il peut

être financièrement intéressant de faire valoir (Cf. *infra* ainsi que Epelboin 2012 ; Soengas 2012 : 186).

Il est ainsi envisageable que l'éventuelle survenue de changements structuraux affectant la logique relationnelle entre Pygmées et voisins puisse entrainer un abandon du terme « Pygmées », ou bien une désolidarisation d'avec l'ethnonyme jusque là associé, suivie d'une réappropriation nouvelle. La question pourrait être amenée à se poser dans le cas des associations multiethniques de la région Lobeke au Cameroun, que Stephanie Rupp (2014) décrit comme incluant de façon parfaitement égalitaire les Baka et leurs voisins. Néanmoins, il faudrait pouvoir confirmer l'absence de discrimination dans tous les domaines de la vie sociale avant de conclure à la déqualification de ces Baka du terme « Pygmées ». Il est vraisemblable en outre qu'une telle déqualification serait opérante moins à l'échelle de grands groupes que de manière inversement localisée voire micro-localisée.

Dans la zone d'étude, le terme Pygmée constitue en fait un synonyme du terme Babɔngɔ. Ce qui en rend compte est moins un large consensus que la multiplication des points de vue des Babɔngɔ sur le terme : en effet, certains le rejettent en faveur du terme « Babɔngɔ » alors que d'autres à l'inverse le préfèrent à ce dernier ; certains refusent les deux – sans en donner un meilleur cela dit – alors que d'autres encore les acceptent indifféremment. Le caractère relationnel des termes est mis en exergue par les acteurs locaux eux-mêmes. En effet, un jour où je racontais à un homme mobɔngɔ la technique de chasse de l'éléphant à la sagaie des Pygmées Baka (Nord Gabon et Cameroun), il rapporta notre conversation aux autres hommes du village en parlant de Babɔngɔ qui vivaient ailleurs et qu'ils ne connaissaient pas. Cet emploi paradigmatique des termes « Pygmées », « Baka » et « Babɔngɔ » soulignait ainsi, me semble-t-il, le partage présumé d'une même logique relationnelle avec les voisins, indépendamment des diverses situations socioéconomiques et culturelles des uns et des autres.

Ainsi, loin de conduire à la disparition d'un ou des groupes, la multitude des interrelations les construit au contraire, non de manière figée mais comme un processus dynamique permettant un certain nombre de manipulations identitaires (Barth ; Bazin 1985 ; Poutignat et Streiff-Fénart 2008 [1995]). Davantage que les autres, les Babɔngɔ jouent le jeu des identités[22]. Ils s'adaptent ainsi au contexte de la manière qui leur est la plus favorable, soit

[22] Je n'aborde dans cette section que l'aspect ethnique des identités, mais chaque individu peut se référer à de nombreuses affiliations : par exemple, la parenté biologique et classificatoire ainsi que, indépendamment des considérations ethniques, l'affiliation initiatique qui crée des liens particuliers entre co-initiés, l'appartenance clanique, la référence au village d'origine, et d'autres. Stéphanie Rupp (2001, 2003, 2011, 2014) reconsidère avantageusement les catégories ethniques et interroge les constructions identitaires et leurs représentations chez

en se positionnant en tant que Pygmées / Babɔngɔ vis-à-vis des autres de manières diverses, soit en jouant sur la saillance ethnique. Ainsi, au cours d'une longue conversation sur les relations interethniques, un homme mobɔngɔ me soutint les trois affirmations suivantes, non à la suite de manière contradictoire, mais en cohérence avec le contexte et la manière dont il lui était utile de se positionner selon les sujets abordés :

1) « Dire les choses des Pygmées à côté [c'est-à-dire aux non-pygmées], jamais ! »
2) « Eux [les voisins] et nous, c'est pareil, c'est tout pareil, il n'y a pas de différence. Il n'y en a pas un qui va faire ses choses et nous nos choses, non ! »
3) « Les Pygmées et les Blancs, c'est les frères, c'est pas comme avec les Noirs là, vous et nous c'est pareil. »

Parallèlement, il résulte de la fréquence des intermariages que de nombreux Babɔngɔ sont qualifiés de « café au lait », c'est-à-dire (le plus fréquemment) de mère mobɔngɔ et de père motsɔgɔ ou musangu. Le qualificatif semble fonctionner également si le mariage mixte concerne les grands-parents. Cela permet à ces personnes de se présenter sous l'une ou l'autre identité ethnique à la faveur du contexte. Ainsi, ils se disent Motsɔgɔ ou Musangu dans les interactions possiblement discriminantes. Cette dissimulation de l'identité pygmée sous couvert de l'identité des voisins ne nécessite d'ailleurs pas de fondement biologique : elle est étendue aux épouses babɔngɔ d'hommes mitsɔgɔ ou masangu, mais également à tous les Babɔngɔ à l'extérieur de leurs cercles relationnels. Inversement, les Babɔngɔ se revendiquent Pygmées dans les situations valorisantes, telles que les interactions avec les personnes en demande de soins, les ONG et associations de défense des droits des « peuples autochtones », les anthropologues.

Le jeu sur la fluidité des identités ethniques est pertinent également à l'intérieur des cercles relationnels des individus, au sein des interactions quotidiennes. Comme nous l'avons précédemment montré (Bonhomme *et al.* 2012), ce jeu concerne non seulement la présentation ethnique de soi mais aussi les représentations des différentes parties sur l'identité ethnique et même, les représentations sur les représentations. En effet, les Babɔngɔ sont

---

les Pygmées Baka et leur divers voisins dans le sud-est du Cameroun. Elle parle d'identités « multiangulaires » (*multiangular*) et classe les identités sociales, affiliations ethniques et stéréotypes par ordre décroissant de malléabilité (2014). Christopher Gray (2002) à propos du sud-Gabon montre que l'appartenance au clan transcende les frontières notamment ethniques. En effet, l'hospitalité est due à l'étranger de même clan ou de clan équivalent, qui est aussitôt considéré comme un membre de la famille. Matsuura (2011) y perçoit un facteur de l'égalité des relations entre les Babɔngɔ et les voisins, qui appartiennent aux mêmes clans. Il semblerait toutefois que cette hospitalité clanique trouve certaines limites en ce qui concerne les Babɔngɔ et leurs voisins. Sinon, la remarque faite devant moi par un homme musangu à des Babɔngɔ de passage : « Vous, vous êtes comme les chiens, vous cherchez toujours la place où dormir », n'aurait aucun sens.

capables d'adopter le comportement que les voisins attendent d'eux en tant que Pygmées, soit parce que cela leur est alors favorable, soit pour se moquer des voisins à l'insu de ces derniers. Les voisins toutefois ne sont pas toujours dupes, mais se plaignent alors du caractère « insaisissable » des Babɔngɔ : « Les Pygmées, disent-ils, sont très malins, ils aiment trop brouiller les pistes ». Les Babɔngɔ vont jusqu'à s'insulter entre eux en se traitant de Pygmées : « Mais toi vraiment, tu es Pygmée hein » disent-ils, ou encore « la tête des Pygmées là vraiment, c'est dur ! »[23]. Il y a ainsi dans ces interactions deux acceptions du terme « Pygmée » : celle qui renvoie à l'appartenance ethnique du destinateur, et celle qui qualifie le destinataire selon la conception des voisins, c'est-à-dire comme synonyme de « stupide », « borné », « manquant d'éducation ».

Les cas où les voisins sont susceptibles de se présenter en tant que Pygmées sont quant à eux beaucoup plus rares. Il en existe toutefois, ce qui confirme que l'identité pygmée n'est pas toujours défavorable. Ainsi, se présentant comme mobɔngɔ du fait de sa naissance dans les monts du Chaillu, un homme motsɔgɔ vivant à Libreville a été nommé représentant des Babɔngɔ dans une organisation de défense des droits des « peuples autochtones ». Or certains Babɔngɔ que j'ai rencontrés étaient à l'époque furieux contre lui en raison du manque de respect qu'il leur témoignait. En outre, deux frères « café-au-lait » mais éduqués par les Mitsɔgɔ sont reconnus internationalement comme des devins-guérisseurs « purement » pygmées et possèdent une aisance matérielle et financière bien plus élevée que la moyenne. L'un d'eux, que je questionnais un jour en tant que mobɔngɔ débuta sa réponse en ces termes : « Nous les Mitsɔgɔ, pardon, nous les Babɔngɔ… ». Il arrive ainsi que, momentanément du moins, les acteurs de ce riche jeu sur l'identité ethnique brouillent eux-mêmes leurs pistes. Ainsi derrière les dénominations ethniques qui semblent figées, c'est bien tout ce jeu relationnel qu'il faut avoir à l'esprit.

Rituels et musiques : Architecture de la thèse

En tant que contribution monographique, cette thèse s'attache à rendre compte d'une ethnographie aussi fine que possible. Parallèlement, ses sept chapitres cherchent à faire émerger la pertinence du pays mobɔngɔ précédemment annoncé, ainsi que l'analogie entre les Pygmées et les femmes dans leur relation avec les voisins et les hommes respectivement – en tant que deux manifestations d'une même logique. L'analyse s'appuie essentiellement sur la production musicale, principalement dans le cadre d'activités rituelles. Le rituel est envisagé

[23] Stephanie Rupp (2014) relève également ce type d'interaction entre les Pygmées Baka.

comme instrument de la construction sociale individuelle et collective[24], et la musique comme champ privilégié où les voisins attribuent l'expertise aux Babɔngɔ. Plusieurs échelles d'observation sont mobilisées.

Les deux premiers chapitres de cette thèse envisagent d'abord les rituels des Babɔngɔ et de leurs voisins dans leur ensemble, en tant qu'unités interdépendantes formant système, intimement liées à la construction sociale des individus : en effet, plus un individu subit d'initiations, plus il est considéré comme socialement complet.

Le premier chapitre présente les rituels partagés, en pays mobɔngɔ, par les Mitsɔgɔ, les Masangu et les Babɔngɔ. La pratique par les Babɔngɔ de tous les rituels de leurs voisins, et particulièrement les initiations collectives, révèle un façonnement de l'individu social similaire chez ces trois populations. Le critère ethnique n'étant pas pertinent pour distinguer les initiés ni leurs statuts hiérarchiques, les Babɔngɔ attendent de leur engagement sincère une égalité relationnelle avec les voisins qui transcende le contexte rituel. La distinction entre initiés et non-initiés se fondant sur le critère du genre, la présentation des rituels partagés informe sur la nature de la relation homme/femme.

Le second chapitre présente ensuite un certain nombre de rituels - d'origine mobɔngɔ, akɛlɛ et occidentale - actuellement pratiqués en pays mobɔngɔ par les seuls Babɔngɔ. Or, il apparaît que ces pratiques, qui distinguent les Babɔngɔ de leurs voisins immédiats, les rapprochent dans le même temps des autres populations pygmées d'Afrique centrale. Se référant à des valeurs sociales et culturelles distinctes, elles montrent que l'identité mobɔngɔ ne se dissout toutefois pas dans celle des voisins dominants sociaux. En introduisant une distinction ethnique au sein du paysage rituel du pays mobɔngɔ, les rituels actuellement spécifiques aux Babɔngɔ informent sur la relation Pygmées/voisins.

Au terme de ces deux premiers chapitres, il apparaît d'abord que les deux relations hiérarchiques femmes/hommes et Pygmées/voisins reposent sur des configurations analogues. Il ressort ensuite que les Babɔngɔ, tout en se posant ainsi comme collectivité distinctive, créent l'unité rituelle au plan régional en étant les seuls à pratiquer l'ensemble des rituels connus, confortant sur ce plan l'idée d'un « pays mobɔngɔ ».

[24] Le rituel est abordé ici selon une approche « relationnelle » et comme effectuant un « double travail » (Houseman et Severi 2009 [1994]). D'une part, il constitue un système dynamique d'interactions (Bateson 1972) dont « la densité polysémique résiste à l'explicitation au point d'acquérir, pour les participants, une valeur en elle-même » (Houseman 2012 : 14), qui mérite de ce fait d'être étudié « en lui-même et pour lui-même » (Lévi-Strauss 1971 : 598). D'autre part, les relations singulières qui se nouent au sein du rituel ont valeur d'autorité au-delà de la sphère rituelle, c'est-à-dire dans la vie sociale. Inversement, les relations nouées à l'extérieur du rituel sont actualisées en son sein. Voir aussi Houseman (2006).

Comme les diverses populations pygmées d'Afrique centrale[25], les Babɔngɔ sont associés à la musique. Le fait que cette association ne relève pas uniquement d'un goût musical prononcé mais aussi de la reconnaissance d'une expertise par les voisins souligne le caractère relationnel de la production musicale et conforte la pertinence de l'étude de la musique pour saisir la logique de la relation interethnique. En ce sens, John Blacking soulignait déjà que « les choses musicales ne sont pas toujours strictement musicales » (Blacking 1980 [1973]: 34). Agie mais aussi agissante, la musique « est susceptible de construire des catégories de pensée et d'action » (Lortat-Jacob et Rovsing Olsen 2004 : 14). Les travaux d'ethnomusicologie au sein des études pygmées sont généralement axés soit sur l'approche musicologique de la musique, fondée sur l'analyse des systèmes musicaux, soit sur l'approche anthropologique et les implications sociales de la pratique musicale. En appréhendant la production musicale en termes de contenus musicaux (matériau sonore) et de relations (dans la performance), méta-communicant sur les relations interethniques et de genre, cette thèse s'attache à articuler les deux approches.

Les chapitres 3 à 5 sont donc consacrés à l'analyse musicologique de la forme musicale la plus répandue régionalement qu'est le chant responsorial accompagné de l'ensemble tambouriné. L'objectif est double. D'abord, il s'agit de rendre compte à partir de matériaux originaux des systèmes musicaux auxquels les Babɔngɔ des monts du Chaillu ont recours. Dans un but comparatif, la méthode s'inspire largement de celle élaborée par Simha Arom pour les musiques d'Afrique centrale (1984 ; 1985) puis étendue à d'autres musiques africaines (Arom *et al.* 2007 ; Arom *et al.* 2008). C'est en effet à cette méthode que recourent tous les ethnomusicologues français travaillant en Afrique centrale (en ce qui concerne plus particulièrement les musiques pygmées, voir notamment les travaux de Susanne Fürniss). L'analyse prend toutefois quelques libertés avec la méthode sus-citée, dans sa présentation ainsi que dans l'utilisation parallèle du système de notation *Time Unit Box System* (TUBS) (Koetting 1970) afin de rendre compte de la polyrythmie instrumentale de manière immédiatement intelligible à des non-musicologues. Le second objectif de cette analyse musicologique est de montrer les implications en termes de relation interethnique des règles du jeu musical ainsi établies.

Ainsi, dans les chapitres 3 (centré sur le chant responsorial) et 4 (centré sur le jeu de l'ensemble tambouriné et son articulation avec le chant), l'analyse des exemples musicaux

[25] Nombreux sont les auteurs à avoir souligné le lien particulier entre les Pygmées et la musique partout en Afrique centrale. Parmi d'autres, citons Ballif 1954 ; Arom 1987 [1978] ; Arom et Dehoux 1978 ; Demolin 1990, 1993 ; Bahuchet 1995 ; Dehoux et Guillaume 1995 ; Kisliuk 1997 ; Joiris 1997-98 ; Fürniss 1998 ; Bundo 2001 ; Sallée 2001 ; Rouget 2004. Fürniss (2014) propose une synthèse bibliographique sur les musiques pygmées.

issus des répertoires musicaux partagés par les Mitsɔgɔ, Masangu et Babɔngɔ d'une part, et ceux issus des répertoires musicaux d'origine mobɔngɔ d'autre part, permet de conclure au recours de l'ensemble des répertoires à un même système musical. Cette communauté de système musical entre les répertoires partagés et babɔngɔ souligne l'inscription des Babɔngɔ dans le même ensemble socioculturel que celui de leurs voisins. Même si cela va de soi, on peut tout de même préciser – étant donné l'association de la pratique musicale avec les Pygmées mais aussi avec les femmes - qu'il en est de même pour la musique pratiquée par les femmes : le système musical qu'elles emploient dans leur répertoires est le même que celui des hommes. Parmi les règles de jeu remarquables se trouve l'absence de formules rythmiques tambourinées distinctives des répertoires, à la différence de nombre de musiques d'Afrique centrale (cf. Arom 1985). Une importance est également accordée à la variation individuelle chantée comme tambourinée. Ces caractéristiques facilitent la circulation musicale.

Afin de confirmer de manière contrastive les règles musicales ainsi mises en évidence, le chapitre 5 fait l'analyse, de manière plus succincte toutefois, d'un autre système musical, celui des Akɛlɛ extérieurs au pays mobɔngɔ bien que géographiquement voisins. Cet éclairage par la marge permet dans un second temps de décrire la réappropriation par les Babɔngɔ de certains répertoires musicaux akɛlɛ. Emerge alors une musique originale résultant de l'articulation de règles musicales issues des deux systèmes musicaux analysés. Or ces productions musicales babɔngɔ informent également sur la relation interethnique en soulignant le maintien par les Babɔngɔ - à l'instar des autres populations pygmées d'Afrique centrale - d'une pratique musicale spécifique, qui a de plus la particularité de ne pas porter sur les répertoires d'origine mobɔngɔ mais sur des répertoires étrangers.

Ces premiers chapitres en définitive rendent compte de la perspective, diffuse, des Babɔngɔ sur la relation interethnique et montrent la présence centrale, unificatrice et englobante de ces derniers, sur les plans tant géographique, que musical et rituel. Le chapitre 6 en revanche expose la perspective des voisins sur la relation interethnique, quant à elle cristallisée dans la séquence nommée *migɔnji* d'un rituel d'initiation masculine majeur pour les populations étudiées, le *bwete*. Au cours de cette séquence, les défunts ancestralisés viennent danser dans la cour du village. Le chapitre 6 change donc d'échelle d'observation pour s'intéresser à la performance. En effet, parallèlement à l'unité musicologique précédemment dégagée entre les répertoires partagés et ceux d'origine mobɔngɔ, il apparaît que les Babɔngɔ – mais aussi les femmes - sont distingués musicalement par les voisins – mais aussi les hommes - qui leur attribuent une expertise dans la performance. La singularité

musicale des Babɔngɔ - comme des femmes – se situe ainsi moins au plan des règles d'agencement du matériau sonore que de leur mise en œuvre originale. Afin de mettre en lumière les relations qui sont nouées dans cette séquence entre les différentes catégories de participants, ainsi que de définir les traits de cette expertise musicale et d'en comprendre l'attribution à ces deux catégories de personnes, le chapitre 6 décrit la séquence rituelle sous différentes perspectives.

Le septième et dernier chapitre change une dernière fois d'échelle d'observation pour s'intéresser aux performances dans leur récurrence, et replace la circulation des musiques dans le cadre plus large de la communication musicale. S'appuyant sur les travaux de Gregory Bateson (1977, 1980 [1972]), de Steven Feld (2005) et de Dan Sperber (1996), l'approche, dynamique, est attentive tant à la production qu'à la réception de la musique. Les idéologies communicationnelles qui animent les différents types de répertoires musicaux sont d'abord mises en évidence. Elles relèvent de régimes distincts de plasticité et de temporalité du changement musical. L'analyse focalise ensuite sur la circulation des chants « pérégrins » et soulève plusieurs interrogations : le rapport à l'identité des chants, la création musicale et l'autorité, la capacité de diffusion des chants pérégrins. Enfin, l'analyse change de cadre d'interprétation pour montrer comment les dynamiques communicationnelles, précédemment décrites en termes de contenus et de relations, méta-communiquent également sur les relations Pygmées/voisins et femmes/hommes. C'est, en définitive, la relation interethnique elle-même que donne à voir ce niveau d'analyse.

CHAPITRE 1 - FAÇONNEMENT RITUEL DE L'INDIVIDU SOCIAL EN PAYS MOBƆNGƆ : LES RITUELS PARTAGES

Ce chapitre décrit succinctement le système rituel auquel ont recours les populations du pays mobɔngɔ. Au-delà de l'intérêt ethnographique d'abord, cette description renforce l'idée d'une unité socioculturelle régionale. En effet, les rituels construisent l'individu socialement. Aussi, le recours aux mêmes rituels engendre une construction sociale globalement équivalente des Mitsɔgɔ, Masangu et Babɔngɔ. Les rituels communs aux trois populations ne sont pas d'origine mobɔngɔ. Toutefois, les Babɔngɔ les pratiquent de la même manière que leurs voisins. Ils sont initiés conjointement à ces derniers ou s'initient entre eux, ce qui signifie que tous les statuts initiatiques, et notamment celui de père initiateur, sont pourvus par les Babɔngɔ. L'adhésion des Babɔngɔ à ce système rituel partagé n'est donc pas feinte, ni facultative, ni même secondaire[26] : elle conditionne réellement et sincèrement l'identité sociale des Babɔngɔ. La principale différence entre les Babɔngɔ et leurs voisins dans ces rituels communs se situe au plan relationnel : malgré leur engagement sans réserve, les Babɔngɔ sont toujours considérés par leurs voisins – à des degrés divers selon les lieux – comme des membres de second plan des sociétés initiatiques. Ainsi, les Babɔngɔ se plaignent fréquemment d'être mal reçus lorsque leurs voisins font appel à leur participation, notamment en tant que musiciens, pour les cérémonies qu'ils organisent. En outre, si les voisins initient les Babɔngɔ, à l'inverse les Babɔngɔ n'initient pas leurs voisins. Cela est vrai tant pour les initiations collectives masculines que féminines.

Si le système rituel des Mitsɔgɔ, Masangu et Babɔngɔ a pu différer par le passé, aujourd'hui les trois populations pratiquent un même ensemble de rituels que je qualifie de « partagés » ou de « communs ». Les deux termes sont employés en tant que synonymes. La connotation d'une certaine banalité revêtue par le dernier terme n'est pas exclue, dans la mesure où ces rituels sont effectivement partagés par le plus grand nombre et qu'ils sont les plus courants, comparativement aux rituels babɔngɔ par exemple.

L'aire de répartition des principaux rituels de cet ensemble déborde les frontières du pays mobɔngɔ et s'étend à d'autres populations également. André Raponda-Walker et Roger Sillans (2005 [1962]) ont fait une première description générale des *Rites et croyances des*

[26] Telle qu'elle a pu être décrite chez d'autres populations pygmées, cf. notamment Turnbull (1961, 1965) chez les Mbuti de l'Ituri.

peuples du Gabon, titre de leur ouvrage, où les Mitsɔgɔ sont à l'honneur. Les rituels de la zone d'étude se trouvent ainsi recensés dans cet ouvrage. Les auteurs s'efforcent en outre de rapprocher entre eux les rituels gabonais qui présentent le plus de similitudes sur le fond ou sur la forme, malgré des noms différents. Par ailleurs, Gollnhofer et Sillans ont également décrit de manière systématique les sociétés et corporations initiatiques présentes chez les Mitsɔgɔ (1997 : 80-100)[27]. Certains rituels ayant disparu de la zone d'étude, notamment chez les Masangu, la présente description actualise les précédentes.

La présentation succincte ci-après met d'abord l'accent sur les relations entre les rituels partagés, éclairant ainsi leur caractère systémique tout en privilégiant un ordonnancement vernaculaire. Cette perspective conduit à regrouper des rituels de divers types. Gollnhofer déjà avait remarqué « l'interpénétration des rites et des concepts » (1974 : 2). Gollnhofer et Sillans insistent sur l'interdépendance des sociétés initiatiques :

> « Il y a, chez les Mitsogho, une dizaine de sociétés et corporations initiatiques réparties selon le sexe, au sein desquelles pratiquement tous les membres sont encadrés. L'ensemble des connaissances est contenu dans ces formations initiatiques dont chacune détient un aspect particulier de la culture (politique, juridique, etc.). Tous ces ordres sont interdépendants, mais leurs activités s'exercent indépendamment les uns des autres. » (1997 : 83)

De manière différente, Pierre Sallée fait un constat similaire :

> « Les fondements de l'enseignement du *Bwiti* renvoyaient d'ailleurs à d'autres institutions manifestement plus anciennes et dont il apparaissait de plus en plus qu'il en était l'amalgame… Certaines des cordes de la harpe avaient pour noms des figures de rhétorique faisant allusion au Ya Mweï, l'initiation primordiale des hommes (Ya Si chez les Miènè). » Sallée (1985 : 9)

Plus récemment de même, Julien Bonhomme (2005), pour comprendre les logiques relationnelles à l'œuvre dans le rituel thérapeutique du *bwete misɔkɔ*, passe par l'examen complémentaire des rituels *bwete* et *mwiri*.

La présentation des rituels du pays mobɔngɔ met également l'accent sur la place accordée à l'individu et au collectif. Les deux aspects ne sont pas en rapport d'opposition exclusive. Ils se situent davantage sur un continuum qui va du plus individuel au plus collectif sans que soit exclu l'autre terme. La dimension musicale de chaque cérémonie est également

[27] En outre, certaines cérémonies rituelles telles que pratiquées dans la zone d'étude ont été analysées en détail et selon différentes perspectives : ainsi du *ndea* (*bwete* d'initiation collective masculine) (Gollnhofer 1974 ; Lechaux 2015) ; du *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* (Bonhomme 2005) ; du *mwiri* (Bonhomme 2005 : 161-175 ; Matsuura 2007, en japonais). Le *bwete* motsɔgɔ est souvent abordé dans les écrits sur le bwiti fang également (notamment Mary 1983, 1999).

soulignée afin de donner un premier cadre à l'analyse des systèmes musicaux des chapitres 3 à 5. Il apparaît qu'il existe une corrélation entre le caractère collectif du rituel et le développement de l'appareil musical. En outre, plus l'appareil musical est développé, plus il est mixte, c'est-à-dire, dans ce contexte où les rituels distinguent principalement des catégories de genre, plus il requiert la participation conjointe des initiés et des non-initiés.

1. 1. RITUELS MASCULINS

D'après certains initiés, les rituels masculins se répartissent principalement en deux grands ensembles : le « côté du *mwiri* » et le « côté du *bwete* », qui rassemblent des rituels aux fonctions diverses. Le *mwiri* et le *bwete* constituent les deux initiations masculines, collectives et fondamentales, sans lesquelles aucune autre n'est possible. Le *mwiri*, ainsi que les rituels « du côté du *mwiri* », concernent les « puissances chtoniennes » (Sallée 1985 : 185). Ils s'attachent au respect de l'ordre établi, au maintien de l'équilibre entre la nature et les hommes, et préviennent comme sanctionnent la rupture des interdits. Il s'agit donc d'un système judiciaire local, « traditionnel », indépendant de l'institution nationale. Les rituels du côté du *mwiri*, et notamment le rituel *mwiri* lui-même et son génie *Ya Mwey*, sont également intimement liés à la fécondité et à la féminité en général. Enfin, d'après Sallée (1985 : 185), la pratique cynégétique est également présidée par le *mwiri*. Le *bwete*, ainsi que les rituels « du côté du *bwete* », sont quant à eux en lien avec les ancêtres. Nombre de rituels associés sont également liés à la pratique divinatoire et thérapeutique. Les deux côtés ne sont pas opposés mais complémentaires. Certains rituels demeurent toutefois plus difficiles à classer. Aucune initiation n'est obligatoire. En contexte villageois cependant, aucun individu n'y déroge[28]. Il en va de l'existence sociale de chacun[29].

1.1.1. Le côté du *mwiri*

Sont rassemblés du « côté du *mwiri* », les rituels initiatiques *mwiri*, *kɔnɔ*, *nokeo* (*tʃogeye*) (TS), *movenga* (TS), qui vont du plus collectif au plus individuel au plan de l'engagement des personnes. Le « côté du *mwiri* » compte également les rites funéraires *ndɔngɔ* et *wanga*, respectivement des initiés du *mwiri* et du *kɔnɔ*. Les jumeaux, mères de jumeaux et le rite *geombo* (TS ; BO : *elombo* ; SA : *ilumbu*) qui leur est dédié sont étroitement associés au *mwiri* également, tant sur le plan du rapport à la fécondité que du maintien de

[28] A l'éventuelle exception de citadins revenus s'installer au village.
[29] Gollnhofer et Sillans signalent notamment la difficulté de se marier pour un non-initié au *bwete* (1997 : 84).

l'ordre que cette naissance exceptionnelle est susceptible de renverser. Enfin, il semble que peuvent également être adjoints au côté du *mwiri*, peut-être de manière plus lâche, l'ordre de « la panthère », dont le rite est nommé *mweni* ou *nzegu*, ainsi que l'ordre des juges coutumiers *evɔvi* dont le rite est nommé *ngongo*.

L'initiation collective *mwiri*

En contexte villageois, le *mwiri* est la première initiation masculine[30]. Elle engage la collectivité. Ainsi, tous les garçons entre six et douze ans, à condition qu'ils soient circoncis (Cf. Gollnhofer et Sillans 1997 : 84), la subissent par petits groupes (et non seuls)[31]. Elle requiert en outre la participation de l'ensemble des initiés présents, nommés *ngonje*. Les femmes non-initiées sont davantage spectatrices mais leur présence est néanmoins capitale. La musique est essentiellement assurée par les hommes. Instrumentale, elle est caractérisée par l'usage de l'ensemble de tambours (voir le chapitre 4 pour l'analyse du jeu tambouriné). De nombreux chants sont également exécutés *a cappella*.

L'initiation au *mwiri* est un rite de passage à l'âge adulte. Sa durée est variable : plusieurs mois (auparavant), une semaine (actuellement), voire quarante-huit heures dans sa version expresse d'après un informateur motsɔgɔ. Les trois phases de séparation, réclusion et réintégration, qui permettent la renaissance initiatique du garçon en homme initié, sont respectées quelle que soit la durée de l'initiation. La mort et la renaissance initiatique sont exprimées symboliquement par l'avalement puis le ré-accouchement des novices par le redoutable génie du *mwiri* nommé en getsɔgɔ *Ya Mwey* (ou *Iya Mwey*), « la mère *Mwey* ». Ce génie féminin aquatique et forestier est ainsi associé à la fécondité (Bonhomme 2005 : 165). Sa découverte et l'organisation de son culte font l'objet d'un récit mythologique (Cf. Sallée 1985 ; Gollnhofer et Sillans 1981 ; Bonhomme *op.cit.* : 165-166). Sa présence est matérialisée par une voix rauque obtenue par une décoction de plantes irritant les cordes vocales de l'initié qui l'ingère[32]. L'initié qui a la charge d'intermédiaire entre le génie *Ya Mwey* et les humains est nommé *mondonga* (TS, BO ; SA : *mundunga*) : il traduit les paroles du génie et lui transmet

[30] *Mwiri* est le terme générique, dit « en français ». C'est également la prononciation des Masangu (*mwiiri*). Les Mitsɔgɔ disent *mwey* (ou *mwei*), les Babɔngɔ, *emweli*. La description ci-après se fonde, sauf indication contraire, sur mon ethnographie. Pour une analyse plus approfondie de la signification des étapes initiatiques, du rapport du rituel masculin aux *bwete*, aux femmes ainsi qu'au secret par « l'assermentation de la parole », je renvoie à Bonhomme 2005 : 161-175.

[31] La circoncision en pays mobɔngɔ comme dans la majorité du Gabon, s'effectue dans l'intimité des arrière-cours et ne donne lieu à aucun rituel public.

[32] Un exemple est audible sur le coffret « Les voix du monde. Anthologie des pratiques vocales », Léothaud G, B. Lortat Jacob et H. Zemp (eds), 1996, édition CNRS/Musée de l'Homme, CD II. plage 10. Enregistrement Pierre Sallée de 1968.

les requêtes des humains. C'est lui également qui conduit l'initiation. Il s'exprime en secouant la cloche à manche courbé *kendo* (fig. 5 c annexe 1)[33], qui permet la communication avec les esprits, et qui est également un attribut de la parole à laquelle elle donne de l'autorité tout en la ponctuant. On parle alors de parole « lourde »[34].

Au cours de l'initiation, les novices *mbuna* endurent diverses épreuves. Certaines sont publiques - humiliations, exposition pendant plusieurs heures au soleil assis devant le temple des hommes *mbanja* (fig. 7 a annexe 1), le crâne rasé enduit d'huile de palme et vêtus du seul pagne d'écorce *mbete* (ou d'« une espèce de 'tutu' en feuilles sèches de bananier, retenu par une ficelle nouée autour des reins », d'après Raponda-Walker et Sillans 2005 [1962] : 29). D'autres s'effectuent dans un espace débroussaillé à l'extérieur du village, exclusivement réservé aux initiés et nommé *onjanga* (ou *nzanga*), où les *mbuna* subissent les uns après les autres des coups et des scarifications. Un troisième lieu où séjournent les novices est le temple des hommes *mbanja*, qui possède le statut singulier d'espace privé au sein du village. En effet, fermé par une barrière de feuilles de bananier, les novices y demeurent à l'abri des regards des femmes. La nuit, ils y sont empêchés de dormir, frappés par les initiés *ngonje* et obligés à danser. Dans la formule initiatique expresse sur quarante-huit heures, les *mbuna* danseraient durant toute la seconde nuit. Le lendemain matin ils retournent à l'*onjanga* où ils reçoivent un enseignement secret puis l'initiation se termine par un bain. Julien Bonhomme (2005 : 164) mentionne également une danse finale de présentation devant les femmes.

Une fois l'initiation terminée, les scarifications au coude et au poignet gauche demeurent le signe distinctif permanent de l'appartenance des hommes à l'ordre du *mwiri* (Cf. Raponda-Walker et Sillans 2005 [1962] : 229-231, pour la description des motifs ; Bonhomme 2005 : 161-175 pour leur signification). L'initiation rend les initiés responsables de leurs actes et de leur parole. C'est la véracité de cette parole qu'ils engagent lorsqu'ils « jurent sur le *mwiri* » : « *Mwirye* ! », « *Mangongo* ! », « *Kiivi* ! », ou encore « *Dibooko* ! », s'exclament-ils en tapant avec la main droite leur scarification du coude ou du poignet, ou encore en reliant de l'index le motif du coude à celui du poignet.

[33] Dans la mesure du possible, les illustrations sont présentées sous forme de planches thématiques, afin de donner une vue d'ensemble des personnages et artéfacts associés à un rituel. En outre, la présentation de ces planches thématiques suit autant que possible la chronologie de la thèse. Néanmoins, c'est moins le cas au début de l'annexe 1, du fait que certains artéfacts, tels les cloches, sonnailles et hochets sont utilisés dans divers rituels mais ne sont illustrés qu'une fois. Selon la logique des planches thématiques, les instruments de musique ne sont pas regroupés de manière systématique par critère organologique. Ceux qui sont associés à un rituel/répertoire unique sont présentés dans les planches thématiques au même titre que les autres artéfacts. En outre, seuls les instruments dont il est question dans la thèse sont illustrés.

[34] Parallèlement, la voix du tambour *ngɔmɔ* est aussi dite « lourde ». Cf. chapitre 4.

Si l'initiation en tant que telle est un rite de passage à l'âge adulte au sein duquel le rapport à la fécondité est central, l'ordre du *mwiri* en général constitue une sorte de police prévenant et punissant les comportements transgressifs. L'autorité du *mwiri* s'observe au quotidien. Raponda-Walker et Sillans (*op.cit.* : 233-234) en témoignent en ces termes :

> « Le Mwiri, en visant à l'entretien des lieux publics, oblige les femmes – par la crainte salutaire qu'il leur inspire – à accomplir strictement les travaux ménagers, à entretenir les chemins et les sentiers de brousse, à nettoyer les abords des cases. A cet effet, on entend parfois le Mwiri hurler au loin, en proférant des menaces si les femmes ne sarclent pas l'herbe des sentiers et des villages. Le lendemain, aux premières heures du jour, chaque femme prend sa machette et se met au travail. Dans la même journée tous les sentiers et toutes les rues du village sont complètement débarrassés des mauvaises herbes. »

En appeler à la justice du *mwiri* est également très fréquent et non réservé au contexte rituel. Ainsi, tout homme qui s'estime offensé ou lésé peut - à condition qu'il soit initié - réclamer publiquement justice en engageant sa vie ou celle de son accusateur. Cette pratique se nomme en français « taper le diable » (BO : *ɔgɔkɔ mwɛɛli*), le « diable » renvoyant au *mwiri*[35]. La formule consacrée est « que le *mwiri* attrape [le fautif] », c'est-à-dire « qu'il meure »[36]. Elle est suivie d'une forte frappe du sol avec le plat de la main, ou bien avec une planche de bois consacrée à cet effet et conservée dans le temple des hommes. Cette pratique, qui concerne généralement les affaires internes au village, est toujours prise très au sérieux et l'on observe qui va tomber malade les jours suivants. Il ne se passe pas une semaine sans que soit « tapé le diable », autrement dit que des individus vivant ensemble menacent l'existence les uns des autres au titre de la vérité. Comme le souligne Julien Bonhomme (2005) pour le jurement par le *mwiri*, « taper le diable » est ainsi paradoxalement une pratique très fréquente, qui s'effectue souvent sous le coup de la colère, voire en état d'ébriété[37]. Elle aboutit rarement à la mort cependant, mais plus souvent à la résolution du conflit par les aveux du fautif, avant

[35] Julien Bonhomme explique cette appellation de « diable » par le fait que, si le *mwiri* prône la justice et la vérité, il a aussi un « côté diabolique de pratiques dangereuses qui peuvent entraîner la mort » (*op.cit.* : 171).

[36] Un homme qui s'estime victime dira afin de débusquer le responsable : « Celui qui m'a volé / qui m'a jeté un sort, que le *mwiri* l'attrape ! ». S'il se considère accusé à tort, il prononcera la formule suivante : « si j'ai fait ce dont [untel] m'accuse, que le *mwiri* m'attrape ! Sinon, que le *mwiri* l'attrape ! ». Voir aussi Gollnhofer et Sillans (1993 [1973] : 558-559) pour des exemples de cas auxquels ils ont été eux-mêmes confrontés.

[37]Un jour, un homme constata la disparition d'un gigot dans son fumoir et soupçonna les chiens du village. De colère, il s'empara de la planche dans le temple *mbanja* et s'écria : « Le chien qui a mangé mon gigot, que le *mwiri* l'attrape! », avant de frapper violemment le sol. Son acte fut reçu avec réprobation par les villageois car les chiens servent à la chasse et donc à la subsistance des familles. Le propriétaire du chien fautif et sa famille se trouvaient donc, indirectement et dans l'absolu, menacés de mort. Avant de reposer la planche toutefois, l'homme aperçut son propre chien dormant repu un peu à l'écart. Se ravisant, il frappa de nouveau : « Sauf si c'est mon chien ! », ce qui lui valut les railleries des villageois.

d'avoir recours à une pratique ordalique, la plus redoutable et implacable étant l'épreuve du poison *mbondo*.

La contre-pratique qui consiste à « enlever le diable » (BO : *notuaka mwɛɛli*) du fautif débusqué est l'affaire du *mondonga*. Cela s'effectue par la parole - posté devant le temple *mbanja* muni de la cloche à manche courbé *kendo*, le *mondonga* s'adresse à *Ya Mwey* en direction de la forêt – et/ou par l'administration de médicaments – souvent une décoction de plantes instillée dans les yeux. La justice du *mwiri* peut également s'abattre sur l'homme qui n'a pas respecté sa propre promesse[38]. Il s'agit aussi de réparer un interdit qui a été brisé sans qu'ait été « tapé le diable », et qui se manifeste notamment par l'apparition soudaine d'une maladie ou d'une plaie qui ne cicatrise pas[39]. Enfin, l'action peut être préventive, c'est-à-dire lorsqu'un interdit a été malencontreusement brisé et sans attendre l'apparition d'un malheur, ou bien en levant ponctuellement ou durablement un interdit pour une personne donnée dans une circonstance précise afin d'éviter un malheur.

Taper et enlever le diable sont ainsi des pratiques masculines diurnes et publiques. Les femmes – non-initiables au *mwiri* par nature – possèdent toutefois une pratique nommée *kega* qui est parfois qualifiée de « *mwiri* des femmes ». Une femme se postant à l'aube sur le pas de sa porte diffuse ainsi, à l'ensemble du village et sans passer par l'organisation d'une réunion, un message solennel lié au déclenchement ou à la résolution de conflits. Le chapitre 6 reviendra sur l'association symbolique entre la figure féminine et la nuit (TS : *evitsi*) ou la lune (TS, BO, SA : *ngɔndɛ*). En outre, l'aube et le crépuscule se trouvent être des moments privilégiés par les femmes mais aussi par les hommes pour s'exprimer solennellement et être perçu par la collectivité, que le message soit adressé à l'ensemble du village, à un individu particulier ou à un sorcier.

La justice du *mwiri* accable donc les individus que l'initiation-même a rendu homme socialement responsable. Et le *mwiri* n'est que la première initiation. Autrement dit, plus un

[38] Ainsi, mon hôte rentra un jour de brousse avec une épine de belle taille profondément fichée dans son pied. Les jours passaient et l'épine ne ressortait pas, il souffrait et boitait, tandis que mes efforts quotidiens pour désinfecter la plaie étaient bien peu efficaces. Il décida alors de solliciter la divination de diverses sociétés. Ce furent les femmes du *nyembe* (divination *gɛnga*) qui trouvèrent la raison de sa souffrance : de colère suite à une dispute avec son épouse, il avait un jour « tapé le diable », jurant qu'il allait quitter cette dernière et retourner chercher son ex-épouse dans un village éloigné. Puis la colère retombant, il n'avait pas mis à exécution sa menace. Mon hôte ressentit la justesse de ce diagnostic et sollicita le *mondonga* afin de lui « enlever le diable ». Une fois la prestation du *mondonga* terminée, mon hôte retourna chez lui. Là où il s'était tenu, restait une petite flaque de sang, dans laquelle se trouvait l'épine.

[39] Par exemple, un homme ayant eu des relations sexuelles avec l'épouse de son frère aîné fut un jour contraint d'avouer sa faute devant l'augmentation de la taille de sa plaie inexpliquée à la jambe et de son infection. Or, l'aîné ne se sachant pas lésé n'avait pas tapé le diable. La justice du *mwiri* avait agi d'elle-même. Le fautif se trouva soulagé de son aveu.

homme est initié à différents ordres, plus il est complet socialement, et plus il est inversement fragilisé par le nombre d'interdits qui lui sont imposés (Boyer 1988). L'initiation « du côté du *mwiri* » faisant suite à celle du *mwiri* proprement dite est nommée *kɔnɔ*.

L'initiation collective *kɔnɔ*

L'initiation au *kɔnɔ* (TS, BO ; SA : *kɔnu*) est conditionnée par celle au *mwiri* et peut être considérée comme une étape supérieure ou un approfondissement du « côté du *mwiri* ». Dans certains villages, elle s'effectue de manière consécutive à celle du *mwiri* - et de ce fait, elle est collective également mais avec toutefois la possibilité de la refuser semble-t-il - tandis que dans d'autres, elle fait l'objet d'une démarche personnelle ultérieure. Elle s'effectue sur vingt-quatre heures dans un cadre privé, en partie en brousse dans le *ngunga* (*ngongo-a-kono* d'après Gollnhofer et Sillans 1997 : 90), l'espace débroussaillé à l'extérieur du village spécifique à cette initiation, et en partie au sein du village dans le temple *mbanja*.

Gollnhofer et Sillans décrivent ainsi le déroulement du rituel :

> « Dans le Kono, les rites privés peuvent se dérouler en deux lieux distincts de la brousse. Soit sur une tombe de chien de chasse (*miegho*) soit dans une enceinte particulière de la brousse (*ngongo-a-kono*) où est érigée une construction ronde en branchage (*ebuakono*). De nos jours, c'est uniquement dans ce lieu rituel que se déroulent les rites privés.
>
> Chaque clan a autant de Kono qu'il y a de subdivisions dans le clan. Ceux-ci résident dans l'*ebuakono* pendant la durée de l'initiation. Seuls les Kono des clans, auxquels appartiennent les récipiendaires, y sont présents.
>
> Les rites de passage publics consistent en brimades corporelles qui ont lieu dans la maison de culte (*ebanza*) après quoi les postulants se rendent dans l'enceinte de la brousse *ngongo-a-kono* pour y subir, en privé, d'autres épreuves.
>
> Le récipiendaire, une fois entré dans la construction ronde (*ebuakono*), se trouve en présence de trois pistes miniaturisées qui débouchent de cette construction : la "route de la mort", la "route de la vie" et la "route du milieu" (sic).
>
> Si, par mégarde, il s'aventure sur les deux premières, il ne trouvera que tribulations. Par contre s'il choisit la "route du milieu" (*Ghomonabata*), il parviendra jusqu'à une petite cabane fermée dans laquelle se cache Nzondo (Teta-Mokeba), le mari de Ya Mwei, qui représente le tisserand. Car *mokeba* signifie le bâti du métier à tisser.
>
> Cette construction de feuillage est disposée près de l'arbre *ghekombo* au pied duquel se trouve Ghepobwe, entité mythique symbolisant la mort par châtiment. L'arbre *ghekombo* est le *Pycnanthus angolesis* (Welw.) Exell (Myristicacées) à écorce noirâtre.
>
> Le postulant, après avoir accompli divers rites le long de cette piste, sera reconduit par un ancien à l'*ebanza* pour y subir publiquement les dernières épreuves. » (Gollnhofer et Sillans 1997 : 90-91)

Mes propres interlocuteurs rapportent des faits différents, mais qui semblent toutefois se rejoindre en certains points. Il m'est actuellement impossible d'affirmer s'il s'agit de deux perspectives différentes sur un même déroulement initiatique - et donc de deux descriptions partielles -, de deux étapes initiatiques complémentaires, ou bien de deux processus initiatiques différents selon les villages.

Il apparaît que l'initiation au *kɔnɔ* entretient un rapport singulier avec la chasse, ce qui transparaît dans le déroulement de l'initiation en partie « sur une tombe de chien de chasse (*miegho*) » d'après Gollnhofer et Sillans (Cf. citation *supra*). D'après mes interlocuteurs initiés en outre, l'objet caractéristique de cette initiation semble être la cloche simple à battants multiples nommée en getsɔgɔ *geebo* (BO : *elebo*) (fig. 5 a annexe 1), que l'on attache au cou des chiens pour la chasse, afin de les repérer auditivement lorsqu'ils sont hors de vue. Pour un initié musangu néanmoins, cette cloche est attachée au *mbanja* pendant l'initiation et demeure de ce fait silencieuse. Pour d'autres en revanche (des Babɔngɔ de la zone masangu et des Mitsɔgɔ), la cloche est emmenée en brousse. En outre, l'épreuve (ou l'une des épreuves) qui se déroule en brousse se nomme, d'après un initié motsɔgɔ, *tʃopaga kɔnɔye* « attraper les *kɔnɔ* » : le *mondonga*, muni de sa cloche *kendo*, vient chercher un à un les novices *mbuna* depuis le temple *mbanja* pour les emmener dans l'espace *ngunga* en brousse où ils sont soumis à ladite épreuve, et sont en retour « frappés par les choses de la brousse » d'après un initié, c'est-à-dire par les *kɔnɔ*. Il s'agit donc davantage d'une chasse symbolique, dans laquelle les novices semblent représenter moins les chasseurs que les chiens de chasse, et où les rôles de chasseur et de proie semblent également s'inverser puisque ce sont les chasseurs (ou les chiens de chasse) qui sont en définitive bastonnés par les proies qui sont en fait des esprits puissants, représentés par des initiés[40].

Par ailleurs, cette partie de chasse initiatique caractéristique du rituel *kɔnɔ* pourrait être à mettre en parallèle avec la guerre, intimement liée à la création des entités *kɔnɔ*. Cette création est relatée par Gollnhofer et Sillans (1997 : 194-201) qui rapportent les propos de juges coutumiers (*evɔvi*) qui se réfèrent eux-mêmes au *Bokudu*, récit mythico-historique de la genèse du genre humain et de l'histoire des Mitsɔgɔ. Il apparaît ainsi que les entités *kɔnɔ* ont été créées pour contrer les attaques incessantes des Akɛlɛ (ou Bakɛlɛ). Il s'agit de « médicaments » d'invisibilité (ou d'« obscurité ») fabriqués à base du sacrifice d'une jeune femme de chaque clan motsɔgɔ, c'est-à-dire une « sœur » clanique :

[40] Cela rappelle le type d'inversion que décrit Michael Houseman dans la deuxième phase du rituel d'initiation masculine *so* des Beti du Sud-Cameroun, qui prend l'allure d'une « longue expédition de chasse en forêt » (Houseman 2012 : 33-35).

« C'est (à dater de) ce jour-là que nous nous sommes préparés à la bataille.
Chaque clan avait donné en 'médicaments' une de ses sœurs. Nous, Pogheo, par exemple, avions donné Viondo.
Quand on eut préparé ces 'médicaments', chacun s'est frotté (ainsi) avec les 'médicaments de sa sœur'.
Les Bakɛlɛ ne virent (alors) plus les Mitsogho qui venaient de se frotter avec les médicaments. »

Gollnhofer et Sillans commentent alors :

« A n'en pas douter, les « médicaments » dont il s'agit ici, sont à base de sacrifice humain, classique à cette époque et qui consistait, après la mise à mort rituelle, à calciner le corps et à se servir des cendres mélangées avec de l'argile *pèmba*. Le « médicament » qui permettait de se rendre invisible dans les combats avec les Bakɛlɛ est l'*evitsi* (obscurité).

Puis ils transcrivent la suite des propos du juge *evɔvi*:

« Alors les anciens partirent en guerre contre les Bakɛlɛ. C'est à ce moment-là que tous les clans créèrent les Mikuku, autrement dit les Koni (*sic*) qui combattaient contre les Bakɛlɛ.

Le clan Ghasanga prit aussi son Mokuku. Ce sont ceux-là (les gens de Ghasanga) qui engagèrent les hostilités ; on les appelle « les gens qui ne mangent que du piment ». […] C'est-à-dire se mettaient dans des états de violente colère car le piment est un excitant. […]

Le clan Ghasanga créa le Kono appelé Yengo, et le clan Pogheo, Viondo. Le clan Motoka (créa) Dimueno ; celui-là est de Motoka. […]

Le clan Osembe créa Koote (l'écureuil à pattes rousses : *Funisciurus pyrrhopus rubripes* Du Chaillu) qui s'était frotté au *tsingo* tout le corps. […]
Le clan Nzobe créa le Kono : Buanza (de *emwanza* : projeter). […]
Tous ces 'médicaments'-là (les premières femmes sacrifiées en vue de la préparation des 'médicaments de l'obscurité') sont devenus nos 'médicaments' (ceux qui sont à la base de la société initiatique du Kono, société de guerriers à l'origine). Ce sont nos sœurs-là que nous avons données en 'médicaments' pour combattre les Bakɛlɛ.
C'est ce jour-là que nous avions créé aussi les Epobwe (au singulier Ghepobwe).
[…] » (*op.cit.* : 195-196)

Les *kɔnɔ* revêtent ainsi deux formes : celle d'un médicament d'invisibilité sous la forme de poudre, et celle de l'entité spirituelle correspondant à la sœur clanique sacrifiée.

Le tableau ci-après synthétise les noms des *kɔnɔ* par clan tels que mentionnés dans le récit ci-dessus, et les met en regard des noms collectés par moi-même en décembre 2007 dans la zone motsɔgɔ :

Clans mitsɔgɔ	**Nom des *kɔnɔ* d'après Gollnhofer et Sillans (1997 : 195-196)**	**Nom des *kɔnɔ* recueillis par moi-même dans un village motsɔgɔ en décembre 2007**
Pogheo / Pogeo	Viondo	?
Geongo	?	Viondo / Teta Viondo
Ghasanga / Gasanga	Yengo	Yɛɛngɔ / Teta Yɛɛngɔ
Motoka	Dimueno	Dimwɛnyõ / Teta Dimwɛnyõ
Osembe	Koote	Kɔɔtɛ / Teta Kɔɔtɛ
Nzobe	Buanza	?

Tableau de correspondance des noms des *kɔnɔ*.

La grande concordance des termes laisse penser à une stabilisation du récit. L'apparition du terme « Teta » précédant le nom du *kɔnɔ* est en rapport avec les rites funéraires, j'y reviens plus loin. En outre, les *kɔnɔ* apparaissent également sous forme masquée au sein du village au cours des séquences *migɔnji* du rituel *bwete* (cf. chapitre 6), ce qui illustre bien l'« interpénétration des rites et des concepts » soulignée par Gollnhofer (Cf. *supra*).

Pour en revenir au déroulement de l'initiation au *kɔnɔ*, il est ainsi envisageable – mais cela demeure à confirmer - que la partie de chasse annoncée aux novices *mbuna* soit en fait une reconstitution symbolique de la bataille finale que remportèrent les Mitsɔgɔ contre les Akɛlɛ : le *mbuna* muni de la cloche des chiens de chasse se présenterait à l'épreuve avec l'intention d'« attraper les *kɔnɔ* » (*tʃopaga kɔnɔye*) ainsi que cela lui est demandé, mais, représentant (probablement à son insu) les Akɛlɛ, il serait battu en retour par un ennemi invisible (tandis que lui-même demeure audible), ce qui expliquerait que mon interlocuteur parle d'être frappé par « les choses de la brousse » et non par un ennemi identifié.

Quelques indices supplémentaires semblent abonder en ce sens. Ainsi d'après un initié musangu, l'initiation comprend la consommation d'un mélange de noix de cola et de piment, soit de deux excitants, ce qui pourrait rappeler le clan Ghasanga qui « ne mangeait que du piment » (Cf. *supra*). En outre il serait fait usage des sonnailles *esanza* (fig. 6 c annexe 1). Or, Gollnhofer et Sillans rapportent également l'usage de ces sonnailles :

> « C'est au cours des rites du Kono que le souvenir des « sœurs » sacrifiées de chaque clan ghetsogho est évoqué au son du *tsenzo*.
>
> « Quand on est en train de danser (au cours du rite du Kono), l'interprète du Kono (Mondonga) prend le *tsenzo* qui fait le bruit wa, wa, wa en disant : « c'est comme ça Mère Viondo, tu as souffert ma mère, ce jour-là (le jour du sacrifice de Viondo). C'est ce jour-là que nous t'avions prise pour le

> combat et nous t'avions donnée en 'médicament' ('nous t'avions sacrifiée') ». »
>
> Précisons que le *tsenzo* est une sonnaille composée de nombreuses demi-graines évidées d'*obanda* de la famille des Sapotacées (*Omphalocarpum pierreanum* Engler) maintenues à l'extrémité de liens en peaux d'antilope assemblés entre eux. Ce sont les bruits cadencés du *tsenzo* qui sont rendus par l'onomatopée wa, wa,wa. » (1997 : 200)

Ce témoignage informe également sur la tenue de danses entre initiés. Toutefois, il est remarquable qu'il ne soit fait recours à aucun instrument de musique dans ce rituel. Les danses entre initiés s'effectuent au son des seules sonnailles, qui, comme la cloche à manche courbé *kendo*, sont des instruments de communication avec les esprits et de soutien de la parole rituelle, mais non des instruments de musique proprement dits.

Si cette interprétation de l'épreuve de la partie de chasse est avérée, l'enseignement initiatique du rituel *kɔnɔ* qui s'effectue ensuite pourrait ainsi, au moins en partie, consister en l'explication aux novices de ce pan de l'histoire des Mitsɔgɔ. Dans tous les cas, étant donné la nature des entités *kɔnɔ* sur lesquelles se fonde le rituel, l'origine ethnique de ce dernier semble légitimement revenir aux Mitsɔgɔ. Cela pose la question de l'intérêt du rituel pour d'autres populations : les Babɔngɔ et les Masangu le pratiquent en effet, ce qui renforce l'unité du pays mobɔngɔ (à la différence, pour des raisons évidentes, des Akɛlɛ qui vivent également dans la zone d'étude). C'est vraisemblablement que, par delà leur nature clanique et leur rôle historique, les *kɔnɔ* sont investis d'une fonction judiciaire générale, qui les associent intimement au *mwiri* :

> « […] les adeptes du Kono exécutent les ordres donné par Ya Mwei. C'est ce qui fait dire aux initiés que « les Kono et le Ya Mwei sont toujours ensemble : Ya Mwei (la « mère Mwei ») vient avec toute sa famille, le père c'est Nzondo, appelé encore Teta-Mokeba, et leurs enfants sont les Kono ». » (Gollnhofer et Sillans 1997 : 90)

Il apparaît ainsi que la représentation des *kɔnɔ* est à la fois celle de femmes sacrifiées et d'enfants. En outre, se superposent et se confondent au moins en partie les initiés au *kɔnɔ* et les entités *kɔnɔ*. Dans le témoignage ci-dessus en effet, il n'est pas très clair si la justice est rendue par les uns et/ou par les autres, ou encore par les uns investis de l'autorité des autres. Ce genre d'équivoque identitaire est par ailleurs courant dans les sociétés initiatiques. Notons également que *Nzondo / Teta Mokeba* intervient également au sein du *bwete*, sous la forme d'un *mogɔnji*.

Dans le « côté du *mwiri* », la grande majorité des hommes s'arrête après l'initiation au *kɔnɔ*. Il existe cependant au moins deux étapes supérieures. Je les traite ci-après dans la même sous-section du fait du peu d'informations à disposition.

Les initiations individuelles *nokeo* (*tʃogeye*) et *movenga*

Ces deux rites successifs m'ont été présentés par des Mitsɔgɔ comme les étapes supérieures du côté du *mwiri*. Dans le cas observé (à distance) de l'initiation *nokeo* (*tʃogeye*), il semble que l'initiateur était également un juge coutumier *evɔvi* (Cf. *infra* la sous-section correspondante). D'autres enquêtes s'avèrent nécessaires pour préciser les caractéristiques de ces initiations. En l'absence d'information concernant l'initiation *movenga*, les quelques éléments ci-après concernent uniquement l'initiation nommée *nokeo* « tresser » ou *nokeo tʃogeye* « tresser les cheveux »[41], l'étape immédiatement supérieure au *kɔnɔ*. Au cours de ce rite, les cheveux de l'impétrant sont effectivement tressés. Il concerne les hommes à partir d'une quarantaine d'années, ayant acquis un certain degré de sagesse : « il faut être déjà posé », me précise un homme motsɔgɔ (en opposition à la jeunesse turbulente), c'est-à-dire avoir déjà une bonne expérience de la vie. A la différence des initiations collectives des garçons qui ont lieu à l'initiative de la famille, et surtout de l'oncle maternel, l'initiation *nokeo* (*tʃogeye*) est individuelle, et s'effectue à l'initiative de l'impétrant. Son prix est bien plus élevé que celui d'une initiation collective. Elle a lieu à l'intérieur d'une maison, en comité restreint d'hommes matures. Il s'agit *a priori* de dispense de conseils de sagesse et de justice. Il n'est pas fait mention de temps musical. Le nouvel initié porte certaines marques distinctives dont une canne. Des marques de respect lui sont dues, notamment dans les salutations.

Ces quatre initiations, de la plus collective à la plus individuelle, constituent les quatre étapes approfondissant l'enseignement « du côté du *mwiri* ». Le décès d'un initié aux rites *nokeo* et *movenga* ne donne *a priori* pas lieu à une cérémonie en tant que telle, mais il est vraisemblable que la qualité de membre du défunt soit honorée au sein des rites funéraires *ndɔngɔ* et *wanga* qui marquent le décès d'un initié au *mwiri* et au *kɔnɔ*.

[41] Dans son dictionnaire getsɔgɔ-français (s.d., n.p : 218), Raponda-Walker donne : Tsoge. n. pl. Cheveux, chevelure. Enokea tsoge, natter les cheveux ».

Les rites funéraires *ndɔngɔ* et *wanga*

La mort d'un initié est suivie de cérémonies rituelles : l'initiation au *mwiri* donne lieu à la veillée funèbre nommée *ndɔngɔ* et l'initiation au *kɔnɔ*, à celle nommée *wanga*. Ce sont les tout premiers rituels qui suivent le décès d'un initié. Seuls l'un des deux est exécuté. La cérémonie s'effectue en présence du corps placé dans le temple des hommes *mbanja*. La nuit durant, le village est investi et malmené par les entités « du côté du *mwiri* » : *Ya Mwey*, *Njondo / Teta Mokeba*, *Gepɔbwe* (créé à la même occasion que les *kɔnɔ*, cf. *supra*) ainsi que les *kɔnɔ* du clan paternel du défunt[42]. Ces entités viennent juger le défunt avant de l'emporter dans le monde des morts. Cette période socialement transitoire – où le défunt n'a plus de statut dans le monde des vivants et n'en n'a pas encore dans le monde des morts – est particulièrement instable et dangereuse. Cette atmosphère tendue est rendue par des actions singulières ainsi que, au plan auditif, par des procédés inhabituels d'émission du son[43]. Ainsi, à la différence des autres rituels dans lesquels l'éventuelle présence d'esprits au sein du village est circonscrite par les initiés à un endroit précis (le temple *mbanja*, le bout du village), dans ces rites funéraires, les esprits investissent le village de part en part. De ce fait, les femmes sont cloîtrées dans la maison endeuillée et n'ont de l'événement qu'une expérience auditive. Parallèlement, la dimension sonore du rituel est très riche, tant au plan de la variété des sons produits que de l'investissement de l'espace.

D'abord, le chant identificatoire de la cérémonie *wanga* consiste en l'enchaînement de deux notes tenues sur la voyelle non signifiante « o », séparées par un intervalle descendant relativement grand (octave ou quinte), que les initiés chantant à l'unisson enchaînent avec quatre interjections « eh ! » sur un rythme plus rapide de noire et une courbe mélodique descendante « en escalier », c'est-à-dire les intervalles ascendants de tierce et descendant de quinte. La structure de ce chant diffère donc de la forme responsoriale (alternance soliste / chœur), qui, sans être l'unique forme vocale, est toutefois la plus courante (cf. le chapitre 3). Ce chant est exécuté à plusieurs reprises au cours de la cérémonie. C'est d'ailleurs par lui que débute cette dernière : les hommes sont divisés en deux groupes postés chacun à une

[42] Les membres, féminins comme masculins, du clan paternel d'une personne étant nommés « père », « papa » (*teta* en getsɔgɔ), cela explique que le nom du *kɔnɔ* du clan paternel soit dans ce cas précédé du terme *teta* : *Teta Viondo*, *Teta Yɛɛngɔ*, etc., cf. tableau récapitulatif des nom des *kɔnɔ* dans la section précédente.

[43] La description succincte qui suit se fonde sur une cérémonie de *wanga* à laquelle j'ai assisté et pour laquelle je n'ai eu le droit ni d'enregistrer, ni d'enquêter. Il est à noter que Raponda-Walker et Sillans (2005 [1962] : 111-115) décrivent des rites funéraires chez les Mitsɔgɔ totalement différents, avec exposition pendant plusieurs jours du cadavre en décomposition au sein du village et à la vue de tous. D'après les auteurs en outre, le rituel *bwete a mwenge* (*Bwété a moèngè*) était alors pratiqué (voir plus loin, le « côté du bwete »).

extrémité du village ; les groupes chantent successivement. Les hommes frappent dans leurs mains une formule rythmique sur six temps, composée de quatre noires suivies de deux silences. Puis le *mondonga* parle devant le temple *mbanja* et les hommes ponctuent ses paroles par des exclamations « oy ! ». Tout en chantant, les deux groupes se rejoignent ensuite au *mbanja*. Là, l'ensemble de tambours est ajouté au chant (voir le chapitre 4 pour la description organologique et les modalités de jeu de l'ensemble de tambours).

Plusieurs particularités dans le jeu des tambours sont à remarquer. D'abord, loin du jeu libre et fleuri qui le caractérise généralement, le tambour à deux peaux lacées *ngɔmɔ* frappe avec une baguette, et en la variant parfois, la formule rythmique de quatre noires suivies de deux silences que les hommes tapaient dans leurs mains[44]. Plus tard au cours de la cérémonie, une formule rythmique sur huit temps est également frappée au tambour. Elle débute de même par quatre noires. Sur la quatrième noire se fait entendre une sorte de *tremolo*, technique instrumentale fort peu courante en pays mobɔngɔ. De plus, cet ensemble de tambours comprend, outre le tambour à deux peaux lacées *ngɔmɔ* et les tambours à peau clouée *misumba*, le tambour sur pied *mokiki* (TS ; BO : *mokɔɔ* ; SA : *mukɔɔ*) qui est par ailleurs le seul tambour joué par les femmes, dans le rituel *nyembe* (pour une possible explication de la présence de ce tambour féminin dans le rituel *wanga*, voir *infra* la section sur le *nyembe*). En sus de l'ensemble de tambours (fig. 16 annexe 1), le chant des hommes est parfois accompagné de sonnailles secouées régulièrement sur un rythme de croches (fig. 6 a, b, c annexe 1). Par ailleurs, la harpe à huit cordes *ngɔmbi* (fig. 14 annexe 1), qui est l'instrument emblématique du rituel *bwete*, joue presque sans discontinuer auprès du corps du défunt au fond du temple *mbanja*. Enfin, posté devant le *mbanja*, le *mondonga*, qui traduit les paroles de l'entité *Ya Mwey*, chante également *a cappella*, seul ou avec l'esprit.

Les voix des esprits quant à elles sont des voix travesties : voix aigüe mirlitonnée, voix « grinçante », voix grave « tremblante », voix aigüe nasillarde, cris aigus, sons gutturaux. Chaque esprit est ainsi identifiable auditivement. Les entités interviennent tour à tour ou ensemble. Par exemple, la voix « grinçante » (*Gepobwe* ?) se fait entendre au bout du village,

[44] Sallée rapporte ce jeu tambouriné avec une baguette dans les rituels de deuil : « Lors du *Bwete* de deuil, « Mweï » est dissimulé dans un enclos formé d'un paravant de tressage de feuilles de palmier, dressé dans la cour du village, pendant trois jours et trois nuits les tambours fuselés à deux peaux tendues par des lanières (-*ngɔmɔ*) et les tambours à pédoncule et à une peau clouée (*mo-sumba/mi-sumba*) ne cessent de résonner, battus au moyen de baguettes souples formées d'un tressage de feuilles à vannerie (*mo-dube/mi-dube : Marantochloa ramosissima Hutch* et *mo-sodo/mi-sodo : Maranthochloa mannii* (Bth.) Milne-Redhead) » Il précise dans sa note (2) : « D'ordinaire ces tambours sont battus à la main. Ces plantes aquatiques dont on peut faire des travaux de vannerie ont un symbolisme féminin que nous exposerons au dernier chapitre. » (Sallée 1985 : 182)

tandis que des cris aigus se succèdent rapidement à différents endroits du village. A plusieurs reprises en outre, *Njondo / Teta Mokeba* avec sa voix grave et tremblante et les *kɔnɔ* (de jeunes initiés) avec leurs voix aigües et nasillardes parcourent le village de part en part en chantant. Parfois ils vont et viennent ensemble, tandis qu'à d'autres moments *Njondo / Teta Mokeba* s'arrête à un bout du village et seuls les *kɔnɔ* se déplacent. Avec des branchages puis avec des bâtons, les *kɔnɔ* frappent violemment les maisons, et principalement celle où sont réunies les femmes. Ils en secouent aussi la porte, menaçant d'entrer, tandis que de l'intérieur les femmes se barricadent. Le chant des *kɔnɔ*, enfants de *Ya Mwey*, rappelle les comptines enfantines, mais leur réalisation saccadée leur donne un caractère étrangement espiègle et inquiétant à la fois.

La cérémonie s'achève peu avant l'aube avec le départ des entités qui emportent avec elles le corps du défunt. Le désordre qui règne dans le village au petit matin atteste de la puissance des événements qui s'y sont déroulés au cours de la nuit. Autrefois, une autopsie rituelle (TS : *atoa* d'après Gollhnofer et Sillans 1997 : 91)[45] était pratiquée par les initiés au *kɔnɔ* au cimetière après la veillée funèbre. Il semble que la pratique soit aujourd'hui disparue. Une cérémonie de *wanga* ou de *ndɔngɔ* est directement suivie d'une cérémonie de *bwete* qui marque le début du deuil des proches parents.

En dehors de ce cursus initiatique « du côté du *mwiri* », célébré lors des funérailles, le *mwiri* est intimement lié aux jumeaux, de manière différente néanmoins.

Les jumeaux *mavasa* et le rituel *geombo*

L'accouchement ordinaire au village s'effectue à l'arrière des maisons (Voir aussi Gollnhofer et Sillans 1997 : 100-101). La parturiente, accompagnée d'une sage-femme (*mobotedi*, du verbe *ebota* : mettre au monde, d'après Gollnhofer et Sillans *op.cit.* : 100) et de quelques parentes, s'adosse contre le tronc d'un bananier. Le bébé tombe à terre. La « nouvelle accouchée » (TS, BO : *mobota*) coupe elle-même le cordon ombilical, ramasse son enfant et rentre dans la maison (la sienne ou celle de sa mère qui va lui apporter son aide) où elle restera recluse pendant un mois environ. Le placenta - comme le prépuce des jeunes circoncis - est placé dans le tronc incisé d'un bananier. Au sortir de la réclusion, une présentation publique de l'enfant s'effectue devant la maison, au cours de laquelle les

[45] Du verbe *etuba* « faire l'autopsie », « d'une personne » (*moma*) ou « d'un cadavre » (*ndjumbi*) d'après Raponda-Walker (s.d. : 223). Raponda-Walker et Sillans (2005 [1962] : 115-119) décrivent la pratique. Cf. également Gollnhofer et Sillans (1997 : 102).

villageois font des dons (paniers, pagnes, argent). En dehors de cette présentation, la naissance ordinaire ne donne pas lieu à un rituel particulier.

La naissance gémellaire est autrement accompagnée :

> « […] si la sage-femme s'aperçoit que ce sont des jumeaux (*mavasa*), toutes les femmes doivent quitter les lieux et l'on appelle immédiatement Ya Mwei. Celui-ci arrive aussitôt avec son interprète *Mondonga* et *Nzondo*. Ce sont les *kono* qui montent la garde autour des lieux pour en interdire l'accès aux non-initiés du Ya-Mwei. C'est l'un des initiés du Ya Mwei, appelé *koko* ou *koko-a-mavasa, modinga-ya-mavasa*, c'est-à-dire l'aïeul des jumeaux, qui est spécialisé dans la technique de l'accouchement. (sic) » (Gollnhofer et Sillans 1997 : 101)

Il se dit également que *Ya Mwey* est le premier informé d'une naissance gémellaire, quel que soit le lieu de l'accouchement, même en brousse : « c'est lui qui informe le village qu'une femme accouche de jumeaux ». La mère, nommée dès lors *Ya Keta* « mère de jumeaux », ne peut ramasser elle-même les nouveau-nés, qui restent au sol jusqu'à l'arrivée de l'initié spécialisé[46].

La naissance gémellaire engendre des statuts sociaux particuliers, des enfants jumeaux mais aussi de leurs parents. Les jumeaux d'abord sont intimement liés au génie *Ya Mwey*, dont, d'après Annie Dupuis chez les Nzebi (2007), ils sont dits être les enfants : eux-mêmes génies de l'eau, ils sont ainsi d'une nature différente de celle des autres être humains, issus quant à eux de la substance des ancêtres (je reviens dans le chapitre 6 sur la conception du cycle de la vie)[47]. Ils sont une richesse pour la famille - deux enfants pour une seule grossesse, dans une société où la descendante nombreuse est valorisée -, mais aussi potentiellement un danger[48]. On leur prête en effet des pouvoirs extraordinaires, connotés positivement lorsque les jumeaux sont satisfaits, ou négativement s'ils sont mécontents ou jaloux. La famille, cible

[46] Mes interlocuteurs m'ont donné les termes *kɔkɔ ya kɛta* mais aussi *ya keta* pour désigner également cet initié spécialisé dans l'accouchement. Pierre Sallée dit par ailleurs : « […] l'initié supérieur de la société [*Ya Mweï*] n'est-il pas appelé Iya keta : « mère des jumeaux » ? » (1985 : 193). Par ailleurs, d'après Gollnhofer et Sillans (1997 : 101-102), en cas de complication lors de l'accouchement (ordinaire ou gémellaire), il est alors fait appel au devin-guérisseur *nganga*. Ce personnage se situe quant à lui « du côté du *bwete* ».

[47] Les Nzebi sont une autre population du sud du Gabon. Même s'ils ne sont pas en contact actuel avec celles du pays mobɔngɔ, la probabilité est forte pour que les représentations relatives aux jumeaux soient largement similaires entre ces différents groupes.

[48] D'après Raponda-Walker et Sillans (2005 [1962] : 131), l'un ou les deux jumeaux étaient autrefois mis à mort. De l'argile spéciale *pèmba* était alors préparée avec les cadavres grillés. Il semble qu'aujourd'hui l'argile soit préparée avec le placenta des jumeaux (Bonhomme 2005 : 164 ; Dupuis 2007). Cette pratique rappelle la confection des *kɔnɔ* (Cf. *supra*).

principale des attaques des jumeaux[49], veille donc toujours à les traiter de manière égale. Ils sont susceptibles de se retourner l'un contre l'autre également. Enfin, tant les jumeaux que leur mère sont vulnérables aux attaques sorcellaires et reçoivent un traitement prophylactique pendant les mois qui suivent la double naissance.

Enfants « biologiques » de *Ya Mwey*[50], ils sont considérés comme initiés au *mwiri* par leur naissance même, et sont immédiatement scarifiés. Une fois circoncis - opération qui s'effectue en bas-âge pour ces enfants – les jumeaux participent au rite de passage *mwiri* (puis aux initiations suivantes) sans être inquiétés par les brimades. D'après Julien Bonhomme (2005 : 164), ils accèdent directement au grade supérieur de *mata* sans passer par celui de novice *mbuna*. Selon Annie Dupuis (2007) chez les Nzebi, une cérémonie de *mwiri* est effectuée à la naissance gémellaire quel que soit le sexe des enfants[51]. Le traitement rituel des jumelles vis-à-vis du *mwiri* demeure toutefois à préciser : *a priori* elles ne sont pas scarifiées et ne subissent pas le rite de passage ; elles ont également un traitement de faveur au sein du rituel féminin *nyembe* (voir plus loin).

En pays mobɔngɔ (et peut-être chez les Nzebi mais l'information est manquante) un autre rituel est en outre spécifiquement consacré aux enfants gémellaires (garçons et/ou filles). Il est nommé en getsɔgɔ *geombo* (BO : *elombo* ; SA : *iluumbu*). Il est exécuté dès la naissance en présence de *Ya Mwey* et des *kɔnɔ*. D'après Gollnhofer et Sillans (1997 : 101), il « se poursuit pendant trois semaines environ, à raison de quatre à six fois par jour », et « s'effectue aussi à l'occasion du mariage et de la mort des jumeaux ». Selon mes propres interlocuteurs, il précède chaque étape de la vie des enfants gémellaires, dont les différentes initiations. Dupuis (2007) insiste également sur l'importance pour le bien-être de ces enfants, et par conséquent de leur entourage, de la multiplication des cérémonies (de *mwiri* apparemment) pendant lesquelles sont exécutés de nombreux chants.

Les parents des jumeaux voient leur statut modifié également. Le père se trouve lui aussi promu au rang d'initié *mata* du *mwiri*, d'après Bonhomme (2005). La transformation la plus radicale concerne cependant la mère des jumeaux. Celle-ci n'est pas initiée au *mwiri* à proprement parler car elle n'est pas elle-même scarifiée, mais le secret de cette initiation - à

[49] Un parallèle peut être effectué avec la pratique sorcellaire qui s'effectue en général entre parents (Cf. Bonhomme 2005).

[50] A la différence de la grande majorité des garçons, issus de grossesses uniques, que le génie réengendre initiatiquement. Dans la conception nzebi – et fort probablement en pays mobɔngɔ – une grossesse multiple, si elle n'est pas animale, est l'œuvre de génies. Les jumeaux sont donc souvent considérés comme ayant deux pères, l'un humain et l'autre spirituel, ou bien n'ayant qu'un seul vrai père, spirituel (Cf. Dupuis 2007).

[51] Son ethnographie tient compte des représentations liées aux jumeaux de même sexe, masculin ou féminin, mono- ou hétérozygotes, de même que des jumeaux hétérozygotes de sexe différent.

savoir que les entailles corporelles ne sont pas faites par le génie *Ya Mwey* après avalement du novice, mais par les hommes - lui est en revanche officiellement dévoilé puisque la scarification de ses enfants s'effectue en sa présence (Gollnhofer et Sillans 1997). En outre, elle reçoit comme attribut la cloche à manche courbé *kendo* (d'après Sallée 1985 : 189), instrument de communication avec les esprits, notamment Ya Mwey[52]. Des marques de déférence lui sont dues. Le statut intermédiaire de la mère de jumeaux (plus initiée que les femmes mais moins que les hommes) est matérialisé diversement : par exemple, elle est autorisée à assister à certains rites masculins mais non à leur totalité, ou encore, sa place physique lors des cérémonies rituelles se trouve entre le groupe des hommes et celui des femmes (Cf. Bonhomme 2005 : 165).

Enfin, lors du rituel *geombo* qui suit la naissance gémellaire, la mère des jumeaux tient un rôle singulier. Seule face à l'assemblée des femmes et des hommes du village chantant des paroles obscènes voire insultantes, elle doit danser en ouvrant ou soulevant régulièrement son pagne afin de dévoiler ses fesses ou son sexe, en accentuant le mouvement d'un coup de rein. L'exhibition de ce sexe capable d'une fécondité exacerbée et d'une « sexualité exceptionnelle » avec les esprits (Dupuis 2007 : 269) est accompagné de chants dont les paroles licencieuses prennent également à parti le sexe masculin, comme l'illustre l'exemple suivant en ebɔngwɛ :

mobo:bo / mobobabo : un sexe petit
vinzoka vyava ngɛngɛ : le pénis est dehors

Annie Dupuis relève également la connotation souvent sexuelle des chants nzebi pour les jumeaux et indique qu'elle peut également s'adresser aux enfants (2007 : 266 note 31).

Ainsi, le caractère exceptionnellement fécond de la naissance gémellaire induit des liens particulièrement étroits entre le génie *Ya Mwey*, les jumeaux et leur mère. La fécondité et la sexualité féminines de manière générale sont également des thèmes majeurs de l'initiation collective des femmes, sur laquelle je reviens plus loin.

Les deux rituels suivants se rattachent au côté du *mwiri* de manière possiblement un peu plus lâche, car il n'y est pas fait explicitement référence. Toutefois un certain nombre d'éléments lui sont communs.

[52] Sallée précise le lien entre gemmellité, cloche kendo et les différentes sociétés secrètes qui l'utilisent : « Cependant la gémellité semble devoir être retenue comme lien entre les différentes institutions et occasions où cette cloche d'un type particulier intervient. » (Sallée 1985 : 189).

L'initiation *mweni* ou *nzegu*, « la panthère »

L'ordre des « hommes panthères » ou « hommes léopards » sévît au Gabon ainsi que dans les pays limitrophes principalement au 19ème siècle et début du 20ème siècle (Cf. Raponda-Walker et Sillans [2005] 1962 : 178-182). Il lui était attribué des faits de sorcellerie, des sacrifices, expéditions punitives et meurtres. Les adeptes camouflaient leurs agissements en faisant croire à l'attaque de l'animal. Ils étaient eux-mêmes « revêtus d'une peau de l'animal et munis de griffes aux mains et aux pieds », selon Gollnhofer et Sillans chez les Mitsɔgɔ (1997 : 201), ou bien « se badigeonnaient, simplement, tout le corps avec de l'argile *mpèmba*, parsemée de mouchetures semblables à celles du léopard » et « étaient armés de griffes en fer, afin d'imiter les blessures faites par le léopard » (Raponda-Walker et Sillans 2005 [1962] : 179).

Cette association rituelle a aujourd'hui perdu de son ampleur. Toutefois, nombreux sont les hommes encore initiés. Dans la zone d'étude, il semble que les adeptes masangu demeurent actuellement plus nombreux que les adeptes mitsɔgɔ. Les Babɔngɔ y sont initiés également[53]. L'initiation est nommée *nzegu* chez les Masangu, du nom de l'animal lui-même, et *mweni* chez les Mitsɔgɔ (où l'animal est nommé *njego*). L'entrée dans l'ordre du *nzegu* relève d'une démarche individuelle. L'initiation étant particulièrement hermétique, il est difficile de savoir à quoi elle correspond actuellement. Il est probable qu'il existe plusieurs statuts au sein de cette association rituelle et que, aujourd'hui du moins, l'entrée en initiation ne fait pas obligatoirement de l'initié un homme-léopard tueur. A partir des informations disponibles, il apparaît que plusieurs éléments rapprochent l'association rituelle du côté du *mwiri*.

Pour Gollnhofer et Sillans (1997) d'abord, chaque clan possède ses propres « *nzegho* », qui sont des « entités mythiques », aux forces surnaturelles mobilisables par les hommes, ayant par le passé combattu les Akɛlɛ. De plus, l'initiation serait, ou aurait été, conditionnée par le sacrifice d'une « sœur » (clanique). Ces éléments rappellent clairement les *kɔnɔ*, leur confection et leur fonction. Les initiés interrogés disent quant à eux combattre au

[53] Raponda-Walker et Sillans (2005 [1962] : 181) mentionnent que l'un des deux hommes-léopards fusillés à Libreville en 1878 était « de race pygmée », sans préciser toutefois l'appartenance ethnique. Ils précisent également que « les hommes-léopards étaient généralement des esclaves que leur maître – chef ou notable – chargeait d'exécuter une vengeance personnelle sur la femme d'un adversaire ou d'un compétiteur » (*ibid.*). Les Babɔngɔ ne sont pas – et *a priori* n'ont jamais été – en relation d'esclaves à maîtres avec leurs voisins mitsɔgɔ ou masangu, mais en relation hiérarchisée de service. Il est envisageable que cette pratique ait parfois constitué un service. Par ailleurs, je reviendrai dans le chapitre 3 sur l'emploi de la harpe *muyimbi* du rituel *nzegu* par les Babɔngɔ de la zone musangu, au sein de leur propre rituel *mudimu*.

côté d'une « panthère mystique ». L'animal a en outre la particularité d'être en relation bivalente de proie et de prédateur avec l'homme. A condition de comprendre la pratique cynégétique dans un sens élargi, les thématiques de combat, de guerre et/ou de chasse de type « mystique », qui sont contenues dans le *nzegu*, peuvent rejoindre le côté du *mwiri*, où le génie *Ya Mwey* préside aux chasses fructueuses (d'après Sallée 1985 : 185)[54]. *Nzegu* et *mwiri* peuvent être rapprochés également sur la thématique de la justice. Toutefois la forme de justice du *nzegu* semble ne pas se fonder sur les principes prescrits par le *mwiri*. Il s'agirait davantage de règlements de compte et de vengeances personnelles. Un dernier rapprochement entre le *nzegu* et le côté du *mwiri* est opéré par Raponda-Walker et Sillans au plan de la danse en contexte rituel :

> « La danse du léopard est une danse du Mwiri. On est donc en droit de se demander dans quelle mesure il n'y eut pas corrélation entre le Mwiri et les hommes-léopards d'autrefois » (*op.cit.* : 236 note 1).

Enfin, il semble qu'à la cessation des activités criminelles des hommes-léopards, l'association rituelle ait pu être parfois réinvestie d'autres fonctions. En ce sens, Paulin Kialo mentionne que chez les Pové, population située à l'est du pays mobɔngɔ, « le *nzɛɣo* transmet et gère le récit de fondation et la mémoire sociale des lignages » (2007 : 45). Il est vraisemblable qu'il en soit de même chez les Masangu, population également proche des Pové, tandis que chez les Mitsɔgɔ, cette charge incombe aux juges coutumiers *evɔvi*. L'absence de réinvestissement du rituel chez les Mitsɔgɔ pourrait expliquer qu'à l'heure actuelle, il y ait davantage d'initiés chez les Masangu que chez les Mitsɔgɔ, alors que par le passé l'association rituelle a été active chez les Mitsɔgɔ (guerre contre les Akɛlɛ).

L'initiation *ngongo* des juges coutumiers *evɔvi*

L'ordre des juges coutumiers est d'origine motsɔgɔ d'après Raponda-Walker et Sillans (*op.cit.* : 154). *A priori* on ne le rencontre pas, ou du moins pas sous une forme aussi développée, chez les Masangu. Mes interlocuteurs mitsɔgɔ étaient en outre divisés sur la possibilité pour un homme mobɔngɔ d'assurer la fonction de juge, mais il semble qu'il en ait existé quelques-uns. Cette association rituelle a donc pu constituer une distinction entre les populations du pays mobɔngɔ à un moment donné, mais celle-ci est aujourd'hui caduque du fait de la disparition progressive de l'ordre.

[54] La sous-section sur l'initiation au *kɔnɔ* suggérait déjà d'une épreuve initiatique puisse consister en une partie de chasse symbolique figurant la guerre entre Mitsɔgɔ et Akɛlɛ.

L'entrée dans l'ordre mitsɔgɔ des juges coutumiers *evɔvi*, telle qu'elle m'a été relatée par des Mitsɔgɔ, était autrefois consécutive à une sorte de rapt commis par les juges *evɔvi* eux-mêmes sur un individu choisi pour sa conduite morale, sa capacité d'orateur et son habileté à résoudre équitablement les conflits villageois. L'élu subissait ainsi l'initiation parfois reclus dans sa propre demeure. Le rituel d'entrée était nommé *ngongo* (possiblement du nom du reliquaire dont il est fait mention ci-après). Raponda-Walker et Sillans (*op.cit.* : 156-158) font état de nombreux chants exécutés pendant le temps de réclusion, ainsi que d'une performance chantée et dansée publique marquant la fin de l'initiation.

Cet ordre est centré sur le jugement des conflits internes au village, sur la profération de conseils et donc, est intimement lié à l'art de la parole. Cette fonction rejoint le côté du *mwiri* ainsi qu'on l'a vu. Toutefois, le rattachement de l'ordre des juges coutumiers *evɔvi* au seul côté du *mwiri* demeure incertaine. En effet, un certain nombre d'attributs reviennent également au juge *evɔvi* : cloche à manche courbé (TS, BO : *kendo*, SA : *kindu*) (fig. 5c annexe 1), cloches simples ou doubles (TS : *mikenge*), chasse-mouche en rotin (TS : *monyangi*) ou queue d'éléphant, éventail, enclume (TS : *motendo*), canne sculptée (TS : *motunga*) (fig. 4 annexe 1). Or, certains de ces attributs correspondent au côté du *mwiri*, mais se retrouvent également du côté du *bwete*. En outre, la référence première des juges *evɔvi* est moins le *mwiri* que l'entité *Kombe*, « le soleil », qui représente le premier juge (Gollnhofer et Sillans 1997 : 92) et qui est également une référence du *bwete*[55]. Parallèlement, Raponda-Walker et Sillans tendent à rapprocher l'ordre des juges *evɔvi* au *bwete* et au culte des ancêtres, du fait de la présence d'un reliquaire contenant « l'Esprit de la parole », *Gébasa-Tsotsa* en getsɔgɔ (*op.cit.* : 155)[56]. Néanmoins, Sallée rapproche cet ordre du *nyembe* et des jumeaux (et par conséquent du mwiri) :

> « Ils [les *evɔvi*] détiennent la tradition orale et sont assistés par les *misambo*, sorte de gérontocratie dont l'importance religieuse paraît grande. En ce qui concerne les e-vovi, nous sommes imparfaitement renseigné mais pour ce qui est des *misambo* il est clair qu'ils sont initiés au *Nyembe* l'initiation féminine fondamentale et que par conséquent leur statut social est symboliquement androgyne tout comme celui des jumeaux et de leur mère – nous avons vu d'ailleurs qu'il y a corrélation entre la gémellité et la chefferie. Or la cloche *kenge* est l'attribut des *e-vovi* et des *misambo* et il ne serait pas imprudent de conclure qu'ils affirment par ce signe, une autorité se situant au-dessus de toute dichotomie sexuelle. » (Sallée 1985 : 262)

[55] *Kombe* « le soleil » est ainsi matérialisé par l'enclume, tandis que la canne représente son rayon.
[56] Gollnhofer et Sillans (*op.cit.* : 92) traduisent *ghebasatsotsa* par la faculté d'éloquence et d'élocution.

L'administration calquée sur le modèle colonial a progressivement remplacé le pouvoir des juges. En 2005-2008, quelques rares vieux *evɔvi* se rencontraient encore, mais l'initiation avait *a priori* disparu. Les juges *evɔvi* étant en outre dépositaires du *Bokudu*, récit historico-mythologique de l'ethnie et des clans, de même qu'instruits de « la généalogie des lignages et des familles ainsi que diverses questions d'ordre métaphysique » (Gollnhofer et Sillans 1997 : 92), il serait intéressant de voir alors à qui (côté *mwiri* ou côté *bwete*) revient cette charge. Il n'est toutefois pas certain qu'il faille systématiquement trancher entre « côté du *mwiri* » et « côté du *bwete* ». Gollnhofer et Sillans (*ibid*.) d'ailleurs semblent distinguer l'ordre des *evɔvi* du *mwiri* comme du *bwete*. Dans tous les cas, il est à noter qu'en sus d'une spécialisation rituelle, les valeurs sociales qui y sont transmises articulent celles du côté du *mwiri* et celles du côté du *bwete* plus qu'elles ne s'en distinguent fondamentalement. On retrouve ce schéma dans les rituels féminins (voir plus loin).

1.1.2. Le côté du *bwete*

Les rituels du « côté du *bwete* » présentent une diversité contextuelle et fonctionnelle qui trouve son unité dans le recours systématique au culte des ancêtres. Sont ainsi rassemblés du « côté du *bwete* », l'initiation masculine et collective *bwete* (*disumba* ou *ndea*), ainsi que les rituels de deuil et retrait de deuil pour un initié ; les rituels de la branche thérapeutique du *bwete*, que sont les différentes formes de *bwete misɔkɔ* masculins (*a myɔbɛ*, *a ngɔndɛ*, *a sengedya*) et *mabundi* féminin ; enfin les formes de *bwete* exécutées à des fins de propitiations diverses.

L'initiation collective *bwete*

La forme de *bwete* pratiquée en pays mobɔngɔ est dite d'origine motsɔgɔ ou apinji, du nom d'une population autrefois présente dans la région, culturellement et linguistiquement très proche des Mitsɔgɔ[57]. Les Babɔngɔ sont également cités au rang des inventeurs du *bwete*, mais c'est alors davantage sur le plan mythologique. Les Mitsɔgɔ nomment le rituel *bwete*, les les Babɔngɔ, *ebwete*, et les Masangu, *bwiti*. Les Mitsɔgɔ eux-mêmes prononcent parfois *bwiti*, qui a valeur de terme générique et qui est dit être « en français ». Je conserve dans cette thèse la dénomination *bwete* des Mitsɔgɔ afin de différencier le rituel de la seconde forme principale du *bwiti* connu au Gabon sous l'appellation de *bwiti* fang, du nom de la population

[57] Les Apinji, aujourd'hui en nombre très restreint, se cantonnent autour de Saint Martin des Apinji au nord de Mouila (Cf. carte).

majoritaire au nord du Gabon, bien que les pratiques ne soient pas concomitantes en pays mobɔngɔ comme elles peuvent l'être à l'extérieur de celui-ci et notamment dans les centres urbains : les Mitsɔgɔ, Babɔngɔ et Masangu n'ont ainsi pas le choix entre l'initiation au *bwete* ou au *bwiti* et il n'y a donc pas localement de confusion possible entre les termes. Malgré l'absence du *bwiti* fang en pays mobɔngɔ, les deux paragraphes suivants s'attachent à donner quelques principes de son fonctionnement comparativement au *bwete* motsɔgɔ, afin de faire ressortir par contraste la spécificité du *bwete* motsɔgɔ pratiqué en pays mobɔngɔ.

Bien que sa création ne soit pas datable, le *bwete* motsɔgɔ est historiquement antérieur au *bwiti* fang. Dès le 19e siècle, il est déjà largement diffusé aux populations du sud du pays[58]. Le parcours du *bwiti* fang, né plus tardivement d'un contexte multiethnique de type urbain, est quant à lui plus aisément traçable[59]. Si le *bwiti* fang est originellement fondé sur le *bwete* motsɔgɔ, les deux formes ont en définitive peu de choses en commun. Dit « syncrétique », le *bwiti* fang se construit également sur le culte des ancêtres *biéri* des Fang alors en désuétude,

[58] Stanislaw Swiderski (1965) donne des informations sur la diffusion historique du bwete : « Déjà en 1857 et 1865 l'explorateur P. du Chaillu trouva le Mbuiti chez les Bakele, en traversant le pays de la Ngounié, habité par les Apindji, les Mitsogo, les Bapunu et les Eshira. Dès le XIXe siècle, le Bwiti et son culte étaient déjà très répandus au Gabon. Par exemple dans la région de la Ngounié- Nyanga, le Bwiti était pratiqué par les ethnies suivantes: Tsogo, Pindji, Eshira, Bapunu, Balumbu, Pérès (Koula-Moutou, Mimongo), Simba (Sindara). Ce culte restait pourtant assez longtemps limité à la région de la Ngounié comme une religion des tribus mentionnées, avant qu'il ne trouve son épanouissement rapide dans les années 1920-1930 et ensuite après 1945 et surtout à l'époque contemporaine après l'indépendance du pays.

Partout où les Pindji et les Tsogo ont émigré, ils ont continué à pratiquer et à répandre leur Bwiti. Les Tsogo influençaient Mouila, Fernán-Vaz, Sindara, Moabi. Les Pindji avaient deux zones d'influence : la région de Mouila (du côté de Saint Martin) et celle de Lambaréné (Lac Zilet, Gomé, Anengué) et aujourd'hui Libreville, bien que dans une mesure très limitée. Issus de la région de Mouila, beaucoup de Pindji ont émigré à Lambaréné, pour y chercher du travail. Mais cela ne les a pas empêchés de garder sur la terre d'exil un Bwiti de leur pays. Malgré ces mouvements migratoires, la région de Mouila reste toujours, pour les Apindji, le lieu sacré du Bwiti, en dehors duquel il n'est pas possible d'être initié.

Le temps de 1930 et les années suivantes étaient marqués d'une persécution organisée par des missionnaires catholiques et soutenue par l'administration coloniale, pendant laquelle on détruisait les temples de Bwiti et on pour- chassait les adeptes. De ce temps-là date aussi l'épanouissement du Bwiti en Guinée Espagnole et Cameroun » (Swiderski 1965 : 545).

[59] D'après Georges Balandier (1963 [1955] : 218-222), le *bwiti* fang apparaît au tout début du 20e siècle. Dans les années 1920-1930 il connaît une expansion qui prend comme point d'ancrage la région du Bas-Ogooué et du Bas-Gabon. Cette expansion est directement liée à l'activité économique des compagnies coloniales d'exploitation de ressources naturelles ainsi que, sur le plan religieux, à l'entreprise missionnaire. En effet, imposant un contact prolongé entre populations disparates - notamment entre Fang de l'Estuaire et Mitsɔgɔ de la Ngounié, « deux réservoirs de main-d'œuvre » - les chantiers d'exploitation constituent de « véritables centres d'apprentissage du *Bwiti* » (*ibid*. : 220). Le culte se développe ainsi dans la région de Lambaréné et de Kango, à Libreville qui en devient la « capitale », puis le long du fleuve Ogooué, dans la province septentrionale du Woleu-Ntem à la faveur du retour des travailleurs dans leurs villages d'origine, et jusqu'au Cameroun et la Guinée équatoriale où les Fang sont de même établis. Raponda-Walker et Sillans soulignent également le rôle « des traitants fang de la Société du Haut-Ogooué » dans la diffusion du culte « après 1927 » (*ibid*. : 191). Voir aussi Fernandez (1982).

ainsi que sur une recomposition fang de symboles, objets et personnages bibliques issus de l'éducation chrétienne inculquée par les missionnaires[60]. De plus, véritable « espace de transformation à lui seul » (Mary, 1983 : 13) liant étroitement « le processus de l'innovation rituelle et celui de la scission à l'intérieur du groupe » (*ibid*.: 15), il se ramifie en de nombreuses branches et sous-branches dites réformistes dont il est possible de retracer la généalogie (*ibid*.: 16-17).

Le *bwiti* fang se distingue du *bwete* motsɔgɔ non seulement sur la forme, mais également au plan de son implication sociale et de son engagement politique. En effet, selon l'analyse de Georges Balandier (1963 [1955]) , les conditions de son élaboration – soient les camps de travailleurs, zones de contact interethnique détachées des villages d'origine et du cadre de la parenté – font du *bwiti* fang un culte non plus restreint aux hommes et dépendant étroitement de la parenté, mais ouvert à un public élargi : hommes, femmes, étrangers, accédant à l'initiation à titre individuel. Cette ouverture déplace le rapport au secret de cette initiation ainsi que son adresse. D'orientation prophétique en outre, ce culte dont l'ambition est d'être « universel » en vient à occuper le paysage religieux fang de manière exclusive. Dès ses débuts enfin, il met davantage l'accent sur ses capacités d'unification et de résistance politique face à l'administration coloniale, ce qui valut aux *bwitistes* persécutés jusqu'en 1945 de trouver refuge dans une pratique clandestine éloignée des centres urbains (Balandier, *ibid*. : 220-221 et 270-281). C'est une tout autre idéologie qui anime le *bwete* motsɔgɔ.

Dans les centres urbains, la pratique du *bwete* motsɔgɔ est en retrait par rapport à celle du *bwiti* fang. C'est probablement la raison pour laquelle André Mary (1983 : 27) lui prédit un avenir « d'objet de 'folklore' ». Si l'on ne peut nier la fréquence et la durée moindres des initiations, la vivacité du *bwete* demeure cependant incontestable en pays mobɔngɔ. Elle est solidaire de la revendication d'une identité ethnique et de l'implication du culte dans la vie sociale. En effet, intimement lié au cadre villageois mais aussi à l'écosystème forestier, le *bwete* motsɔgɔ, strictement masculin quant à lui, construit l'homme social. D'abord, l'initiation au *bwete* engendre un changement de genre de l'individu (de féminin à masculin) et confère à ce dernier un certain nombre de droits mais aussi de devoirs. Notamment, en

[60] André Mary précise : « Si au niveau des mythes et légendes d'origine concernant la naissance et la création, la découverte de l'eboga, le Bwiti Fang se présente quasiment comme un syncrétisme Fang-chrétien, par contre au niveau du rituel on a un syncrétisme à dominante mitsogho-chrétien. La structure de la cérémonie, la plupart des unités rituelles de base sont fournies par le Bwiti mitsogho, le culte traditionnel du Bieri, les rites *sôô* et *ndong mba* des Fang n'ayant jamais comporté une telle élaboration rituelle et ayant surtout disparu de la mémoire collective. » (1983 : 12-13). Pour une analyse détaillée du syncrétisme du *bwiti* fang, voir Mary (1983, 1999) ainsi que de nombreux articles.

l'introduisant officiellement dans le *mbanja* - temple rituel des hommes mais aussi lieu de réunions quotidiennes où se discutent les affaires de politique locale (fig.7 a annexe 1)- l'initiation offre à l'individu masculin un droit à la parole[61]. En outre, l'initiation engage l'identité ethnique de l'individu - être un vrai motsɔgɔ, musangu ou mobɔngɔ - et réaffirme sa parenté clanique et lignagère. Ainsi, l'initiation ne fait pas d'un individu de sexe masculin uniquement un homme, mais un homme d'un village nommé, l'inscrivant ainsi dans un collectif et dans une filiation. Ces termes, qui se superposent sans se recouvrir complètement, sont tous constitutifs de l'identité sociale individuelle. L'inscription de l'individu dans une filiation tant ethnique que clanique et lignagère est rendue possible par le fondement du *bwete* sur un culte des ancêtres.

Le culte des ancêtres à vrai dire ne nécessite pas en soi un développement rituel conséquent. Comme le notent Gollnhofer et Sillans (1997), il peut se restreindre à un culte familial :

> « il se réduit [alors] à quelques brèves cérémonies. Celles-ci ont lieu soit dans la case familiale, où seuls les hommes sont présents, soit au cimetière dans le cas où l'on a enfreint un interdit ou si l'on désire obtenir une faveur. C'est en effet à cette occasion que l'on sollicite les faveurs des ancêtres en vue de l'obtention de richesses, d'une nombreuse progéniture, etc. »

Dans son développement rituel *bwete*, le culte des ancêtres est quant à lui caractérisé par l'engagement d'une forme de collectivité (ethnie, lignage, clan) ainsi que par sa forme spectaculaire.

La référence aux ancêtres au sein du rituel est multiple. Elle est d'abord présente dans la dimension polysémique du terme *bwete* lui-même. Ce terme en effet désigne, de manière non-exhaustive, non seulement le rituel proprement dit, mais aussi l'entité mythique – figure de l'archi-ancêtre des initiés - à laquelle le novice rend visite au cours de ses visions sous l'emprise de la plante psychotrope *iboga* (*Tabernanthe iboga* Baillon)[62], les reliquaires

[61] Une séquence rituelle, soutenue par un chant spécifique, est particulièrement explicite sur ce point. En effet, après avoir « parlé le *bwete* » - c'est-à-dire après avoir révélé ses visions sous l'emprise de la plante psychotrope *iboga* (*Tabernanthe iboga* Baillon) – le novice *banji* (variante phonétique *banzi*) est officiellement conduit à l'intérieur du temple *mbanja* depuis le jeune arbre *sombi* planté pendant la période rituelle quelques mètres devant le temple. Cette introduction solennelle s'effectue au son d'un chant dont les paroles sont les suivantes : « Un tel était une femme, il devient un homme de tel village » (en getsɔgɔ : [nom du novice] *nabaki mogeto akogi momogo* [nom du village]).

[62] *Eboga/ebogɛ* en getsɔgɔ, ou encore *maboga/mabogɛ* au pluriel, car il existe deux types de plante (Gollnhofer 1974). *Iboga* correspond à la prononciation des Masangu et d'autres populations en dehors du pays mobɔngɔ, mais aussi, et c'est pour cela qu'elle est employée ici, à la prononciation générique, dite « en français ». L'*iboga*

contenant des ossements d'ancêtres (crânes, tibias), la statuaire anthropomorphe, ainsi que le savoir initiatique[63]. En outre, l'édifice que représente le temple *mbanja* figure lui-même le rapport à l'ancestralité puisque les temples furent longtemps édifiés sur les ossements, placés sous le poteau central, issus du sacrifice d'un proche parent de leurs fondateurs. Le rituel donne également à percevoir une représentation animée des ancêtres, sous forme soit vocale d'esprits à l'intérieur du *mbanja*, soit visuelle des *migɔnji* venant danser dans la cour du village (fig. 7 f, g, h annexe 1 et chapitre 6).

L'importance de l'inscription de l'individu dans une filiation est également formalisée en amont du rituel initiatique par l'implication de l'oncle maternel et du père du novice *banji* (fig. 7 b, c, d annexe 1) dans sa préparation. En outre, elle se perçoit de manière détournée par la conduite des jeunes citadins. Eduqués en partie selon les codes européens hérités de la période coloniale, un certain nombre passent outre l'initiation. D'autres au contraire, à un âge souvent plus avancé que celui des novices villageois, recherchent dans l'initiation une composante identitaire et une assise sociale. Pour ce faire ils ne s'adressent pas à un *mbanja* quelconque mais opèrent un retour « aux origines», c'est-à-dire au village où sont leurs parents et leurs ancêtres.

La forme première du *bwete* d'initiation collective est le *bwete disumba*, du nom d'une figure archi-ancestrale féminine, mère de l'humanité. En pays mobɔngɔ cependant, cette forme a été supplantée par le *ndea*[64] depuis au moins les années 1960 comme l'indique Otto Gollnhofer (1974 : 4) qui y effectuait alors ses recherches doctorales (voir aussi Lechaux 2015). Le *ndea* constitue, selon Gollnhofer et Sillans, l'un des plus importants *mandemba*, « branches caractérisées par des nuances dans le rituel initiatique et l'explication de certains aspects de connaissances initiatiques » [65]. Ces diverses interprétations « n'affectent cependant en rien les fondements de l'ésotérisme », « les bases de l'enseignement initiatique du Bwiti [demeurant] immuables » (1997 : 86). De fonction identique et de forme très proche de celles

---

enfin est connu sous les dénominations de « bois sacré », « bois amer ». Sa forte amertume est en effet caractéristique.

[63] Ce signifiant flottant revêt en fait des signifiés issus de champs lexicaux variés. Julien Bonhomme (2005 : 179) mentionne ainsi l'emploi par les initiés du terme *bwete* pour signifier de manière dissimulée le sexe de la femme par exemple. Or la femme est à la fois l'exclue de l'initiation et la figure originelle qui a permis l'organisation du culte.

[64] Les Mitsɔgɔ optent de préférence pour cette dénomination concise. Cependant on peut aussi entendre *bwete a ndea* (getsɔgɔ), *ebwete bwa ndea* (ebɔngwɛ), *bwiti ndea* (isangu).

[65] « Il y eut, autrefois, un certain nombre de *mandemba* dont la plupart ont disparu. Il n'en reste plus, actuellement, que trois ou quatre. Le plus important est le Bwiti-Ndea qui s'est pratiquement substitué au Bwiti-Disumba, c'est-à-dire le Bwiti initial, la « mère de tous les *mandemba* » (sic). » (Gollnhofer et Sillans 1997 : 86-87).

du *bwete disumba*, le *ndea* est ainsi d'orientation plus guerrière (Bonhomme 2005). Il s'agit - de même que pour l'initiation *mwiri* mais selon des actions et des références mythologiques distinctes - de réengendrer les individus mâles en initiés sans le concours des femmes.

Au plan de la forme, l'initiation collective *bwete* s'étend actuellement sur plusieurs semaines. Elle comprend, de manière classique, les trois phases de séparation, réclusion et réintégration. La période initiatique est marquée par une alternance de phases publiques et privées (Voir Gollnhofer 1974 ; Sallée 1985 ; Lechaux 2015, dont la thèse se fonde sur les archives sonores de Sallée et Le Bomin). L'entrée en initiation des novices ainsi que leur sortie sont marquées chacune par la succession de deux cérémonies de *bwete*, autrement nommées « veillées » (BO : *eleemba*), du fait qu'elles débutent en fin d'après-midi pour s'achever au matin. Des cérémonies intermédiaires ponctuent également le temps initiatique. Chacune de ces cérémonies ou veillées consiste en la succession chronologique d'un certain nombre de phases rituelles nommées. A chaque phase correspond un répertoire musical, et généralement une formation voco-instrumentale. Les cérémonies sont identifiables, visuellement et auditivement, par leur combinaison spécifique des phases rituelles. Ainsi, un certain nombre de ces séquences n'intervient qu'une fois, soit au cours de l'entrée en initiation (par exemple la séquence *njomba go mondo* pendant laquelle les novices *banji* sont bousculés par les initiés à travers le village avant de parler de leurs visions), soit au cours de la sortie d'initiation (par exemple la séquence *mokatange*, pendant laquelle plusieurs files d'initiés s'entrecroisent rapidement et parfois violemment, simulant un combat, autour de l'arbre *motombi* hautement symbolique). D'autres encore sont exécutées au cours des cérémonies d'entrée et de sortie d'initiation mais non au cours des cérémonies intermédiaires (par exemple la séquence *mbɔmɔ*, « le python » qui symbolise la renaissance initiatique). Enfin, certaines séquences interviennent à chaque cérémonie constitutive du rituel *bwete*. C'est le cas par exemple de la séquence *byomba* symbolisant l'acte sexuel (voir dans Gollnhofer 1974) ou de la séquence *migɔnji*, au cours de laquelle les ancêtres masqués viennent danser dans le village et apporter leur bénédiction (le chapitre 6 revient en détail sur cette séquence).

Le rituel *bwete*, et les rituels « du côté du *bwete* », sont d'une manière générale plus spectaculaires, visuellement et auditivement, que ceux « du côté du *mwiri* ». Leurs séquences publiques sont plus nombreuses, et font davantage appel à la participation active des non-initiés, notamment pour les séances de danses publiques (sur lesquelles je reviendrai à propos de la circulation musicale, cf. chapitre 7). En l'absence d'autorité unificatrice, des variantes apparaissent d'un groupe à l'autre du pays mobɔngɔ, et même d'un village à un autre au sein

d'un même groupe. Elles n'entravent cependant pas la structure fondamentale du rituel. Il revient aux initiés de passage, après avoir prouvé la légitimité de leur participation, de s'adapter aux modalités d'exécution du rituel de leurs hôtes. Cela n'empêche pas des jugements de valeur (positifs ou négatifs) qui peuvent d'ailleurs conduire à la réappropriation d'une variante. Par exemple, les principes d'identification des ancêtres *migɔnji* diffèrent entre la zone motsɔgɔ et la zone musangu au sein du pays mobɔngɔ. En outre, de village en village, les chants identificatoires des *migɔnji* ne sont pas strictement identiques. Il peut arriver qu'un chant soit ainsi ajouté ou remplacé pour identifier un *mogɔnji*.

Premier, le *bwete disumba* est également la forme prééminente du *bwete*, celle dont découlent toutes les autres. Selon la métaphore locale de l'arbre, dont Julien Bonhomme (2005 : 15) propose une représentation graphique, le *bwete disumba* constitue à la fois les racines et le tronc originel commun à l'ensemble des rituels du côté du *bwete*, qui forment quant à eux les diverses branches.

Ainsi, le décès d'un initié – qui marque la fin de son existence villageoise et le début de son existence de mânes puis d'ancêtre *mogɔnji* jusqu'à sa réincarnation - donne également lieu à des cérémonies de *bwete* nommées par les Mitsɔgɔ « *bwete* des pleurs » (*bwete a mwenge*). Une partie des Babɔngɔ réfute cette appellation et lui préfère celle de « *bwete* de deuil » (*ebwete bwa ebeenda*). C'est également cette seconde appellation qui est retenue par les Masangu (*bwiti bu koondo*). Certaines séquences rituelles, qui constituent le fondement du *bwete*, sont communes au *bwete* de deuil/des pleurs et au *bwete* d'initiation, tandis que d'autres sont spécifiques à chaque contexte.

D'autres formes plus simples de *bwete*, également issues du *disumba*, servent à s'attirer les faveurs des ancêtres en diverses circonstances.

Propitiations diverses

Un *bwete* peut ainsi être organisé pour attirer la bienveillance des ancêtres sur certains artefacts qui entrent dans la réalisation du rituel lui-même. Ainsi de l'« inauguration d'un temple », de la « consécration de statuettes prophylactiques (pour un groupe local) ou d'une nouvelle 'cloche rituelle' (ngonga) » (Gollnhofer 1974 : 10) (fig. 5 d annexe 1). Les ancêtres sont également invoqués puis remerciés relativement aux travaux agricoles par une forme de *bwete* nommée *bwete a bonje*. Cette forme rituelle prend ensuite divers noms selon l'occasion pour laquelle elle est sollicitée. Ainsi, afin de rendre propices la période de l'abattage et celle des récoltes, les Mitsɔgɔ et Babɔngɔ de la zone motsɔgɔ réalisent « le *bwete* de la saison sèche » (*bwete a gesebo*), et les Masangu et Babɔngɔ de la zone musangu, « le *bwete* de la

ceinture (pour grimper aux arbres) » (SA : *bwiti bu igaambə* ; BO : *ebwete bwa elaango*). L'absence d'accident est célébrée après la période de l'abattage par « le *bwete* pour détacher la ceinture » (*bwete a getʃoboa geango*) pour les premiers, et par un « *bwete* de remerciement » (SA : *bwiti bu dikeembə* ; BO : *ebwete bwa dikeemba*) pour les seconds. Enfin, pour célébrer les premières récoltes et souhaiter leur abondance, les Masangu et Babɔngɔ de la zone musangu exécutent un « *bwete* pour goûter l'igname » (SA : *bwiti bu maanga bombalə* ; BO : *ebwete bwa dibemba eemba*, ou *ebwete bwa dibemba moyako*, « *bwete* pour goûter la nourriture »). Les Mitsɔgɔ et Babɔngɔ de la zone motsɔgɔ quant à eux organisent un *mwago*, invocation aux ancêtres que l'on retrouve également au début des cérémonies de *bwete misɔkɔ*. Enfin, Gollnhofer et Sillans (1997 : 99) relèvent le terme « Bwiti des ancêtres » (*Bwiti-a-mombe*) pour qualifier de manière générique les cérémonies liées aux travaux agricoles, ce qui rend particulièrement explicite la fonction de ces dernières.

Par ailleurs, l'une des branches principales de l'arbre *bwete* est le *bwete misɔkɔ* d'orientation thérapeutique, branche qui possède elle-même plusieurs ramifications.

Les rituels thérapeutiques *bwete misɔkɔ*

La branche *bwete misɔkɔ* constitue une véritable spécialisation fonctionnelle du *bwete*. En effet, le *bwete misɔkɔ* est un rituel à but thérapeutique auquel un homme ou une femme recourt, en cas d'affliction, à titre individuel. La répétition de l'infortune étant préférentiellement attribuée aux proches parents de l'affligé, c'est la parenté lignagère qui est convoquée dans le *bwete misɔkɔ*. A la différence du *bwete* d'initiation collective donc, l'identité ethnique n'y est pas mobilisée. Le *bwete misɔkɔ*, traditionnellement masculin, se subdivise en plusieurs sous-branches, selon des critères de spécifications fonctionnelle, formelle mais aussi sexuelle. La présentation qui suit est superficielle. Pour une description précise du rituel *bwete misɔkɔ*, dans sa forme *a ngɔndɛ* plus particulièrement, ainsi que pour une analyse fine des logiques relationnelles à l'œuvre dans le *bwete misɔkɔ* et le *mabundi*, je renvoie à l'ouvrage de Julien Bonhomme, *Le miroir et le crâne* (2005).

Ainsi la forme *a myɔbɛ* du *bwete misɔkɔ* met l'accent sur les soins. Elle est associée à la couleur noire, dont se revêtent ses praticiens, que sont les devins-guérisseurs *nganga*. C'est la forme initialement développée par les Mitsɔgɔ. Elle est dite plus lente et austère que la forme plus récente *a ngɔndɛ* originaire quant à elle des Bavove et Simba plus à l'est, ainsi que des Masangu. Le *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* est spécialisé dans la divination. Son caractère spectaculaire - parures de danse riches et sonores des *nganga*, pagnes rouges, tempo vif de la musique, danses exaltées - contribue à son franc succès auprès des populations, notamment

dans la moitié sud du pays ainsi que dans les centres urbains. En plein essor, le *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* en vient même à supplanter le *bwete misɔkɔ a myɔbɛ* dans son propre fief, c'est-à-dire chez les Mitsɔgɔ.

Selon une logique primitiviste, cette tendance met à l'honneur les Pygmées Babɔngɔ auprès des citadins et des étrangers - bien que les Babɔngɔ soient paradoxalement les initiés les plus récents - et leur offre l'opportunité d'une émancipation de la tutelle de leurs voisins (Voir l'analyse dans Bonhomme *et al* 2012). Le *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* est par ailleurs le premier à accepter les initiées féminines, nommées *mabundi*. Actuellement les *mabundi* tendent à former une sous-branche autonome nommée *mabundi* comme ses initiées. Ainsi dérivée du *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* masculin, la sous-branche féminine inclut également des éléments de l'initiation collective des femmes, le *nyembe* (voir ci-après). Cette spécialisation féminine est aussi l'occasion d'une émancipation des femmes de la domination masculine. L'évolution de la pratique des rituels thérapeutiques en pays mobɔngɔ permet donc d'effectuer un parallèle entre l'évolution de la relation entre Pygmées et voisins d'une part et celle entre femmes et hommes d'autre part.

Enfin, des innovations rituelles dans le *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* ont donné lieu à une autre sous-branche, le *bwete misɔkɔ a sengedya*. Davantage implanté dans la région de La Lopé sur le fleuve Ogooué, le *sengedya* est complètement absent du pays mobɔngɔ.

Cette section termine l'inventaire des rituels masculins. Les rituels féminins sont nettement moins nombreux.

1.2. RITUELS FEMININS

Il n'existe pas de « côté » dans les rituels féminins comme il y en a dans les rituels masculins. Il semble que chaque rituel féminin concentre les valeurs sociales réparties, dans les rituels masculins, du « côté du *mwiri* » et du « côté du *bwete* ». Les femmes comptent une seule initiation collective, le *nyembe*, et quelques rituels thérapeutiques, *mbumba*, *ombudi/mabanji*, ainsi que *mabundi*, qui a déjà été évoqué plus haut dans la section sur le *bwete misɔkɔ* et sur lequel je reviens très brièvement. La mort d'une initiée est également célébrée par des formes spécifiques de ces rituels.

1.2.1. L'initiation collective *nyembe*

L'aire de répartition de l'initiation collective féminine *nyembe*, comme celle du *mwiri*, dépasse de loin les limites du pays mobɔngɔ. Le rituel en effet est largement répandu au

Gabon. En pays mobɔngɔ, les Mitsɔgɔ le nomment *boo*, les Babɔngɔ, *bolo* et les Masangu, *nyɛmbə*. Les Myɛnɛ de la côte gabonaise ou encore les Nzebi le nomment *njɛmbɛ*[66]. Le fondement initiatique semble partout similaire. Toutefois, la forme des cérémonies de *boo/bolo* d'une part et de *nyembe/njembe* d'autre part pourrait contenir des variations plus ou moins importantes. Selon Gollnhofer et Sillans (1997 : 95) le rituel *boo* se serait diffusé depuis les Mitsɔgɔ puis les Bapinzi. *Nyembe* serait alors une appellation erronée, « une déformation d'un dialecte myɛnɛ dont la traduction est 'je dis que' »[67]. A l'inverse, Raponda-Walker et Sillans (2005 [1962] : 250-253) estiment pour leur part que le *boo* ou *bolo* serait une « danse profane du ndjembe », y compris chez les Mitsɔgɔ. Dans cette thèse, j'opte pour le terme générique *nyembe*.

A la différence des multiples initiations collectives masculines, le *nyembe* constitue l'unique initiation collective féminine. La littérature scientifique rapproche fréquemment le *nyembe* du *mwiri* (Bonhomme 2005 ; Gollnhofer 1974 ; Gollnhofer et Sillans 1997 ; Maclatchy 1945 ; Raponda-Walker dans Raponda-Walker et Sillans 2005 [1962] : 243). Le lien entre les deux rituels est effectivement ancré dans un récit mythologique, fondé sur le principe d'inversion originelle. En substance[68], le récit attribue la découverte du génie de l'eau *Ya Mwey* aux femmes lors d'une partie de pêche, au cours de laquelle l'une d'elles se fait mordre par le génie au poignet. Les femmes entreprennent de ramener le génie au village mais finissent par l'abandonner en chemin devant son poids monstrueux. Les appels rauques du génie attirent l'attention des hommes restés au village qui le découvrent à leur tour et lui construisent un enclos où il finit par mourir par manque de soins. A sa demande, les hommes perpétuent son existence en imitant sa voix à l'insu des femmes, sacrifiant celles qui avaient d'abord découvert le génie. Ainsi débute la société initiatique du *mwiri*, en échange de laquelle les hommes donnent aux femmes le *nyembe*, qui était jusque là une danse masculine.

Ce sont donc moins les rituels qui s'échangent que l'élément central (un génie, une danse) autour duquel chaque rituel se construit. Mais l'on peut voir également entre ces termes un rapport métonymique dans lequel la désignation de l'élément central renvoie en fait au rituel lui-même. Le changement de genre qui accompagne l'échange suggère alors que les secrets des uns sont en réalité connus des autres. Dans les deux cas, l'échange - des rituels ou

[66] Voir Dupuis 1996a.

[67] Néanmoins, dans la classification des parlers du Gabon de Kwenzi-Mikala (1998, cité dans Idiata 2002) fondée précisément sur le syntagme « je dis que », l'ensemble myɛnɛ constitue l'« unité-langue » *mɛryɛ*.

[68] Pour des versions détaillées du récit, voir Gollnhofer et Sillans 1981 ; Sallée 1985 ; Bonhomme 2005 : 165-166.

de leur élément central - présente les deux rituels comme équivalents. Ces derniers partagent de fait un certain nombre de similitudes.

Comme le *mwiri* en effet, le *nyembe* est un rite de passage à l'âge adulte des jeunes filles, qui veille au respect des règles sociales. Ainsi que l'explicite Annie Dupuis chez les Nzebi :

> « L'initiation est un apprentissage dramatisé des valeurs de la société : apprendre à surmonter des difficultés, à reconnaître les plantes en forêt, à cultiver sa plantation, à nourrir sa famille ; mais aussi subir des épreuves, connaître sa parenté, savoir se comporter – n'être ni trop timide ni trop orgueilleuse – être enfin une bonne épouse capable de donner du plaisir à son mari. » (1997 : 85)

Comme le *mondonga* dans le *mwiri* en outre, une initiée au *nyembe*, nommée *Ghebegha* (ou *gɛbɛga*), tiendrait le rôle d'interprète des paroles de l'esprit (*Boo* ou *Bopesa*) de la société initiatique (Cf. Gollnhofer et Sillans 1997 : 97). De plus, l'initiée qui préside aux séances de *nyembe*, nommée *kumu a ebenga*[69] frappe le tambour sur pied (TS : *mokiki* ; BO : *mɔkɔɔ* ; SA : *mukɔɔ*), instrument caractéristique du rituel féminin (fig. 8 a, b, c annexe 1, et voir le chapitre 4 pour l'analyse détaillée des tambours et de leur jeu). Or, Pierre Sallée (1985 : 225) relève pour ce tambour l'appellation en getsɔgɔ : « *mokiki mweï* : petit tambour de *Ya Mweï* », appellation qui rapproche dans le même syntagme les rituels féminin et masculin. Cette possible appartenance au génie *Ya Mwey* du tambour féminin rendrait par ailleurs pertinente son utilisation lors des funérailles d'un initié au *mwiri* (Cf. *supra* la section sur les rites funéraires *ndɔngɔ* et *wanga*).

Les deux rituels se rejoignent également sur le rapport à la fécondité qu'ils entretiennent. Ainsi, au plan symbolique, le bananier (TS : *ɛbɔga, ma-*) - à la croissance rapide et aux nombreux fruits - est omniprésent dans le rituel féminin *nyembe*[70]. D'abord, la jupe *tsaka* caractéristique de l'initiation est faite de feuilles fraiches de bananier[71] (fig. 8 d annexe 1). Elle est l'unique vêtement des novices *basende* (BO ; TS : *itsende*), tandis que les initiées

[69] « Cheffe de l'*ebenga* », qui est l'enclos rituel du *nyembe* dans la forêt adjacente au village, encore appelé *ɛɛndo*. Ces termes se retrouvent respectivement chez Raponda-Walker et Sillans (2005 [1962] : 241) et Gollnhofer et Sillans (1997 : 96).

[70] Ce symbolisme de la fécondité associé au bananier déborde le cadre rituel. Après chaque naissance en effet – sauf si elle est gémellaire, cf. *supra* – le placenta est enterré au pied d'un bananier, cordon ombilical vers le haut si la femme souhaite d'autres enfants, vers le bas dans le cas contraire (Cf. Dupuis 1997 : 86 note 8). Le prépuce des circoncis est également glissé dans le tronc incisé d'un bananier. Or la circoncision est la condition d'entrée dans la société du *mwiri*. En revanche, chez les Beti du Cameroun, le symbolisme du bananier est révélateur de la relation sociale frère/sœur (Houseman 1998).

[71] La *tsaka* constitue également le premier vêtement des femmes, avant l'apprentissage de la technique du tissage du raphia puis l'arrivée du tissu européen, d'après Gollnhofer et Sillans (1997 : 207). Les hommes portaient alors le cache-sexe *mbete* en écorce battue.

les plus âgées portent exclusivement le pagne. Entre ces deux âges extrêmes, les initiées alternent à leur guise : si elles portent plus fréquemment le pagne, il n'est pas rare d'en voir revêtir la jupe *tsaka* pour les séances publiques de danses des rituels. Il y a donc là un parallèle évident entre l'habillement et l'évolution de la fécondité féminine[72]. De plus, la dispute d'un régime de bananes (TS : *ɛtɔtɔ, ma-*) entre les initiées constitue l'action d'une séquence du rituel initiatique ; lors des funérailles d'une initiée enfin, le corps exposé de la défunte est placé sur des tronçons de tronc de bananier (fig. 8 c annexe 1). Parallèlement, le mythe d'origine de la société initiatique *mwiri* raconte qu'afin de faire émerger le génie *Ya Mwey*, les hommes jettent notamment à l'eau un tronc de bananier (mais aussi, un chiot, une panthère, un Pygmée, une enclume *motendo*) ; en outre, le premier enclos du génie est fait de feuilles de bananier, de même que la jupe que les novices *mbuna* portent au cours de l'initiation (feuilles séchées)[73].

La fécondité est également symbolisée dans le rituel féminin par le poisson « silure »[74], auquel il est fait une place importante. L'on remarque que c'est dans le milieu aquatique – symboliquement associé au féminin – que vivent les êtres les plus prolifiques en matière de reproduction (si peu arrivent à l'âge adulte, des centaines d'œufs sont toutefois pondus). Le symbolisme lié au silure, poisson de fond omnivore pouvant atteindre une taille colossale, est assurément à mettre en parallèle avec le génie aquatique *Ya Mwey*, que Julien Bonhomme qualifie de « vagin portatif monstrueux » (2005 : 167). Raponda-Walker et Sillans rapportent à ce propos qu'une séquence du rituel *nyembe* consiste à pêcher un silure que les initiées appellent « mère ». Ce qui est souligné dans ce substantif, c'est bien la capacité procréatrice de la femme. Les mêmes auteurs pensent que le silure « *représente le fœtus, c'est-à-dire l'embryon contenant en puissance tous les principes nécessaires à la propagation de la vie organique et spirituelle* » (2005 [1962] : 249, leurs italiques). Si l'embryon est nommé « mère », alors se trouvent condensés en une unité l'élément procréateur et l'élément

[72] Hors contexte rituel, pour le divertissement, les femmes ne prennent pas le temps de confectionner les jupes tsaka. Toutes quel que soit leur âge portent alors le pagne.

[73] On a vu que le vêtement des *mbuna* pouvait également être le *mbete*. Ainsi, ce vêtement fait référence soit à la fécondité et la renaissance initiatique (jupe de feuilles de bananier) soit à l'origine (le cache-sexe en écorce battue comme premier vêtement des hommes). Chez les femmes parallèlement, la seule jupe *tsaka* fait référence tant à la fécondité qu'à l'origine.

[74] Raponda-Walker et Sillans parlent de « silure électrique » et donne la désignation *Malapterurus electricus*, qui correspond en fait au poisson-chat. Il semble que le terme « silure » soit employé comme nom générique pour le poisson-chat voire pour plusieurs espèces siluriformes.

procréé. Cette condensation des contraires[75] pourrait rappeler la femme enceinte, état hautement valorisé et symbole de pureté féminine (cf. Dupuis 1997 : 83). Parallèlement, le « silure » représente vraisemblablement la mère originelle *Ya Mwey*, ou du moins sa descendance. En appelant « mère » la descendance de *Ya Mwey*, ses « filles » donc, les femmes accorderaient ainsi aux « silures » les mêmes pouvoirs que les hommes attribuent au génie. En définitive, si le génie *Ya Mwey* lui-même est mort, les hommes comme les femmes continuent de recourir à son pouvoir procréateur, de manière différente toutefois : les hommes, en faisant croire, par sa représentation vocale, à son existence perpétuée et en lui attribuant la capacité d'engendrement des hommes sociaux ; les femmes, en célébrant la fécondité biologique féminine et en attribuant au génie, représenté sous la forme du poisson siluriforme, le pouvoir de renforcer cette fécondité rituellement.

La célébration de la fécondité féminine doublée de l'augmentation des chances de procréer par des procédés rituels passent également par le recours au symbolisme de la gémellité et de la fécondité exacerbée qu'elle représente. Ainsi, Gollnhofer et Sillans parlent de reliques constituées d'un « crâne de jumelle ou de l'un des parents de celle-ci » (1997 : 96), enfouies sous un cône de terre[76]. De même, la présidente des séances de *nyembe* serait nommée *Momba*, terme que les auteurs traduisent par « jumeau » (1997 : 97). Les épreuves sont également épargnées aux jumelles. Cette attention particulière portée aux jumeaux du fait de leur rapport singulier à la fécondité est là encore à rapprocher du traitement des jumeaux dans la société du *mwiri*, qui sont considérés comme les enfants biologiques du génie *Ya Mwey*.

Enfin, Raponda-Walker et Sillans mentionnent des scarifications féminines, qui ne sont pas sans rappeler les scarifications faites aux initiés du *mwiri* :

> « Les initiées recevraient une marque distinctive, consistant en deux incisions obliques pratiquées sur les cuisses avec un rasoir. » (2005 [1962] : 244)

Or les scarifications masculines participent d'un ensemble de procédés visant pour les hommes à capter la capacité reproductrice des femmes et à permettre le ré-engendrement initiatique des garçons sans le concours effectif de ces dernières, associant ainsi de manière

[75] Qui rappelle la notion de « condensation rituelle » développée par Houseman et Severi (2009 [1994]), « entendue comme la simultanéité, en une même série d'actes, de modes de relations nominalement incompatibles » (Houseman 2012 : 16).

[76] Pour Raponda-Walker et Sillans (2005 [1962] : 242) il s'agirait des ossements d'une ancienne cheffe du *nyembe*, désignée alors par le terme getsɔgɔ *Kokwengo*. On remarque que le terme contient le substantif *koko*, « aïeul(le) ».

consubstantielle le *mwiri* et les femmes par le truchement du principe de fécondité (d'après l'analyse de Julien Bonhomme 2005 : 166-167).

Les femmes possédant par nature la capacité biologique de reproduction des êtres humains, l'initiation féminine se passe du processus de ré-engendrement initiatique. De ce fait, la pertinence des scarifications féminines, si leur présence venait à être corroborée par d'autres témoignages, serait la marque ostensible de l'institution par le rituel d'un statut social féminin lui aussi centré sur le principe de fécondité. Du fait que l'initiation féminine, à la différence des initiations masculines, n'occasionne pas un changement de genre de la personne, la superposition des aspects biologique et social de la fécondité tendrait cependant à invisibiliser le second au profit du premier. En ce sens, il est remarquable que les scarifications féminines soient faites sur les cuisses, donc à proximité du sexe biologique d'une part, et soustraites à la vue sous le couvert du pagne d'autre part, tandis qu'à l'inverse, les scarifications masculines, signe de la réappropriation sociale par les hommes d'un pouvoir féminin qui leur fait naturellement défaut, sont non seulement visibles (sur le bras) mais aussi constamment exhibées par le serment sur le *mwiri* auquel les hommes recourent incessamment.

En l'absence de ré-engendrement initiatique des jeunes filles et du fait de la relation hiérarchique entre hommes et femmes, le discours public des hommes tend à minimiser la dimension ésotérique du rituel féminin. Dans la littérature scientifique de même, le *nyembe* passe fréquemment pour être un simple apprentissage féminin des manières d'être une bonne mère et une bonne épouse, l'enseignement de « tous les secrets de l'Amour dans ses diverses manifestations » (amour charnel, conjugal, maternel, amour du prochain » (Birinda 1952 : 140, cité dans Raponda-Walker et Sillans 2005 [1962] : 246). Je suggère que l'initiation féminine et, plus largement, le parcours initiatique féminin à l'échelle d'une vie, se concentre autour de la maîtrise du sexe féminin, dans sa dimension biologique - en tant qu'organe de reproduction - ainsi que dans sa dimension sociale – en tant qu'organe de sorcellerie vis-à-vis des hommes (Cf. Bonhomme 2005 : 177-181).

Cette maîtrise progressive du sexe biologique et du sexe social passerait notamment par la danse - élément central de l'initiation féminine (rappelons que c'est une danse qui est originellement échangée contre un génie) - et par le jeu qu'elle permet autour de la monstration ou à l'inverse de la dissimulation du sexe féminin. Ce rapport au sexe féminin des danses et du rituel en général a été relevé par différents auteurs. Raponda-Walker et Sillans par exemple qualifient les danses du *nyembe* de « lubriques », tout en admettant que leur « portée […] se situe bien au-delà de l'esprit de stupre qu'un non-initié serait tenté d'y

voir » (2005 [1962] : 246). Dupuis en outre attribue « la réputation d'obscénité de ces rites […] au fait que les réalités de la vie sexuelle et conjugale y sont exprimées avec crudité mais aussi humour, voire avec dérision » (1997 : 85). En adoptant une perspective plus relationnelle sur la pratique dansée des femmes, je propose, de manière (peut-être un peu trop) schématique à ce stade de la recherche, d'envisager l'existence d'un lien entre les danses, les lieux de la danse et les âges de la vie féminine, et que les danses mettent en scène le passage progressif d'un sexe féminin plus biologique que social à un sexe féminin plus social que biologique (mais non moins dangereux). J'avance également l'idée que le *nyembe* serait associé à un affect particulier, celui de la honte : « l'initiation, c'est pour faire passer l'orgueil », et donc apprendre l'humilité aux jeunes filles, disent les femmes. Tout au long de leur parcours de vie, les femmes apprendraient également à domestiquer cet affect.

Ainsi, au cours de l'initiation, les novices *basende* sont recluses dans le village au sein d'une maison dédiée à cette occasion - qui est soit une construction temporaire en feuillage (TS : *mosumba*), soit l'une des maisons permanentes d'une initiée – et sont ainsi soustraites au regard des hommes. Néanmoins, chaque matin et chaque soir, pendant trente minutes environ, une séance de danses publiques des *basende* est organisée sur la place du village (TS : *ngambo*) au son de l'ensemble de tambours généralement joué par les hommes. Il s'agit donc d'une exhibition, devant l'assemblée des hommes, du corps féminin « en formation » (biologique et initiatique) des *basende*. Alignées, elles attendent que l'initiée *tsende*, munie d'une ceinture de grelots (TS : *mayɔkɔ* ; BO, SA : *mayɔgɔlɔ*) (fig. 8 f annexe 1), vienne tour à tour les inciter à sortir du rang pour danser sur quelques mètres puis les ramène dans le rang, sans cesser de danser : l'initiée *tsende* et la novice effectuent alors les mêmes mouvements en miroir, la première reculant tandis que l'autre avance, puis inversement. Les mêmes danses sont exécutées à chaque sortie. Elles se caractérisent par des mouvements de jambes ou de bras distincts et significatifs, qui ne sont produits qu'en cette occasion spécifique. A quelques exceptions près, le mouvement global du corps est celui caractéristique de la danse féminine en général, et que produit, très schématiquement, l'enchaînement rapide de torsions latérales du buste et du bassin. Les novices *basende* sont vêtues de la seule jupe de feuilles de bananier *tsaka*. Seul leur sexe est donc dissimulé.

En spectateurs avertis, les hommes commentent bruyamment les performances des jeunes filles, encourageant les bonnes danseuses, voire félicitant certaines par l'offrande d'une pièce de monnaie, et raillant parfois férocement les plus maladroites. Il faut rappeler que même si la pratique y est intensive, la période initiatique n'est pas la première occasion de danse des jeunes filles, qui s'entraînent depuis leur plus jeune âge. La bonne exécution du

mouvement dansé se mesure à la mobilité, ample et contrôlée, de la jupe *tsaka*. Ainsi le geste dansé requiert un mouvement qui dans le même temps fait encourir à la danseuse le risque de dévoiler son sexe. Autrement dit, la recherche du mouvement adéquat est intimement liée à la honte de la nudité dévoilée. L'autorisation actuelle du port de sous-vêtements atténue sans pour autant éliminer cet affect.

Il semble qu'à ce stade, l'initiation, tout en octroyant aux jeunes filles un statut social de femme, est davantage centrée sur l'apprentissage d'un corps biologique alors en transformation (puberté), et prépare les novices à leurs futures maternités. En ce sens, vers la fin de la séance, l'initiée nommée *gɛbɛga* (fig. 8 g annexe 1), encadrée par deux initiées, arrive voilée sur la place de danse, où elle exécute également quelques allers-retours dansés jusqu'aux tambours, dont elle stoppe le jeu de son pied, en le posant sur le tambour à peaux lacées *ngɔmɔ*. Or, les novices *basende* n'ont pas le droit de la regarder de toute la durée de l'initiation[77]. Avant son arrivée, elles s'agenouillent donc au sol, face contre terre. Dans cette position et pendant la prestation de la *gɛbɛga*, les novices *basende* effectuent simultanément, en suivant la pulsation musicale, des mouvements de bassin d'avant en arrière. Cela rappelle une danse effectuée par les jeunes filles pygmées Baka (Cameroun), décrite par Susanne Fürniss (2005) comme assouplissant le bassin, possiblement en vue des futurs accouchements des jeunes filles. Cette danse s'inscrit d'ailleurs dans un ensemble de danses baka suggérant l'acte sexuel et accompagnant des chants issus d'un même répertoire musical, faisant eux-mêmes référence à la séduction, la sexualité et la maternité.

En outre, comme pour les initiations masculines, l'initiation au *nyembe* n'est pas obligatoire, mais en contexte villageois, toutes les femmes passent par elle afin d'être socialement intégrées. De même, l'initiation est possible à tout âge. Toutefois il existe un âge approprié, qui est celui des jeunes filles à l'aube de la puberté, du mariage et de la procréation. Cette intervention rituelle et sociale anticipe ou accompagne la transformation du corps féminin, et souligne cette dernière par conséquent. Le non-respect de cet âge approprié pour l'initiation le met en valeur par contraste. Ainsi, certaines femmes décident de faire initier leur fillettes en bas-âge afin de leur éviter les brimades. Cette pratique est souvent décriée comme relevant d'une tricherie en sorte, et comme n'étant « pas bon ». Inversement, certaines jeunes filles citadines font le choix de revenir au village se faire initier, à un âge souvent plus avancé que celui des jeunes villageoises. En effet, les citadines sont responsables de leur choix, qui demande une certaine maturité, tandis que ce sont les parents des jeunes

[77] Ce n'est que le dernier jour de l'initiation qu'elle leur est littéralement « dévoilée ».

villageoises qui décident pour elles de leur initiation. De ce fait, le corps des jeunes citadines est déjà formé au moment de leur initiation. Un homme à ce propos me faisait remarquer : « c'est pas bon quand une femme qui a déjà connu les hommes se fait initier : la femme a honte, le mari a honte… ». La honte alors est inadéquate : elle ne porte pas sur les bonnes personnes ou pas de la bonne manière[78].

A l'inverse de cette présentation publique de la transformation biologique et initiatique de la jeune fille en femme féconde, les réunions d'initiées confirmées (*ngonje*) qui ont lieu dans l'espace débroussaillé (*ɛɛndo*, *ebenga*) à l'écart du village sont secrètes. Comme les non-initiés, les jeunes initiées n'y sont pas admises. Ce qui s'y passe relève du « secret tu » (Houseman 2012 : 17). Ce que l'on en sait correspond à ce qu'en ont rapporté, de manière transgressive, des hommes ayant surpris ces réunions féminines, c'est-à-dire, bien peu de choses en définitive (Cf. Raponda-Walker et Sillans 2005 [1962] : 246-250). Les femmes y pratiqueraient certains rites et certaines danses entièrement dévêtues. Si l'événement qui autorise les jeunes initiées à intégrer ce cercle des initiées confirmées est à ce jour mal défini (la première maternité ?), en revanche, il est certain que toutes les anciennes initiées, par ailleurs ménopausées, y prennent part. Ce lieu secret est ainsi davantage la propriété des initiées les plus expérimentées ; aucune initiée ne peut *a priori* s'y rendre sans la responsable du *nyembe* ou au moins sans son autorisation. C'est là également que sont enterrées les reliques d'ancêtres, dont les femmes les plus âgées sont les plus proches.

Je suggère que les actions rituelles entreprises dans ce lieu secret mettent davantage l'accent sur la dimension sociale du sexe féminin. En effet, le sexe des initiées âgées n'étant plus procréateur, la dimension biologique de la femme se trouve atténuée (mais non absente toutefois). Or, en sus de son prodigieux pouvoir biologique de procréation, le sexe féminin est

[78] Ma propre expérience initiatique est également susceptible d'illustrer en creux les idées précédemment avancées. Ainsi, dans un village mobɔngɔ où je séjournai longtemps et à plusieurs reprises, les femmes décidèrent un jour de mon initiation, qui débuta sans délai. Je refusai de solliciter un aménagement vestimentaire du fait de mon identité étrangère, mais mon inquiétude grandissait à mesure que s'approchait la présentation dansée devant les hommes. Or le moment venu, les femmes m'enjoignirent à conserver mon T-Shirt à manches longues et, sous la jupe *tsaka*, m'enserrèrent dans un pagne rouge éclatant qui tombait jusque sur les chevilles. Seuls demeuraient visibles mon visage, mes mains et mes pieds. Ainsi sur-vêtue, je me démarquais donc des autres *basende*. Il semble en effet qu'il ne s'agissait pas de m'instituer en tant que femme procréatrice au sein du village, mais uniquement en tant que femme au sein du village, c'est-à-dire de m'octroyer un statut social féminin (avec des droits et des devoirs). Les initiées avaient ainsi exceptionnellement distingué les dimensions biologique et sociale du statut féminin, les donnant à voir séparément alors qu'elles se superposent et tendent à se confondre dans le cadre initiatique « normal ». Elles avaient du même coup vraisemblablement cherché, plus ou moins consciemment, à m'épargner la honte due à mon âge inapproprié. Toutefois, ma qualité biologique de femme n'avait pas été reniée non plus, puisque j'avais effectivement subi l'initiation, porté la jupe de feuilles de bananiers et que le rouge du pagne symbolise d'une manière générale le sang et notamment le sang menstruel.

également connoté négativement, pour sa puissance sorcellaire et comme lieu de malédiction. Cette bivalence est exprimée par les hommes du *bwete* à Julien Bonhomme : « Le sexe de la femme, c'est mauvais, mais c'est bon. […] là-dedans, il y a la chance ou la malédiction » (2005 : 178), ce que l'auteur explique en ces termes :

> « Le sexe féminin et plus encore le clitoris représentent le comble de l'impureté. C'est un endroit maudit, les femmes se frappant effectivement le sexe ou les fesses en signe de malédiction. C'est aussi un endroit maléfique, explicitement associé à la sorcellerie. Les initiés n'ont de cesse de clamer que le clitoris ou le vagin est le vampire de la femme. » (*ibid*.)

La puissance maléfique du sexe de la femme ménopausée est ainsi acquise avec l'expérience des années et des – souvent nombreuses – maternités. Le récit suivant illustre la crainte qu'inspire aux hommes le sexe féminin, y compris (voire plus encore ?) celui des femmes âgées.

En dehors des périodes rituelles, il arrive que les femmes du *nyembe* se réunissent le soir durant quelques heures dans le cadre privé d'une maison, afin de discuter d'un point engageant leur collectivité ou bien par plaisir. Des chants et des danses sont alors exécutés mais il n'y a aucune sortie publique. Les hommes quant à eux restent à veiller à l'extérieur sur le pas des portes. Au cours d'un de mes séjours dans un village mobɔngɔ, l'une de ces veillées tourna mal. En effet, les hommes, ivres, perturbèrent la réunion des femmes. Les deux groupes se disputèrent dans l'allée du village jusqu'à ce que l'un des hommes rompe le petit *mokusa* en s'affalant dessus[79]. Alors, dans un mouvement de colère, la responsable du *nyembe* arracha son propre pagne et, empoignant le tambour sur pied *mokiki* qu'elle se mit à battre furieusement, poursuivit l'homme jusque dans la brousse adjacente, accompagnée dans sa course par d'autres vieilles femmes également dénudées.

Si battre le *mokiki*, qui constitue un mode d'appel de l'esprit du *nyembe*, fait craindre en soi des conséquences néfastes, les commentaires ultérieurs des hommes portèrent surtout sur le fait que les femmes aient ôté leur pagne. L'un d'eux se tourna vers moi pour insister : « Elles étaient en slip, tu comprends ? En slip ! »[80]. Otant leurs pagnes quelques générations plus tôt, ces mêmes femmes auraient été entièrement nues. L'effet sur les hommes était ici le même. Ils jugeaient la réaction des femmes – maudire un homme par leur sexe - démesurée

[79] (*Costus fimbriatus pellgr*. ?) Deux de ces végétaux, volontairement de tailles différentes, sont plantés de chaque côté de la porte de la maison en deuil d'une femme initiée, et ce jusqu'au retrait de deuil. Le plus grand est planté le premier, au moment de l'entrée en deuil ; le second fait l'objet d'une veillée ultérieure. Seul le plus grand des deux est considéré comme « sacré ». Une chance pour notre homme.

[80] Le terme « slip » est utilisé pour le sous-vêtement masculin comme féminin, « culotte » correspondant à notre bermuda.

comparativement à la gravité de la faute – casser un attribut du deuil féminin - commise par l'homme ivre. S'il existe plusieurs manières pour une femme de maudire un homme avec son sexe (comme de le frapper avec la main, cf. page précédente), il semble tout de même qu'exhiber son sexe soit davantage le fait – rare du reste - des femmes âgées, par ailleurs ménopausées et qui n'ont plus de rapports sexuels[81]. La nudité féminine, honteuse lorsqu'elle est forcée ou intempestive (cf. les novices *basende*), devient, une fois contrôlée, une arme vis-à-vis du sexe opposé, d'autant plus redoutable avec le temps[82].

En résumé, les dimensions sociale et biologique du corps féminin seraient indissociables tout au long de la vie d'initiée de la femme, mais elles seraient plus ou moins mises en exergue selon les âges de la vie. A l'entrée en initiation au moment de la puberté ou de la pré-puberté, le corps de la jeune fille serait plus biologique que social, tandis qu'à partir de la ménopause, le corps de la femme serait plus social que biologique. Entre ces deux âges initiatiques extrêmes se situe la période normalement la plus étendue de la vie d'une femme initiée, qui correspondrait à un état de complétude et d'équilibre entre biologique et social, pendant laquelle la femme assoit son statut. Elle multiplie idéalement les maternités ; sa puissance sexuelle - capable de vider un homme de son énergie et de l'efficacité de son *bwete* s'il est initié - est crainte (Cf. Bonhomme 2005 : 178-179).

La pratique dansée semble de nouveau illustrer cet équilibre entre biologique et social des femmes procréatrices. En effet, au cours des séances publiques de danse ordinaires (hors initiation des *basende* où ce sont surtout ces dernières qui dansent), les femmes portent par-dessus le pagne (TS : *mokanda*, *mi-*) un second pagne plus petit, enroulé et noué à la taille (TS : *dibonga*, *ma-*). Le nœud, volontairement proéminant et laissant dépasser un morceau d'étoffe, est placé sur la hanche (fig. 8 e annexe 1). C'est donc le mouvement prononcé de ce nœud et de ce bout d'étoffe qui valide la qualité de la danse et la compétence de la danseuse. Or, par provocation amusée, certaines de ces femmes placent parfois le nœud de face ou de dos, attirant ainsi le regard sur leur sexe ou leurs fesses. Le caractère licencieux des danses du *nyembe*, propre aux femmes ayant une certaine maturité et une expérience de la vie, pourrait ainsi être l'expression d'une maîtrise de l'organe reproducteur féminin et de sa puissance. Il est à noter que l'éventuel maintien dans d'autres rituels du caractère licencieux caractéristique

[81] Il est en effet envisageable, de manière spéculative toutefois, que l'exhibition du sexe d'une femme ayant encore des rapports sexuels ait une répercussion sur son époux, de l'ordre de la souillure ou de la pollution, et de la honte.

[82] Sallée dit à propos des initiations féminines gabonaises : « Il va sans dire que les femmes étaient les principales victimes du terrorisme de Mwiri. Mais elles possédaient une institution homologue, protégée par le secret d'initiation le plus rigoureux, qui semaient la terreur chez les hommes : le *Njembe* ou *Nyembe* des femmes de l'Ouest gabonais, *Lesimbu* ou *Lesimbwe* de l'Est, le *Mevung* des femmes fang. » (Sallée 1985 : 177).

des danses du *nyembe* serait totalement inopportun, même si les femmes y sont invitées à danser.

Il reste à savoir si cet âge initiatique d'équilibre social et biologique peut être associé au troisième lieu du rituel *nyembe*, qui est la maison - temporaire pendant la période initiatique, permanente lors des autres réunions de la société secrète. Ce qui s'y passe relève davantage du « secret exhibé » (Houseman 2012 : 17) dans le sens où les non-initiés, que constituent idéalement les hommes, savent que des actions s'y déroulent sans savoir exactement quoi, mais leur perception auditive partielle des événements leur permet d'en élaborer une représentation. Les gestes licencieux que j'y ai vus étaient également le fait de ces femmes procréatrices. Mon expérience demeure néanmoins trop succincte à ce jour pour en tirer des généralités. Il serait en outre cohérent qu'une maison (TS : *gweba* ; BO : *eba*) soit symboliquement associée à ces femmes épouses et mères de famille, et ce d'autant plus dans ces sociétés matrilinéaires où la « maison » (TS, BO : *mbumu*) renvoie également à une portion de lignage.

La progression des femmes au sein de l'ordre initiatique du *nyembe* semble ainsi intimement associée aux événements biologiques qui surviennent dans leur vie (menstruations, maternités, ménopause). Il y aurait un rapport inversement proportionnel entre l'aspect spectaculaire des rituels d'une part et des transformations biologiques que subit l'être humain d'autre part. En ce sens, les rituels masculins sont plus spectaculaires que le rituel féminin du fait de l'énergie déployée par les hommes pour se réapproprier la capacité reproductrice des femmes qui leur fait défaut et réengendrer les individus mâles sans le concours des femmes, tandis qu'inversement, les transformations biologiques des femmes sont plus spectaculaires et plus nombreuses que celles des hommes. Parallèlement, les initiations masculines sont marquées par de nombreuses épreuves physiques (brimades, scarifications, brûlures, interdits alimentaires), qui sont moindres dans l'initiation féminine (mais non inexistantes). En revanche, la souffrance physique accompagne chacune des transformations biologiques féminines, à la différence des hommes.

En définitive, les différentes étapes biologiques qui jalonnent la vie féminine participent de la construction sociale de la femme, ce qui ferait dire aux hommes que les femmes sont du côté de la nature. A l'inverse, le corps masculin étant peu transformé naturellement, les hommes s'évertuent à le façonner rituellement, ce qui met en relief la dimension sociale de leur identité (je reviens sur ces oppositions au chapitre 6). Avant la puberté qui correspond aux premières initiations masculine et féminine, l'identité sexuée demeure peu définie, même si le sexe des individus est lui-même déterminé par la naissance.

Le statut social de la fillette et celui du garçonnet sont ainsi peu distincts. En ce sens, ce dernier est considéré comme de genre féminin. Il se différencie toutefois de la fillette par son statut d' « initiable » aux sociétés masculines (cf. Bourdieu 1982 ; Houseman 2012 : 54). Or, de son côté, la fillette se démarque également du garçonnet par son statut d'initiable à la société féminine du *nyembe*.

Ces pistes de recherches concernant le rituel féminin nécessitent la validation de nouvelles enquêtes ethnographiques. La pratique dansée et ses répertoires musicaux associés paraissent pour cela une bonne entrée. La danse est, on l'a vu, centrale dans le rituel féminin. Elle n'y est pas un simple divertissement mais un moyen d'expression de l'identité féminine. Il existe en outre des danses et des moments de danse différents. Parallèlement, les paroles des chants semblent révélatrices des valeurs de la société initiatique. Plusieurs répertoires musicaux correspondent à des actions rituelles différentes (souvent dansées).

La présente analyse a largement confirmé le parallèle entre les rituels *nyembe* et *mwiri*, tant aux niveaux symbolique et formel qu'idéologique. La future enquête ethnographique s'attachera également à montrer l'inscription conjointe du rituel *nyembe* du côté du *bwete*. Plus rares en effet sont les auteurs à avoir comparé le *nyembe* avec le *bwete* (Cf. Sillans dans Raponda-Walker et Sillans 2005 [1962] : 243 ; Birinda cité dans *ibid*.). Or, un certain nombre d'éléments du *nyembe* rappellent ceux caractéristiques du *bwete*. Ainsi, il existe bien des reliques d'ancêtres qui, enterrées dans l'espace *ɛɛndo* ou *ebenga*, sont honorées. Ensuite, la venue au village de l'esprit ancestral du *nyembe* (nommé *Boo* ou *Bopesa*), vêtu d'un grand pagne blanc, pendant l'initiation des jeunes filles notamment, rappelle celle des ancêtres *migɔnji* du rituel *bwete* (voir le chapitre 6 pour la description de la séquence *migɔnji*). Cette comparaison est déjà effectuée par Annie Dupuis :

> « [La vision de l'esprit du Njembé] rappelle la performance des masques : une apparition impressionnante et fantomatique dans la nuit à la lumière incertaine des torches » (1997 : 85).

Enfin, si l'initiation au *nyembe* n'est pas fondée sur l'ingestion d'une plante psychotrope comme l'est le *bwete* avec l'iboga, en revanche, les initiées du *nyembe* les plus confirmées recourent à une « plante stupéfiante » lorsqu'elles pratiquent la divination *gɛnga* (d'après Raponda-Walker et Sillans 2005 [1962])[83].

[83] L'oreille occidentale peut être frappée par la ressemblance phonétique entre l'*eboga* (*ma*-), qui est la plante psychotrope caractéristique du *bwete*, et l'*ɛbɔga* (*ma*-) qui est le bananier caractéristique du *nyembe*. Il demeure à vérifier si cette ressemblance est validée par les initié(e)s, et le cas échéant, si elle revêt une signification symbolique.

L'idéologie dominante masculine tend, dans une certaine mesure, à reléguer le rituel *nyembe* au second plan : du fait de son unicité d'abord, face à la multiplicité des rituels initiatiques masculins ; du fait de sa structure davantage parallèle à l'évolution biologique du corps ensuite, tandis qu'un certain nombre d'artifices façonnent le corps masculin. Adoptant la perspective inverse, je suggère qu'il est une qualité des rituels féminins - non uniquement du rituel d'initiation collective *nyembe* – de contenir les valeurs des deux côtés rituels masculins (*mwiri* et *bwete*). Les rituels féminins répondent au même système de valeurs que les rituels masculins et se trouvent ainsi moins en situation d'antagonisme (les femmes *versus* les hommes, nature *versus* culture) que de complémentarité, ce que faisaient déjà remarquer Gollnhofer et Sillans (1997 : 96). La particularité des rituels féminins seraient d'être plus génériques : chacun d'eux, tout en conservant une fonction spécifique, concentre *a priori* l'ensemble des valeurs qui sont distribuées dans les différents rituels masculins comme autant de spécialisations.

En outre, les rituels initiatiques masculins se construisent relativement à la figure de la femme : figures féminines fondatrices, vol ou échange de rituel avec les femmes, sacrifices féminins originels, entités spirituelles féminines, captation de la capacité reproductrice des femmes et ré-engendrement initiatique, protections contre la puissance sorcellaire de la femme et notamment de son sexe. La complétude masculine passe ainsi par l'englobement du contraire féminin (Cf. Dumont 2008 [1979] ; Bonhomme 2005 : 166 note 7). Or à l'inverse, il semble que les femmes se passent largement de la référence masculine dans leur propre rituel initiatique. La complétude féminine vient davantage de l'articulation équilibrée entre les dimensions biologique et sociale du corps féminin. Or, nous verrons dans le chapitre 2 que cette relation hommes / femmes est à mettre en relation avec la relation voisins / Pygmées, dans laquelle les voisins englobent la figure du Pygmée mais non l'inverse. J'y reviens par la suite.

Les rituels thérapeutiques féminins semblent répondre à ces mêmes logiques.

1.2.2. Les rituels divinatoires et thérapeutiques

Les rituels thérapeutiques féminins sont de deux types : les rituels *mbumba* (*yano*) et *ombudi* ou *mabanji* recourent à la transe ; le *mabundi* quant à lui est issu du *bwete misɔkɔ* masculin dont il est très proche (Cf. *supra*). Ces deux types de rituels thérapeutiques féminins articulent les références au côté du *bwete* et au côté du *mwiri* de manière semble-t-il plus prononcée encore que ne le font les rituels masculins.

Mbumba (yano) et *ombudi/mabanji*

Le premier rituel est nommé *mbumba* ou *mbumba yano*, tandis que le second prend diverses appellations selon les populations. Les Mitsɔgɔ disent être à l'origine de la forme *ombudi* qu'ils pratiquent. Les Masangu nomment le rituel *mabanji*, du nom des initiées. Le rituel aux multiples déclinaisons et spécificités est encore connu sous le nom de *mimbwiri* par les Myɛnɛ de la côte atlantique d'où il est dit provenir, mais aussi *ombwiri*, *mumbwiri*, *elombo* ailleurs (Cf. Bourdes-Ogouliguende 1972 : 10; Dupuis, 1983 ; 1996b ; 1997 ; 2008 ; Fromaget, 1986 ; Le Bomin et Bikoma, 2005 ; Mary, 1997 ; Sallée 1985 ; Swiderski, 1970-72). Une analyse comparative de ces différentes formes permettrait d'en préciser la parenté.

Les Babɔngɔ quant à eux nomment le rituel de la même manière que leurs voisins immédiats. Toutefois ils sont moins nombreux à y être initiés. En effet, nombre d'entre eux éprouvent une réticence prononcée vis-à-vis de ce rituel en raison même de son recours à la possession et à la transe, qu'ils rejettent. Au moment de mes enquêtes ethnographiques néanmoins, le rituel était en progression chez eux également, systématiquement sous la forme adoptée par leurs voisins (c'est-à-dire, *ombudi* chez les Babɔngɔ de la zone motsɔgɔ et *mabanji* chez les Babɔngɔ de la zone musangu). Cette progression était à l'initiative des femmes babɔngɔ, qui profitaient parfois de l'absence de leurs époux pour entrer en initiation. Ces derniers se trouvaient donc à leur retour mis devant le fait accompli ainsi qu'en position de débiteur (et souvent mécontents)[84].

Les deux rituels *mbumba* et *ombudi* (*mabanji, mimbwiri*) sont contrôlés par les femmes, qui y sont majoritaires, mais ils sont ouverts aux hommes également. Leur domaine de prédilection concerne, pour les femmes, les problèmes d'enfantement au sens large (difficultés à trouver un mari, stérilité, accouchements difficiles, enfants mort-nés ou décès des enfants en bas-âge). Annie Dupuis remarque leur efficacité, ils « redonne[nt] leur fécondité à des femmes en attente d'enfant depuis parfois plus de dix ans » (1997 : 86). Ils peuvent évoluer de manière autonome (Fromaget, 1986), mais sont également très souvent imbriqués au cours d'une même veillée. Pour Swiderski (1970-72 : 152), « Abandji » et

[84] L'entrée en initiation à l'insu de la majorité des villageois constitue un mode d'action fréquent, que l'on retrouve dans le *bwete* et le *nyembe* notamment. Il permet de ne pas éveiller les soupçons des sorciers (TS : *mogodo* au singulier), qui sont traditionnellement de proches parents jaloux. Dans le cas évoqué, la crainte du sorcier est combinée à celle du refus de l'époux, et ainsi dépassée. L'on peut noter également que les étrangers (Occidentaux, Africains de pays limitrophes ou encore Gabonais d'autres régions) venant se faire initier dans les villages, transposent à l'administration les intentions du sorcier. Ainsi, ils traversent les villages de nuit jusqu'à leur destination, qui, selon une logique primitiviste, est préférentiellement un village pygmée. La nouvelle de leur présence revient aux oreilles de la gendarmerie une fois le processus initiatique engagé.

« Mboumba » sont deux noms propres d'*imbwiri*, qui se manifestent chez l'affligé(e) par des maux de dos et du cou pour le premier, et par des maux de ventre pour le second. Différentes branches du rituel *ombwiri* sont plus spécifiquement associées à tel ou tel esprit *ombwiri*. Ainsi, on s'en remet à telle ou telle branche en fonction de l'affliction. Ces rituels ont la particularité de recourir à la technique de la transe des adeptes, qui sont alors possédé(e)s par les génies *imbwiri* (*ombwiri* au singulier). Au cours de la transe, ritualisée, la novice doit accomplir plusieurs actions, dont des danses, qui sont publiques.

Lors des danses publiques, les novices et initiées confirmées sont richement parées. Le costume de danse se caractérise notamment par une épaisse jupe de raphia non tissé, portée par-dessus le pagne rouge. Des feuilles entourent la tête de chacune, tandis que les initiées confirmées portent également une perruque de cheveux noirs tressés. Certains attributs sonores leur sont spécifiques : lourds colliers de coquillages blancs (TS : *mavɛsɛ*) qui s'entrechoquent selon les mouvements de la danse, hochet de petite taille (TS : *sokɛ*), cloche double en bois à battants multiples (TS : *tsɛgɛ*), sifflet constitué d'une douille de cartouche (TS : *obembe*) (fig. 9 annexe 1). Elles portent également des grelots et clochettes de facture occidentale (TS : *mayɔkɔ* ; BO, SA : *mayɔgɔlɔ*) (fig. 5 b et 8 f annexe 1). Les danses sont accompagnées de l'ensemble de tambours (fig. 16 annexe 1). L'ensemble constitué de la harpe à huit cordes *ngɔmbi* et de la poutre frappée *bakɛ* (fig. 14 h annexe 1) joue soit séparément soit en superposition avec l'ensemble de tambours. L'arc musical *mongɔngɔ* est également présent (fig. 13 annexe 1).

Le rituel *ombudi* (*mabanji, mimbwiri*) est souvent qualifié localement de « *bwete* des femmes » en raison d'une communauté d'éléments et de pratiques avec le rituel masculin. Au rang des points communs, on compte d'abord l'instrumentarium : l'arc *mongɔngɔ* ainsi que la harpe *ngɔmbi* avec la poutre frappée *bakɛ*, joués dans l'*ombudi*, sont en effet emblématiques du *bwete*. Ensuite, les novices des rituels féminin et masculin portent le même titre de *(ma)banji*[85]. En outre, plusieurs actions ou séquences sont communes aux deux rituels. Ainsi au cours de l'initiation, *banji* comme *mabanji* consomment massivement la plante psychotrope *iboga* (sous forme de râpures d'écorce pour les premiers, de décoction pour les seconds) et prennent le bain rituel *mososo*. Le lieu emblématique du rituel est, comme dans le *bwete*, un temple construit au sein du village. De construction *a priori* plus rudimentaire que

[85] L'appellation la plus courante est *mabanji* pour les novices de l'*ombudi / mabanji / mimbwiri*, et *banji* pour les novices du *bwete*. Toutefois Gollnhofer et Sillans (1979 : 746) relèvent le terme *banji* pour nommer les néophytes de l'*ombudi*, tandis que dans la zone motsɔgɔ j'ai moi-même relevé le terme *mabanji* pour désigner les néophytes du *bwete*.

le *mbanja* des hommes toutefois, il est nommé *tɛdɛ* (fig. 9 g annexe 1). D'après Swiderski (1970-72 : 135-139 ; 159) enfin, il existerait une parenté mythologique entre les rituels *ombwiri* et *bwiti.* Malgré des points communs nombreux, dont l'énumération faite n'est vraisemblablement pas exhaustive, le qualificatif de « *bwete* des femmes » de l'*ombudi/mabanji* ne rencontre pas l'unanimité.

D'après Dupuis en effet, afin de remédier à la stérilité féminine, le rituel met symboliquement en regard la novice *mabanji* et la mère de jumeaux. Il s'agit *a priori* de ramener l'équilibre chez la *mabanji* en imposant l'excès au manque. Elle explique :

> « Toutes deux se trouvent en marge de la fécondité normale, soit par excès (« seuls les animaux ont plusieurs petits à la fois »), soit par défaut (le destin d'une femme est de mettre au monde des enfants). On peut constater que le traitement prévu pour les femmes stériles placera ces dernières dans une position similaire à celle des mères de jumeaux. Elle devra par exemple être munie de divers accessoires en double exemplaire et les rites de salutation et d'appel des esprits sont les mêmes que pour les jumeaux. Elle dansera en outre avec un petit instrument spécifique, une double clochette de bois. » (1997 : 86)

Or, la mère de jumeaux, symbole de la fécondité féminine et figure centrale du rituel *nyembe*, est également rattachée avec ses enfants au côté du *mwiri* masculin comme on l'a vu. Il semble ainsi que le rituel *ombudi/mabanji* s'inscrive dans le même système de valeurs que les autres rituels, mais articulent de manière originale le côté du *bwete* et le côté du *mwiri*. Il rejoint *a priori* en cela l'initiation collective féminine *nyembe*. Il est vraisemblable que le rituel thérapeutique féminin *mabundi* opère de manière équivalente.

Mabundi

Comme cela a précédemment été évoqué dans la section sur les rituels thérapeutiques masculins de la branche *bwete misɔkɔ*, les *mabundi* sont initialement les initiées féminines du *bwete misɔkɔ*, plus particulièrement dans sa forme *a ngɔndɛ*, qui assistent les devins-guérisseurs masculins *nganga*, souvent leurs époux. Or les *mabundi* du *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* ont tendance à se détacher du rituel masculin pour créer un rituel autonome (Cf. Bonhomme 2005 ; Bonhomme *et al* 2012). Le rituel féminin *mabundi* est ainsi très proche du rituel *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ*[86]. Or, les femmes le féminise en y introduisant divers éléments du rituel *nyembe*, tels que, au plan sonore, le tambour sur pied (TS : *mokiki* ; BO : *mokɔɔ* ; SA : *mukɔɔ*) (fig. 8 a, b, c annexe 1) et le hochet constitué d'une gousse de graines (TS ; BO :

[86] En ce sens, dans les écoutes à l'aveugle du jeu tambouriné (annexe 3), les extraits de *mabundi* sont identifiés comme étant du *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* (voir chapitre 4).

motʃeli) (fig. 8 h, i annexe 1). Une analyse approfondie serait nécessaire. L'on peut toutefois suggérer, à la lumière des éléments précédemment dégagés, que l'import de composantes du *nyembe* engendre l'import de la thématique de la fécondité dans le rituel *mabundi* et rapproche du même coup le rituel du côté du *mwiri* également. L'on peut en outre se demander dans quelle mesure le rituel *mabundi*, en se féminisant, en viendra à se spécialiser dans les problèmes liés à la fécondité. Le processus d'autonomisation étant en cours au moment des enquêtes ethnographiques, il était alors trop tôt pour se prononcer.

Divination *gɛnga*

Sans être autant exacerbés et autonomes que ne l'est la branche « *bwete misɔkɔ* » vis-à-vis du *bwete*, les volets thérapeutiques ou divinatoires des sociétés secrètes *nyembe* comme *mwiri* font également partie des recours possibles de l'affligé. Ainsi, comme le *mondonga* peut intercéder auprès du génie *Ya Mwey* afin de prévenir ou guérir les ruptures d'interdits (cf. *supra*), les vieilles initiées du *nyembe* pratiquent la divination *gɛnga* (TS). Un nombre très restreint d'initié(e)s est concerné par ces pratiques. Toutefois, il est probable que l'inscription de ces dernières au sein de rituels construisant par ailleurs l'identité collective engage en définitive la collectivité derrière les spécialistes rituels. En ce sens, ces pratiques, qui ne donnent pas lieu à des cérémonies collectives, ont tout de même une certaine visibilité (devant le temple *mbanja* pour le *mondonga* ; déplacement en passant par l'allée centrale du village jusqu'à l'affligé pour les femmes du *gɛnga*).

La présentation des rituels du pays mobɔngɔ a permis de rendre compte des principaux rituels, ceux qui possèdent une certaine visibilité - sous la forme de cérémonies publiques généralement -, et qui engagent d'une manière ou d'une autre la collectivité. Il faut encore mentionner un certain nombre d'activités divinatoires et thérapeutiques, qui, détachées de toute collectivité, sont par contraste confidentielles et domestiques. Elles se déroulent dans l'intimité des maisons ou de l'arrière-cour des maisons en présence d'un nombre très restreint d'individus (le devin, son assistant le cas échéant, l'affligé et quelques témoins). Elles sont caractérisées par l'absence de manifestation publique et de production musicale. Parmi les plus courantes, on compte la divination par la sagaie *ekongo* (SA : *digalu dikongo* ; TS : *asi-ekɔngɔ*, « les gens de la sagaie » d'après Gollnhofer et Sillans 1993 [1973] : 553), ou encore le diagnostic de l'extériorisation intempestive - dite « en vampire » - de l'âme de l'affligé, suivi de sa quête et de sa réintroduction (*ibid*.). D'autres pratiques font l'objet d'une diffusion plus aléatoire au plan régional, telle la divination *gɛtɔɛ* (HI et TS) (BO : *ɛtɔɛ*, *gɛtɔlɛ*) dite

d'origine simba, ce qui en fait des pratiques d'autant plus difficiles à inventorier. Ces pratiques intimistes sont parfois pratiquées tant par les femmes que par les hommes.

La profusion des rites à but divinatoire et thérapeutique s'explique par le caractère individuel de la démarche d'abord, ainsi qu'à la démarche proprement dite, qui consiste à multiplier les diagnostics (recherche par tâtonnement) en sollicitant les membres de différentes confréries, chacune ayant une orientation thérapeutique spécifique. La logique thérapeutique régionale se distingue en ce sens des initiations collectives. L'acquisition d'un rituel thérapeutique d'orientation nouvelle n'est donc pas redondante. Accroissant les chances de guérison de l'affligé de même que le domaine de compétence et la réputation du devin-guérisseur, elle est toujours la bienvenue.

*

* *

Plusieurs éléments ressortent de cette présentation des rituels partagés. D'abord, il apparaît que les rituels communs aux différentes populations se distinguent principalement selon le critère du genre : les rituels masculins et les rituels féminins. Ensuite, il semble qu'au-delà de leurs spécialisations fonctionnelles et formelles, les rituels féminins aient un caractère plus générique que les rituels masculins, dans le sens où chacun d'eux englobe *a priori* les valeurs de la société qui sont réparties, de manière non-exclusive toutefois, en « côtés » dans les rituels masculins. Ainsi le rituel *ombudi/mabanji* relève tant du côté du *bwete* que du côté du *mwiri*. En outre, l'autonomisation du rituel *mabundi* issu du côté du *bwete* semble conjointe à l'insertion de composantes du rituel *nyembe*, lui-même intimement lié à la fécondité comme l'est le rituel *mwiri*. Enfin, l'étroite parenté entre les rituels *nyembe* et *mwiri* n'exclut pas la présence de composantes du *bwete* dans le *nyembe* également.

En outre, il apparaît que le système rituel du pays mobɔngɔ est riche, vivace mais aussi dynamique, puisque si certains rituels tendent à disparaître (initiation *ngongo* des juges coutumiers *evɔvi* par exemple), d'autres au contraire se développent (*bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* ; *mabundi* ; *ombudi/mabanji* chez les Babɔngɔ).

En pratiquant par ailleurs tous les rituels communs conjointement avec leurs voisins ou entre eux-mêmes, les Babɔngɔ manifestent leur volonté d'être considérés comme des initiés à part entière ayant les mêmes devoirs et surtout les mêmes droits.

Néanmoins, il semble que les Babɔngɔ aient tendance à singulariser, dans une certaine mesure, leur pratique des rituels communs en faisant preuve de créativité. Or cette

singularisation de la pratique babɔngɔ souligne inversement une volonté de ne pas se fondre entièrement dans l'idéologie dominante. Elle est particulièrement sensible dans le *bwete*, dans les séquences de danses publiques duquel les Babɔngɔ, plus que les autres, introduisent de nombreuses innovations musicales. J'y reviens longuement dans les chapitres 6 et 7. La singularisation mobɔngɔ passe également par l'introduction de la hutte semi-hémisphérique *etudi* dans le *nyembe* - où elle remplace parfois la maison d'initiation rectangulaire en feuillages nommée *mosumba* – ainsi que dans les rituels de divination et de soins. Emblème de l'identité pygmée, aux yeux des Babɔngɔ comme des patients étrangers, elle agit alors comme un gage de l'efficacité du rituel : les Babɔngɔ affirment ainsi leur origine et leurs convictions (du type « voici d'où je viens et ce en quoi je crois »), tandis que les patients étrangers, poursuivant une logique primitiviste, y voient un critère d'authenticité de la pratique, quand bien même les Babɔngɔ sont souvent les derniers initiés aux rituels de leurs voisins (Cf. Bonhomme *et al* 2012).

En effet, l'association des Babɔngɔ avec la pratique thérapeutique ritualisée, aujourd'hui bien ancrée, n'a semble-t-il pas toujours été opérante. Les Babɔngɔ sont plus anciennement associés à la pratique cynégétique. Efraïm Andersson (1983 : 107), réalisant ses enquêtes durant la première moitié du 20ème siècle au Gabon et en République Populaire du Congo (Congo Brazzaville) auprès de différents groupes « Bongo-Rimba », témoigne de ce que ces derniers avaient leur propre utilisation des plantes médicinales de la forêt, mais étaient *a priori* très peu impliqués dans la fonction de devins-guérisseurs *nganga*. Leurs prières et offrandes étaient adressées aux esprits forestiers en vu de porter chance à la chasse (ibid. 78-82).

Aujourd'hui, les Babɔngɔ du pays mobɔngɔ sont reconnus tant chasseurs spécialistes que devins-guérisseurs experts, bien que les rituels thérapeutiques ne soient pas reconnus d'origine pygmée (sauf à considérer le plan mythologique). Cette articulation entre chasse et soins et leur association avec les Babɔngɔ est vraisemblablement liée au rapport au milieu forestier qu'entretiennent ces pratiques et ces personnes. Il apparaît toutefois que cette articulation relève d'une logique d'inversion. En effet, Andersson remarque le changement de fonction d'une protection contre la maladie des voisins en une protection de chasse suite à sa réappropriation par les Babɔngɔ. En revanche, à son retour en 1949, il rend compte de ce que le processus d'intégration des Babɔngɔ dans les institutions sociales et culturelles de leurs divers voisins est en nette progression. Ainsi, il semble que plus les Babɔngɔ sont chasseurs moins ils sont devins-guérisseurs et inversement. Au niveau des individus et selon mes propres observations, il apparaît en effet que les devins-guérisseurs les plus réputés ne

chassent plus guère. En revanche, l'actuelle association de la chasse et des soins avec les Babɔngɔ en tant que groupe relèverait d'un état de relatif équilibre entre les deux pratiques. La durée de ce relatif équilibre est indéfinissable mais possiblement limitée et penche déjà en faveur des pratiques divinatoires et thérapeutiques.

Cette logique d'inversion se retrouve également chez les Pygmées Aka de République centrafricaine :

> « La régression des expéditions de grande chasse à la sagaie, liée à de nouvelles motivations et à la raréfaction du gros gibier, provoqua un effritement de la position du personnage du **túmá** dont on a déjà souligné l'importance, tandis que le devin-guérisseur **ngàngà** intervient de plus en plus et assure de nombreux rituels pour les activités cynégétiques qui reposent de plus en plus exclusivement sur la chasse aux filets » (Bahuchet et Guillaume 1979 : 128).

Ainsi l'association de différentes populations pygmées avec la chasse et les soins ne constitue pas forcément le vestige d'un passé commun. Elle est plutôt la conséquence de changements sociaux plus ou moins récents. Chez les Babɔngɔ, le développement de la pratique thérapeutique ritualisée apparaît ainsi davantage comme une conséquence de l'adoption du modèle socioculturel des voisins. Néanmoins, l'association avec la chasse des Babɔngɔ du pays mobɔngɔ est active aujourd'hui encore, sous forme de pratiques ritualisées[87]. Les rituels d'origine mobɔngɔ, décrits dans le chapitre suivant, y sont ainsi tous axés sur l'exercice cynégétique.

[87] Cette association est en outre confirmée à l'échelle du Gabon par Le Bomin et Mbot (2012a).

CHAPITRE 2 - FAÇONNEMENT RITUEL DE L'INDIVIDU SOCIAL EN PAYS MOBƆNGƆ : LES RITUELS BABƆNGƆ

Le chapitre précédent a montré que la construction sociale des Babɔngɔ relevait du même modèle que celle des voisins, du fait que les uns et les autres passent par le même parcours initiatique et possèdent de ce fait les mêmes références culturelles. Il en résulte idéalement que les Babɔngɔ sont soumis aux mêmes devoirs mais aussi aux mêmes droits que leurs voisins. Le présent chapitre en revanche décrit un certain nombre de rituels dont la pratique est aujourd'hui spécifique aux Babɔngɔ, et s'attache à montrer que cette dernière informe sur la singularité de la relation Pygmées / voisins de plusieurs manières.

D'abord, cette pratique spécifique des Babɔngɔ souligne qu'en sus de l'attitude consistant à intégrer le modèle des voisins à des fins égalitaires, les Babɔngɔ tiennent également à se distinguer de leurs voisins et ne pas se fondre entièrement dans l'idéologie dominante. Or, il apparaît que ce qui distingue les Babɔngɔ de leurs voisins les rapproche dans le même temps des autres populations pygmées d'Afrique centrale, ainsi que des Akɛlɛ dans une certaine mesure. Ensuite, cette pratique rituelle spécifique instaure une distinction ethnique qui est absente des rituels partagés, fondés principalement sur une distinction de genre quant à eux. De ce fait, la pratique rituelle en pays mobɔngɔ met en œuvre deux grands types de relations, entre les hommes et les femmes à l'échelle des rituels partagés d'une part, entre les Pygmées et leurs voisins à l'échelle de l'ensemble des rituels régionaux (communs aux trois populations et spécifiques aux Babɔngɔ) d'autre part. Or, la mise en regard de ces deux relations fait apparaître des dynamiques similaires. Enfin, seule la prise en compte de la pratique rituelle des Babɔngɔ permet de rendre compte de l'ensemble des rituels (partagés et spécifiques) du pays mobɔngɔ. L'unité rituelle ainsi réalisée par les Babɔngɔ conforte à nouveau l'appellation de « pays mobɔngɔ » attribuée dans cette thèse à la zone géographique étudiée.

Les rituels spécifiques aux Babɔngɔ sont de plusieurs natures : certains sont d'origine mobɔngɔ et excluent les voisins (section 2.1. ci-après) ; d'autres ont par le passé été connus des populations voisines mais sont aujourd'hui, en pays mobɔngɔ, conservés uniquement par les Babɔngɔ. Il s'agit d'abord de rituels d'origine akɛlɛ, dont les voisins masangu ont également pratiqué certaines formes dérivées (section 2.2.), ainsi que d'un « bal » de divertissement, réinvesti dans les rituels de deuil, dont les Masangu et les Mitsɔgɔ ont

précédemment exercé certaines variantes (section 2.3.). Ces rituels n'ont jusqu'à présent guère été décrits[88]. La présentation de chacun des rituels ci-après se fonde sur les données ethnographiques recueillies auprès de Babɔngɔ, d'Akɛlɛ, de Mitsɔgɔ et/ou de Masangu de divers villages ; de nombreux chants ont également été enregistrés analytiquement (voir chapitres 3-4). Pour ce qui est de l'observation en contexte de performance, une séance de chants et de danses du répertoire *boluma* d'origine mobɔngɔ a été organisée à ma demande en 2005 dans un village mobɔngɔ de la zone motsɔgɔ, et une veillée de chants et de danses du répertoire *mudimu* également d'origine mobɔngɔ a été réalisée également à ma demande en 2002 (décrite dans De Ruyter 2003). J'ai de plus assisté en 2006 à une cérémonie de deuil contenant des séquences de *mudimu*, organisée pour le décès d'une femme mobɔngɔ cheffe de lignage (*kumu a ngando*). Davantage d'exemples sont donnés dans cette thèse à partir du *mudimu*, la pratique du *boluma* semblant raréfiée depuis plus longtemps. Les rituels akɛlɛ et babɔngɔ d'origine akɛlɛ ont fait l'objet de séances de danses à ma demande. Enfin, j'ai assisté à un « bal » dans un village mobɔngɔ en contexte de divertissement et en contexte de deuil.

Certaines caractéristiques distinctives concernent l'ensemble des rituels spécifiques aux Babɔngɔ et sont données ci-après, en exergue des présentations des rituels. Ainsi, les rituels spécifiques aux Babɔngɔ se distinguent d'abord des rituels communs aux Mitsɔgɔ, Masangu et Babɔngɔ par leur pratique en relative désuétude (ce qui explique la difficulté d'assister aux cérémonies de ces rituels) : les rituels babɔngɔ sont assurément exécutés plus rarement que les rituels communs. Toutefois, la désuétude affichée est, jusqu'à un certain point, de façade, car la pratique, variable selon les villages, n'a pas entièrement disparu. Les hommes, et parfois les femmes, à partir de quarante ans demeurent nombreux à être initiés. Certains initiés babɔngɔ du *bwete misɔkɔ* revendiquent même la nécessité d'en passer par le *mudimu* pour acquérir le statut de « vrais *nganga* » (Bonhomme *et al* 2012). Cette affirmation rapproche à nouveau Pygmées, soins et chasse dans une relation de complémentarité, relation dont la validité à l'échelle des différentes populations pygmées d'Afrique centrale a précédemment été relevée (voir *supra*, fin du chapitre précédent). L'invisibilité des rituels babɔngɔ, qui se déroulent sous le couvert forestier, est également révélatrice de la réticence des Babɔngɔ à parler de ce qui les concerne en propre, préférant plus fréquemment orienter la conversation sur les rituels partagés.

La diffusion hétérogène des rituels spécifiques aux Babɔngɔ offre en outre un contraste saisissant avec la diffusion largement homogène des rituels communs aux Mitsɔgɔ,

[88] Pour le répertoire d'origine mobɔngɔ *mudimu*, voir une première description dans De Ruyter (2003) et Bonhomme, De Ruyter, Moussavou (2012).

Masangu et Babɔngɔ. Cette hétérogénéité pourrait en partie s'expliquer par une possible propriété lignagère des rituels spécifiques aux Babɔngɔ - et tout particulièrement de ceux d'origine mobɔngɔ présentés ci-après - comme c'est le cas pour les rituels d'autres populations pygmées d'Afrique centrale, par exemple les Baka du Cameroun (Cf. Joiris 1997-1998 ; Tsuru 1998) ou les Aka de République centrafricaine (Fürniss 2014 : 194). Une autre explication partielle – s'articulant vraisemblablement avec la précédente – tiendrait dans la capacité des Babɔngɔ à transformer tant les rituels qu'ils se réapproprient (d'origine akɛlɛ, bal) que les leurs propres, à la suite de scission entre deux villages par exemple. Ainsi, c'est parce qu'il ne sont pas diffusés de manière homogène que les rituels babɔngɔ ont la possibilité de circuler et, en circulant, de se transformer, ce que l'on observe déjà chez les populations pygmées citées par les auteurs ci-dessus. Cette dynamique se retrouve dans les principes de circulation des musiques détaillés dans le chapitre 7.

Enfin, le large développement de la thématique cynégétique constitue également un élément de distinction actuelle avec les rituels voisins. En effet, il semble que le développement d'une pratique agricole ainsi qu'un relatif essor économique aient considérablement réduit le temps de chasse des Mitsɔgɔ, de même qu'appauvri la diversité des techniques cynégétiques, désormais réduites au seul usage du fusil et des pièges à collet. Le système rituel commun ne contient ainsi pas de rituel cynégétique à proprement parler. Si le *mwiri* est dit présider aux chasses fructueuses, aucun rituel particulier n'est cependant consacré à l'activité. En outre, la chasse à laquelle renvoient certains rituels partagés est dite « mystique » (*nzegu* « la panthère ») ou symbolique et figure la guerre (*kɔnɔ*). Néanmoins, il apparaît que par le passé, la pratique cynégétique des Mitsɔgɔ était plus développée et donnait lieu à des rituels qui, d'après la description de Gollnhofer et Sillans (1997 : 72), relevaient de principes similaires à ceux que j'ai pu observer dans les rituels d'origine mobɔngɔ[89]. Il semble

[89] « La chasse constituait, autrefois, un facteur déterminant de l'économie. Il y avait une case de chasse (*eba-ombena*) dans chaque village ; elle servait, à la fois, de lieu de rendez-vous de chasse et d'initiation.

L'ornementation de cet enclos consistait en crânes d'animaux disposés sur les parois externes et internes.

Il y avait un rite spécial d'initiation pour chaque type de chasse, c'est-à-dire en prévision des animaux chassés. Ce rite, d'une durée variable, était individuel et conféré par un maître-initiateur. Il débutait par le sacrifice d'une poule suivi d'un bain rituel fait d'une décoction de l'écorce de l'arbre *ghekombo* (*Pycnanthus angolensis*) et d'une branche des arbres *motombi* (*Copaïera religiosa* J.Leonard) et *oenge* (*Daniellia klanei* Pierre ex. A. Chev.). Ensuite, on frottait le corps du récipiendaire avec ces végétaux. Ceci « afin que les animaux ne pussent pas sentir l'odeur de la personne et on se séparait vers le matin pour la chasse » (sic).

En revenant de la brousse, l'élève devait imiter la voix des génies (*mighesi*). Arrivés au village, on procédait à la répartition de la viande entre toutes les familles des chasseurs et les habitants du village. Le lendemain matin ces derniers se réunissaient dans la case des chasseurs où ils recevaient la bénédiction de ceux-ci. C'est seulement à partir de ce moment-là qu'il était permis de consommer la viande.

toutefois que les rituels cynégétiques mitsɔgɔ et babɔngɔ aient été distincts. En effet, aucune trace n'a été trouvée d'une pratique anciennement partagée des rituels babɔngɔ, dont les voisins sont actuellement exclus. En outre, ces derniers reconnaissent l'origine mobɔngɔ de ces rituels. Actuellement donc, la caractéristique cynégétique rapproche davantage les rituels d'origine mobɔngɔ des rituels des autres populations pygmées d'Afrique centrale. Il ressort en effet du portrait synthétique des musiques des différents groupes pygmées d'Afrique centrale - contextes de performance, techniques vocales et instrumentales et caractéristiques musicologiques – brossé par Susanne Fürniss (2014), que l'ensemble des populations pygmées pratiquent ou ont pratiqué des rituels en lien avec la chasse. La thématique largement cynégétique des rituels babɔngɔ rapproche également ces derniers des rituels akɛlɛ où elle est aussi très développée. Les sections suivantes, présentant plus en détail chacun des rituels babɔngɔ, reviennent sur ces points.

2.1. RITUELS D'ORIGINE MOBƆNGƆ

Les rituels d'origine mobɔngɔ sont tous en lien avec la pratique cynégétique et sont fondés sur l'association d'une technique de chasse et d'un gibier particuliers : il s'agit de la chasse des singes à l'arc et flèches empoisonnées, ainsi que de la chasse du potamochère (*Potamocherus porcus*) à la sagaie, soit deux techniques de chasse collective particulièrement dangereuses. Ces techniques cependant tendent partout à se perdre, au profit de techniques solitaires que sont le piégeage et la chasse nocturne au fusil.

2.1.1. Rituels relatifs à la chasse des singes à l'arc et flèches empoisonnées : *ekundi/obanza*

En pays mobɔngɔ, la technique de chasse à l'arc (TS : *geta* BO : *eta*) avec flèches (BO : *obanza*) enduites d'un poison neurotoxique (TS, BO : *monay*) (fig. 10 a, b, c, d annexe 1) est actuellement circonscrite à quelques villages situés en zone motsɔgɔ, tandis que la pratique

L'abstinence sexuelle était toutefois de rigueur avant la chasse. En cas d'impureté, il fallait procéder à une purification consistant en scarifications sur les poignets et la poitrine que l'on frottait avec une poudre de végétaux calcinés. Toutefois, pendant que le sang coulait des cicatrices, on devait faire exsuder la sève d'un arbre. C'était la connotation symbolique des échanges de forces. Au nombre des instruments de chasse, nous signalerons l'arc *gheta* à flèche de bambou empennée et enduite de poisons végétaux à son extrémité. Pour la capture des oiseaux, on engluait des pièges appropriés avec cette même substance. On se servait également de différents types de sagaies dont l'emploi se limite, de nos jours, aux rituels de la corporation des juges (*evɔvi*) et de la société initiatique du Bwiti. On se servait également de pièges divers tels que collets, fosses dissimulées avec des feuilles et des bois morts » (Gollnhofer et Sillans 1997 : 72).

rituelle *ekundi* ou *obanza* est encore plus localisée à deux de ces villages uniquement : Makoko et Ngɔndɛ, dont les membres, apparentés, ont longtemps vécu ensemble mais se sont séparés à la suite de disputes (« à cause des femmes »). Le rituel prend le nom *obanza* (« la flèche ») à Ngɔndɛ et *ekundi* (« l'épervier » selon la traduction donnée) à Makoko. Il semblerait que les gens de Makoko aient changé le nom suite à une défaillance collective de la mémoire, pour donner au rituel le nom du premier chant du répertoire musical (voir l'analyse musicologique dans les chapitres suivants).

La chasse à l'arc se rencontre encore dans les environs de Massima où les gens de Ngɔndɛ et de Makoko ont séjourné il y a trois ou quatre générations - alors que Massima n'était qu'un petit village de Simba - avant de continuer leur migration vers le nord (en provenance de la région d'Ibounji puis de Mimongo), mais la pratique rituelle y est absente *a priori*. D'après le témoignage d'un ancien des villages de Motombi et Mimongo au bout de la piste routière d'Ibobey en revanche, certains villages actuellement localisés sur cette route forestière ont connu cette pratique rituelle, aujourd'hui délaissée car plus personne n'y chasse à l'arc depuis longtemps. D'après Serge Bahuchet (1992 : 186) la chasse à l'arc est une technique de chasse ancienne des Pygmées Aka qui s'est perdue au profit de celle à la sagaie et de l'arbalète, pour chasser les singes et les oiseaux. Les habitants de Makoko et Ngɔndɛ quant à eux disent avoir délaissé la chasse à la sagaie pour conserver celle à l'arc. Toutefois, elle y est actuellement le fait des hommes adultes d'une quarantaine d'années, les plus jeunes quant à eux privilégiant, comme ailleurs, la chasse au piège et au fusil. Sur l'ensemble du pays mobɔngɔ, les rares exemplaires d'arbalète ne sont guère utilisés que par les enfants pour la chasse des petits oiseaux (fig. 10 e annexe 1).

La saison de la chasse au singe correspond au mois d'avril, lorsque les singes (BO : *kema*, terme générique) sont engraissés. Toutefois, au cours de l'année, selon les opportunités et les besoins, des parties de chasse au singe peuvent être organisées. Nocturne, cette pratique cynégétique requiert traditionnellement un séjour en brousse, d'une nuit pour l'approvisionnement ordinaire du village, ou davantage lorsqu'il faut rassembler du gibier pour la tenue d'un rituel. Les femmes accompagnent alors leurs époux et dressent un campement à quelques heures de marche du village. La technique de chasse consiste en la traque d'un groupe de singes jusqu'à son immobilisation pour un temps de repos sur les branches hautes de quelques arbres. Sans bruit, les chasseurs entourent alors les singes et tirent. Au contact du sang, le poison neurotoxique *monay* provoque la mort en quelques minutes. Les flèches empoisonnées qui n'atteignent pas leur but sont susceptibles de retomber sur les chasseurs situés en face. Ce danger est pris très au sérieux, car l'antidote, à base de

feuilles d'un arbuste, n'est pas conservé, et cet arbuste, inexistant aux abords des villages, a peu de chance d'être trouvé avant l'action du poison. Les femmes restées au village ou au campement ne cachent pas leur joie et leur soulagement au retour sains et saufs des hommes.

La veillée propitiatoire dure une à deux heures. Elle peut prendre plusieurs formes ; Soit les hommes et les femmes y participent, soit, de manière plus confidentielle, les chasseurs se réunissent entre eux la veille du départ pour la chasse, ou encore, le chasseur chante le répertoire approprié pour lui-même, allongé sur son lit ou par terre à côté de son lit (l'abstinence sexuelle est de rigueur). Lorsqu'il s'agit de se réjouir d'une chasse fructueuse et sans accident, la veillée est alors publique à tout le village. Elle consiste en une séance de chants, agrémentée du récit de la partie de chasse. Le répertoire musical est le même dans les deux contextes. A Makoko, le répertoire se chante *a cappella* avec pour seul accompagnement instrumental les battements de mains, sans danse. La cérémonie s'effectue de préférence dans un environnement forestier. Au village, elle a lieu plutôt en intérieur. A Ngɔndɛ, le répertoire est sensiblement le même qu'à Makoko, mais les chants sont accompagnés de l'ensemble de tambours. Il semble que l'ajout des tambours soit récent. Il témoigne de la rapidité des modifications musicales qui peuvent être apportées dans des villages qui restent cependant en contact quasi-permanent.

L'exécution des chants, auxquels est prêtée une efficacité performative, s'inscrit ainsi dans les actions propitiatoires de la chasse. Le court récit historico-mythologique de l'acquisition du rituel montre que ce dernier est nommé de manière métonymique par son répertoire musical, mettant ainsi en évidence l'importance du chant dans la pratique rituelle. Ainsi c'est Mɔsɔdwɛ qui est parti « prendre les chansons » du rituel *ekundi* au village Masese de Papa Ngondo, situé vers la source de la rivière Ikobey (le village n'existe plus actuellement et les protagonistes sont décédés). Selon un procédé fréquent, les passés historique et mythologique ne tardent pas à se mêler. La quête du répertoire est ainsi retracée dans un récit présenté comme historique et situé dans un passé relativement peu reculé, mais il met en scène un personnage mythologique, Mɔsɔdwɛ, présenté comme un grand chasseur dans les chants de *boluma* (voir la section suivante) mais aussi comme l'un des premiers hommes pygmées à être descendus sur terre engendrer l'humanité dans le récit mythico-historique *bokudu* des Mitsɔgɔ.

Parallèlement, la chance à la chasse à l'arc était autrefois liée à l'application d'un « vaccin » : on frottait le pouce incisé d'une poudre résultant de la carbonisation d'un être humain sacrifié (le sacrifice humain aurait été abandonné depuis longtemps). Muni de ce vaccin, le chasseur bandait son arc et visait la coque d'un fruit de l'arbre *motombi*, dont les

branches sont très élevées. Atteindre la cible assurait la chance à la chasse, tandis qu'inversement, la manquer confinait le chasseur à une malchance définitive. La transmission s'effectuerait depuis de père en fils (biologiques ou classificatoires), sans donner lieu à un rituel public. En revanche, il semble que la pratique d'*ekundi/obanza* soit le fait de ces chasseurs « vaccinés ». Comme pour la chasse au potamochère ci-après, dire que le rituel et le répertoire musical sont en désuétude signifie que leur transmission ne s'effectue plus guère aux jeunes générations, mais les adultes à partir d'une quarantaine d'années sont encore susceptibles de les pratiquer.

2.1.2. Rituels relatifs à la chasse du potamochère à la sagaie : *mudimu, boluma, ndoy*

La chasse du potamochère (TS : *ngoa* ; BO : *engoa* ; SA : *ngoy*) à la sagaie (TS ; BO : *ekongo*) est la plus prestigieuse chez les Babɔngɔ du pays mobɔngɔ[90]. Elle fait l'objet d'un encadrement rituel. Les dénominations, la forme et les répertoires musicaux des rituels qui l'encadrent divergent singulièrement selon les lieux. Trois noms ressortent ainsi : *mudimu, boluma* et *ndoy*[91]. Dans cette thèse, les termes sont employés dans leur acception de dispositifs rituels autonomes ainsi que de répertoires musicaux distincts. Il apparaît alors que la pratique de ces rituels et répertoires est exclusive : il n'existe aucun village où les Babɔngɔ pratiqueraient concomitamment le *mudimu* et le *boluma*. Il apparaît ensuite que le *mudimu* est davantage une pratique des Babɔngɔ de la zone musangu, tandis que le *boluma* est celle, au sein du pays mobɔngɔ, de deux villages babɔngɔ de la zone motsɔgɔ, Makoko et Ngɔndɛ. Or, il faut garder à l'esprit que ces deux villages, les plus reculés en forêt, regroupent en réalité les Babɔngɔ les derniers arrivés dans la région il y a quelques générations, en provenance de l'est, c'est-à-dire de la région du mont Ibounji et de la zone musangu-muvove. Le troisième terme, *ndoy* renvoie au rituel des Babɔngɔ vivant avec les Apinji au nord de Mouila. Du fait de la situation du village en dehors du pays mobɔngɔ et en l'absence à ce jour de données suffisantes concernant le rituel, j'écarte ce troisième terme de la suite de la description.

[90] Parmi les autres animaux de grande taille, l'éléphant (*Loxodonta cyclotis*) (TS : *njoku* ; BO : *enjoku* ; SA : *nzoku*, *nzao*) fait l'objet d'une chasse au fusil, qui est encadrée par un rituel d'origine akɛlɛ, traité dans la section suivante. L'on évite par ailleurs autant que possible d'avoir affaire au gorille (*Gorilla gorilla*) (TS , BO : *ngya*) ainsi qu'à la panthère ou léopard (*Panthera pardus*) (TS , BO : *njego* ; SA : *nzegu*). La chasse de ces animaux est davantage opportuniste, et ne fait donc pas l'objet de rituel.

[91] Au rang des variantes phonologiques et scripturales, on trouve *boluma*, *buluma*, ainsi que *buuma*, *buruma, buguma* selon les prononciations voisines (getsɔgɔ et isangu). Selon les lieux, *mudimu* devient *modimo* ou *modimu*.

En réalité cependant, les choses sont loin d'être aussi claires. Dans certains villages en effet, il se dit que *mudimu* et *boluma* sont équivalents (« les deux c'est pareil »), voire que les termes sont synonymes et donc interchangeables. *Ndoy* est parfois donné comme troisième terme de cette équivalence. Il constitue par ailleurs le seul de ces trois termes à donner son nom à un chant du répertoire *mudimu*. Dans d'autres villages, les termes ne relèvent pas du même niveau sémantique sans pour autant faire consensus : soit *boluma* correspond à la danse du rituel *mudimu*, soit au contraire, *mudimu* est l'esprit du rituel *boluma*, soit enfin, *ndoy* est l'esprit du rituel *mudimu*. C'est donc afin de mieux rendre compte des similitudes et des divergences entre *mudimu* et *boluma*, et en attendant des données complémentaires, que j'élimine de cette thèse le cas où les pratiques sont envisagées comme synonymes pour ne conserver que les cas extrêmes : celui où les Babɔngɔ revendiquent l'appellation *mudimu* (et envisagent éventuellement le *boluma* comme phase de danses publiques du *mudimu*), et celui où les Babɔngɔ ne connaissent le *boluma* que dans sa version autonome, et ne connaissent pas le *mudimu*. Il apparaît alors que *boluma* et *mudimu* n'ont en commun ni la forme rituelle ni le répertoire musical mais uniquement l'événement déclencheur du rituel - la chasse fructueuse d'un potamochère à la sagaie – ainsi que les contextes de performance.

Les Pygmées du pays mobɔngɔ ne sont pas les seuls à marquer rituellement la chasse du potamochère. C'est le cas d'autres groupes babɔngɔ au Gabon (Le Bomin et Mbot 2012a), ainsi que des Pygmées Bakoya de la province de l'Ogooué-Ivindo, qui nomment le rituel correspondant *ngoya*, du nom de l'animal lui-même (Soengas 2010)[92]. Inversement, des termes similaires à ceux des rituels babɔngɔ sont employés par d'autres populations pygmées en Afrique centrale pour qualifier, non les mêmes rituels, mais des rituels ou actions en lien avec la pratique cynégétique. Ainsi, le premier rapprochement lexical se situe entre les termes *boluma* des Babɔngɔ et *butuma*, chant mixte pour l'annonce d'une chasse fructueuse chez les Pygmées Nsua (Basua, Batwa) d'Ouganda[93]. Le second rapprochement lexical se situe entre

[92] Si les chasses successives au potamochère ne font pas en elles-mêmes l'objet d'un rituel chez les Aka de République centrafricaine, elles contribuent cependant à prouver les capacités du chasseur à pourvoir au besoin d'un foyer familial. Elles permettent l'accession à différentes initiations hiérarchisées, qui construisent socialement un homme (mariage, initiation, statut de chasseur à part entière) et en définitive, lui autorisent la chasse la plus prestigieuse, celle de l'éléphant. Cette dernière est distinguée par le rituel et le répertoire musical *mò.nzolí* alors que les autres types de chasse font l'objet des rituel et répertoire *mò.mbénzélé* (Bahuchet 1985 : 408 ; Arom *et al*. 2008). Par ailleurs, les Pygmées ne semblent pas être les seuls à donner à l'animal un statut particulier. Ainsi, Pierre Sallée signale le potamochère comme met de choix des Mitsɔgɔ, pour des raisons gustatives mais aussi symboliques : « les cochons sauvages, nourriture excellente s'il en est, sont dans certains contes le symbole des femmes (que les hommes consomment) » (1985 : 308).

[93] D'après Mifune et Verdu, séjour de repérage en août 2007, présentation au MNHN-Paris le 25/10/2007. Chez les Pygmées Aka de République centrafricaine en revanche, l'annonce de la chasse fructueuse par les chasseurs

les termes *mudimu* des Babɔngɔ et *molimo*, rite de propitiation pour la chasse mais aussi rite de passage des Pygmées Mbuti de République Démocratique du Congo (Cf. Turnbull 1961). Ce rapprochement linguistique et fonctionnel (mais non formel) est d'autant plus remarquable que le terme, qui signifie « esprit, génie » (pluriel *midimu*), est absent du lexique des langues voisines des Babɔngɔ.

En pays mobɔngɔ, différents types d'événements sont susceptibles de déclencher les rituels *mudimu* et *boluma* : l'encadrement de la partie de chasse proprement dite ; le rite de passage à l'âge adulte lorsqu'il s'agit pour un jeune homme d'une première prise ; le décès des initiés ; le divertissement et la célébration de l'identité ethnique. Seuls les trois premiers sont directement en lien avec la pratique cynégétique. Compte tenu du nombre restreint d'observations en contexte de performance, les quelques descriptions d'actions rituelles ci-après ne sont pas généralisées mais conservées dans le contexte où elles ont été observées.

Encadrement rituel de la partie de chasse

La partie de chasse est encadrée par un rituel propitiatoire et une veillée de réjouissances lorsque la chasse s'est avérée fructueuse. Ces deux temps collectifs portent le même nom et font appel au même répertoire musical (soit *mudimu* soit *boluma*, cf. chapitres suivants), même si certaines actions diffèrent – telles que celles en vu de porter chance à la chasse pour la veillée propitiatoire puis le récit de la chasse par le(s) chasseur(s) au cours de la veillée de réjouissance. Si la veillée de propitiation manifeste une intention de chasse orientée vers un gibier spécifique - le potamochère - elle cherche également de manière plus générique à s'adjoindre la protection des esprits de brousse afin d'obtenir du gibier en quantité suffisante ainsi que de prévenir les accidents d'une chasse possiblement dangereuse. Il est ainsi fait appel à l'esprit *mudimu* dans le rituel éponyme (l'esprit est parfois nommé *ndoy*)[94]. Autorisant le prélèvement par les chasseurs de quelques bêtes, le *mudimu* est en somme un esprit maître du gibier[95]. Des offrandes prélevées sur les animaux chassés peuvent parallèlement être faites en brousse[96].

---

de retour au village correspond au répertoire *nzómbì* constitué uniquement de deux pièces musicales (Arom 1985 ; Fürniss et Bahuchet 1995 : 93).

[94] La communauté de noms entre le rituel et son esprit est un principe fréquent dans les rituels partagés également : c'est notamment le cas pour le *bwete*, le *mwiri*, le *kɔnɔ*, le *nyembe* ou le *boo*.

[95] Les Aka de République centrafricaine distinguent l'esprit maître du gibier du « maître de la grande chasse », qui est une personne nommée *túmá* (Thomas 1991 : 124). La fonction de *túmá* n'a pas été retrouvée chez les Babɔngɔ.

[96] Andersson (1983 : 78-82) ne fait référence à aucun rituel cynégétique concernant les Bɔngɔ-Rimba du Gabon et du Congo limitrophe dans la première moitié du 20e siècle. Il fait état de prières propitiatoires adressées aux

Rite de passage à l'âge adulte à la suite d'une première prise

Le *mudimu* ou le *boluma* constituent le rite de passage à l'âge adulte des Babɔngɔ. Autrement dit, indépendamment de la forme rituelle proprement dite, tous les Babɔngɔ du pays mobɔngɔ pratiquent ou ont pratiqué un rite de passage à l'âge adulte dont l'élément déclencheur est le même événement externe, à savoir la première prise d'un potamochère à la sagaie par un jeune homme. L'association d'un rite de passage avec une première prise d'un animal remarquable est fréquente chez les populations pygmées en général (Fürniss 2014). En revanche, elle se distingue des rituels partagés avec les voisins, qui ne sont pas conditionnés par un événement extérieur mais dont l'exécution engendre en elle-même l'identité nouvelle du novice (Bonhomme *et al* 2012). Chez les Babɔngɔ du pays mobɔngɔ, il semble que le rite de passage consacre dans le même temps l'individu en tant qu'homme et en tant que chasseur, tandis qu'ailleurs en Afrique centrale, les deux statuts peuvent être séparés (Fürniss 2014).

La principale action rituelle du *mudimu* qui consacre le jeune chasseur consiste, pour ce dernier positionné sur le toit d'une hutte semi-hémisphérique en feuilles (*etudi*, habitat emblématique des Pygmées d'un bout à l'autre de l'Afrique centrale), à absorber un « médicament » composé d'un petit morceau cru du cœur de l'animal abattu, mélangé à des feuilles médicinales auxquelles une efficacité particulière est attribuée. Ce mélange, déposé sur la pointe d'une sagaie, est donné dans la bouche par un chasseur expérimenté et apparenté en ligne maternelle (un oncle, un grand-père ou un grand frère) en présence du groupe. Cette action octroie à l'individu une place sociale en l'inscrivant explicitement dans un lignage d'une part, et dans le groupe des chasseurs d'autre part. Ensuite, le chasseur saute de la hutte et plante en terre sa sagaie, parfois à côté de la tête de l'animal posée sur le sol, refaisant ainsi le geste lui ayant permis d'acquérir son nouveau statut. Un chant accompagnerait cette action rituelle. Les autres chasseurs se partagent ensuite le reste du médicament, qui est alors cuit. Puis une veillée de réjouissance est organisée, à laquelle participent les hommes et les femmes.

Le rite n'est en outre pas dénué de tout savoir ésotérique : on y raconte l'histoire de l'origine des Pygmées, de la « première migration », et l'on énumère les aliments et outils fondateurs de l'identité pygmée, que sont : le miel et l'igname sauvage, la sagaie « simple » (un bâton taillé démuni d'embout en fer forgé), et le chien (BO : *enjua*) avec sa cloche en bois (BO : *elebo*) (bien qu'importé, le chien domestique fait figure par excellence d'auxiliaire du

morts, génériques ou particuliers, puis d'offrandes en brousse en cas de chasse fructueuse. Il présente ces offrandes moins comme un remerciement qu'une incitation faite aux morts à protéger la chasse suivante. Il s'agirait ainsi davantage d'obliger les morts que de leur rendre un contre-don.

chasseur). Au cours du rituel, l'esprit *mudimu* monte jusqu'au village (ou au campement) depuis la rivière. Il est matérialisé uniquement vocalement. Ses propos sont traduits par un initié. Le *boluma* contient également certaines actions rituelles effectuées dans un campement de brousse entre chasseurs, tandis que d'autres actions rituelles sont effectuées au village en présence des femmes. Une veillée de réjouissance mixte au village est également organisée.

Les rites de passage *mudimu* et *boluma* d'origine mobɔngɔ partagent également avec ceux d'autres populations pygmées d'être fondés sur une discrimination de genre moins prononcée que celle des rituels initiatiques des voisins. Ainsi, une femme peut exceptionnellement être soumise au rite du *mudimu* ou du *boluma* si elle vient à chasser un potamochère avec la sagaie. Non seulement l'on raconte que cela est déjà arrivé, mais une femme initiée m'a été personnellement désignée. Dans un autre village, l'initiation au *mudimu* était dite systématique pour les femmes comme pour les hommes. Il est alors fort peu probable que toutes les femmes aient eu pour cela à chasser un potamochère à la sagaie. Il est en revanche envisageable que soit ainsi mise en valeur une possible coopération cynégétique entre hommes et femmes (ou plus spécifiquement entre époux), coopération indispensable aux parties de chasse réussies chez les Pygmées Aka, explicitée dans des répertoires musicaux spécifiques (Fürniss 2014 : 195)[97]. Quoiqu'il en soit, deux choses apparaissent : d'abord, la construction sociale de la personne mobɔngɔ est intimement liée à la compétence cynégétique, et plus largement au monde forestier ; ensuite, le rituel articule une discrimination de genre et une discrimination ethnique, et dans certains cas, la seconde prévaut sur la première.

Décès d'une personne mobɔngɔ et deuil

Le troisième contexte de performance des rituels *mudimu* et *boluma* est le décès et le deuil d'individus babɔngɔ. Je m'appuie pour l'illustrer sur l'exemple de la veillée funèbre pour une femme cheffe d'un lignage mobɔngɔ (*kumu a ngando*) à laquelle j'ai assisté en 2006, veillée pour laquelle l'articulation entre identité genrée et identité ethnique était en outre particulièrement sensible. Ainsi, dans un village mixte musangu-mobɔngɔ, l'une des épouses, mobɔngɔ, du vieux chef de regroupement musangu vint un jour à décéder. Les Masangu organisèrent la cérémonie pour ses funérailles au cours de laquelle, comme il est de coutume de le faire chez de nombreuses populations gabonaises, il fut rendu hommage à ses diverses appartenances rituelles par l'alternance jusqu'au matin de séquences de chants et de

[97] "The indispensable spiritual cooperation between husband and wife : recall of the men who are on a hunting expedition for too long (*sapa*). Indirectly, *engbiti* and *bogongo* also contribute to a successful hunt. The first, played by women, is linked to group cohesion and contact with far off husbands; the second is played by men and concerns marital love" (Fürniss 2014: 195)

danses issues de chaque rite. Les Masangu mirent en avant le statut d'initiée du *nyembe* de la défunte (corps étendu sur les rondins de tronc de bananier, tambour sur pieds (*mukɔɔ*) déposé près de sa tête (fig. 8 c annexe 1), plusieurs séquences de chants et de danses autour du corps et dans le village), mais aussi de *mabanji* (une séquence de danse publique au petit matin) et, la défunte étant baptisée, le prêtre vint faire des prières. Comme elle était également cheffe d'un lignage mobɔngɔ, les Babɔngɔ souhaitèrent organiser le *mudimu*. La cérémonie se tenant dans l'espace villageois musangu et étant organisée par les Masangu, les Babɔngɔ eurent pour cela à obtenir l'autorisation de ces derniers. Il s'agissait donc là de souligner l'appartenance ethnique d'un défunt féminin, « ethnie » dont la défunte était elle-même l'une des figures représentatives de son vivant par son statut de *kumu a ngando*.

Ce sont toutefois principalement les hommes qui réalisèrent le *mudimu*, les femmes assurant surtout les danses publiques. Ainsi, les séquences se déroulèrent en trois lieux : la cuisine de la défunte d'abord, lieu hautement féminin et personnel où les hommes babɔngɔ s'enfermèrent avec l'esprit *mudimu*, écoutèrent les récits et conseils du responsable rituel, chantèrent et jouèrent la harpe *muyimbi* (cf. chapitre 3) ; la hutte *etudi* ensuite, plantée pour l'occasion sur la place du village, où les hommes s'enfermèrent de même, sans l'esprit *mudimu* toutefois ; la maison où était exposé le corps de la défunte enfin, que toutes les femmes veillaient et autour duquel les hommes dansèrent. Chaque déplacement des hommes d'un endroit à un autre ainsi qu'autour du corps de la défunte s'effectuait en chantant en file compacte, le responsable rituel en tête. Lors de certains déplacements étaient brandis des objets symboliques tels que la torche plantée au bout d'une sagaie, la harpe *muyimbi*, ou encore la peau de genette. Les femmes le plus souvent avançaient en chantant et dansant à côté de la file des hommes, parfois intégraient l'arrière de la file. Lorsque les hommes entraient tous dans la hutte *etudi*, elles demeuraient à chanter et à danser à l'extérieur (fig. 11 annexe 1). La participation des femmes babɔngɔ était ainsi davantage celle de non-initiées vis-à-vis des hommes babɔngɔ, mais aussi d'initiées avec les hommes babɔngɔ au regard des voisins non-initiés.

Divertissement et célébration de l'identité ethnique

Le quatrième contexte de performance du *mudimu* et du *boluma* est le divertissement. Dans la veillée de *mudimu* observée en 2002 dans un campement mobɔngɔ de la zone musangu, la performance chantée et dansée était mixte (hommes-femmes) tandis que seules les femmes se prêtèrent au jeu des chants et danses de *boluma* que je sollicitais en 2005 dans un village mobɔngɔ de la zone motsɔgɔ. Dans le *mudimu* comme dans le *boluma*, les

participants arrivent depuis l'extérieur du village ou du campement en file compacte jusqu'à la place centrale où s'effectuent des rondes. En dehors des rondes, des chorégraphies particulières prennent place sur certains chants de chaque répertoire. Par exemple, pendant le chant *katsalo* (« la corbeille ») du *mudimu*, les participants doivent danser les uns après les autres en faisant passer une corbeille entre leurs jambes. Pendant le chant *indaye vo abomie ?* (« qui a tué le gibier ? ») du *boluma*, chaque participant passe tour à tour sous un bâton tenu horizontalement par deux personnes.

A l'exception de ce chant *indaye vo abomie ?*, qui possède en outre la particularité de recourir à la technique vocale du parlé-chanté, les répertoires musicaux du *mudimu* et du *boluma* sont entièrement distincts. En revanche, ces deux répertoires, enregistrés chacun en contexte de divertissement ainsi qu'analytiquement (et analysés dans les chapitres suivants), sont sensiblement les mêmes quelles que soient leurs circonstances d'exécution. Seuls certains chants, associés à des actions rituelles spécifiques, ne sont pas systématiques. Au cours de la veillée propitiatoire à la chasse, les chants tant du *boluma* que du *mudimu* sont exécutés *a cappella* (pour ne pas éloigner les animaux) tandis que dans les autres contextes, les chants sont soutenus par l'ensemble de tambours joué par des hommes.

C'est vraisemblablement au divertissement qu'il faut également rattacher le projet - qui fut émis en 2005 mais qui ne se réalisa pas - d'exécution du *mudimu* pour l'installation d'un chef de village mobɔngɔ dans un village de la zone musangu. Ce projet était à l'initiative d'un homme motsɔgɔ qui se disait propriétaire des familles babɔngɔ du quartier, propriété qu'il avait héritée de son grand-père maternel, ce dernier ayant « fait sortir les Babɔngɔ de la forêt ». La situation avait ceci de paradoxal qu'elle mettait en évidence la possibilité pour un homme mobɔngɔ d'exercer une responsabilité administrative au même titre que ses voisins - accréditant ainsi la thèse d'une relation interethnique asymétrique relativement souple (à défaut d'égalitaire) – tout en s'inscrivant dans le cadre interethnique le plus contraignant et le plus durement asymétrique, celui de l'appropriation de familles pygmées par un voisin.

Dans ce type de situation, l'exercice du *mudimu* n'est en lien ni avec l'acquisition de la viande ni avec celle d'une compétence de chasseur mais avec le symbole de l'identité pygmée. A la différence de l'exemple des funérailles décrit ci-dessus cependant, ce symbole de l'identité pygmée n'est pas brandi par les Babɔngɔ eux-mêmes mais par un voisin. Si l'événement avait eu lieu, les Babɔngɔ auraient selon toute vraisemblance réalisé les chants et danses du *mudimu* à titre festif. Le fait que le propriétaire motsɔgɔ ait prévu le déroulement du *mudimu* au sein du village dans le temple *mbanja* du *bwete* (alors que le lieu par excellence du *mudimu* est le campement de brousse) va également dans le sens d'un divertissement.

Toutefois, la situation confirme que le symbole de l'identité pygmée du *mudimu* ainsi que du *boluma* est opérant tant pour les Babɔngɔ que pour les voisins.

Cette présentation des rituels d'origine mobɔngɔ, remise dans le contexte de l'ensemble des pratiques rituelles du pays mobɔngɔ, informe sur la spécificité de la relation Pygmées / voisins.

Les rituels d'origine mobɔngɔ dans la relation Pygmées / voisins

Les perspectives des voisins et des Pygmées sur la pratique rituelle régionale diffèrent. Pour les voisins, il revient aux Pygmées, en tant que subordonnés économiques et politiques, de s'adapter à leur propre modèle social et culturel et non l'inverse. Cependant, là où les voisins voient un acte de subordination dans l'adhésion totale des Babɔngɔ à leur système rituel, les Babɔngɔ attendent des relations égalitaires[98].

Parallèlement, cette adhésion sans réserve n'entraîne pas pour autant l'abandon par les Babɔngɔ de leurs formes rituelles spécifiques (ni de leurs répertoires musicaux). La préservation même ponctuelle de ces pratiques distinctes ainsi que l'atmosphère de secret qui les entoure exprime ainsi une identité qui ne se résume pas à l'idéologie dominante véhiculée par le système rituel voisin. Il en résulte que les rituels des voisins n'ont pas de secret pour les Babɔngɔ, tandis qu'à l'inverse les rituels et musiques babɔngɔ, qui se transmettent de génération en génération entre les seuls Babɔngɔ, agissent, à un niveau infrapolitique, comme un « texte caché » (*hidden transcript*) que James Scott (2008 [1992]) qualifie d'« arme des faibles » (*weapon of the weak*), et qui constitue tant un espace de liberté pour les Babɔngɔ que l'idée d'un contre-pouvoir subversif depuis la perspective des voisins.

Je suggère que ce potentiel subversif des Babɔngɔ est exprimé par les voisins dans la « puissance mystique » qu'ils attribuent aux Pygmées et qui serait contenue, selon eux, dans les rituels babɔngɔ lorsque ceux-ci sont encore actifs. C'est ainsi, m'a-t-on dit, afin de tenter de s'approprier un peu de cette force mystique, que les hommes et les femmes masangu s'inséraient dans les danses publiques du rituel et imitaient les Babɔngɔ au cours du *mudimu* pour le deuil de la femme mobɔngɔ présenté ci-dessus. Or, cette « puissance mystique » pourrait se traduire en termes relationnels par « ce qui échappe au contrôle des voisins ». Dans cette perspective, l'acquisition par l'initiation *mudimu* ou *boluma* de la puissance mystique

[98] En outre, le rituel *bwete* contient en lui-même cette dichotomie puisque l'initiation, qui produit des êtres sociaux sans distinction ethnique, réaffirme également l'ordre social hiérarchisé en considérant les Babɔngɔ comme des membres cadets de la société initiatique.

des Pygmées par les voisins entraîne *ipso facto* la perte de cette dernière par les Babɔngɔ eux-mêmes.

Or, si les Babɔngɔ revendiquent l'exclusion des voisins de leurs rituels (avec fermeté devant l'ethnographe, et jouant davantage sur l'esquive dans la communication avec leurs voisins), il existe tout de même quelques exceptions. Les rares initiations de voisins illustrent en creux l'espace de liberté que constituent les rituels pygmées pour ces derniers. L'exemple de l'homme motsɔgɔ « propriétaire de Pygmées » est probablement le plus extrême, mais de ce fait, également le plus explicite. Ainsi, son initiation s'inscrivait selon lui dans une démarche de connaissance des Pygmées dont il avait la responsabilité et sur lesquels il exerçait une prise en charge généralisée. Ce faisant cependant, il soumettait ses subordonnés à un contrôle infantilisant et liberticide : par son entrée dans le *mudimu*, il avait sollicité la révélation du secret initiatique propre aux Babɔngɔ ; par son apprentissage de l'ebɔngwɛ, il avait ôté aux Babɔngɔ la possibilité de s'exprimer sans être compris ; il envisageait encore de s'ingérer dans les affaires familiales par son alliance matrimoniale avec une jeune femme mobɔngɔ de sa « propriété ». Il ne me laissa en outre pas la possibilité de communiquer avec « ses » Babɔngɔ en dehors de sa présence, assurant sur un ton jovial qu'il répondrait lui-même à toutes mes questions sur les Babɔngɔ, compte tenu que ces derniers n'avaient aucun secret pour lui.

Néanmoins, il apparaît également que l'initiation de voisins aux rituels babɔngɔ renverse exceptionnellement la situation de domination interethnique. D'abord, il est probable que la révélation des secrets initiatiques aux voisins soit partielle. Ensuite, les voisins conservent un statut de membres cadets : il est en effet impensable qu'un voisin puisse accéder au statut d'initiateur et de ce fait, prendre l'initiative de l'organisation d'une cérémonie rituelle mobɔngɔ, ni en collaboration, ni indépendamment des Babɔngɔ. En outre, toutes les initiations sont payantes, qu'elles soient communes aux différentes populations ou spécifiques aux Babɔngɔ. Le fait que le « propriétaire de Pygmées » précise quand même avoir été initié par les Babɔngɔ « contre de l'argent », semble insister sur ce renversement ponctuel d'ordre hiérarchique : il a dû se plier aux exigences de ses subordonnés[99].

Les rituels d'origine mobɔngɔ répondent ainsi à un système distinct de celui partagé avec les voisins, et rapprochent les Babɔngɔ des autres populations pygmées d'Afrique

[99] *A contrario*, des femmes mitsɔgɔ m'ont tenu le discours que, dans le cas improbable où les Mitsɔgɔ se feraient initier au *nyembe* chez les Babɔngɔ, elles ne paieraient pas, tandis que les femmes babɔngɔ payent pour être initiées par les Mitsɔgɔ ou entre elles, de même que les femmes mitsɔgɔ se rémunèrent entre elles. Les femmes mitsɔgɔ invoquèrent également la raison de la propriété ethnique du rituel : elles n'allaient pas payer et se faire initier par les Babɔngɔ pour un rituel qui leur appartenait.

centrale. Les principales caractéristiques distinctives sont la thématique cynégétique et le rite de passage à l'âge adulte déclenché par un événement extérieur qui est la première prise d'un gibier remarquable. Qui plus est, des formes équivalentes aux termes *mudimu* et *boluma* des Babɔngɔ désignent chez d'autres populations pygmées d'Afrique centrale des pratiques rituelles également en lien avec la chasse. Néanmoins, les rituels d'origine mobɔngɔ, et tout particulièrement le rite de passage à l'âge adulte, entretiennent également un certain nombre de liens avec le système rituel partagé.

Dans le *mudimu* par exemple, un certain nombre de références symboliques – objets ou actions - sont communes avec le rituel *bwete* : l'utilisation de la peau de genette, de la torche plantée au bout d'une sagaie, le déplacement en file compacte serpentant à travers le village, l'introduction à reculons dans la hutte *etudi* ou le temple *mbanja*, l'exhibition d'objets dont les instruments de musique, la harpe comme instrument de musique emblématique (bien que de différents types dans les deux rituels), le port du pagne entre les jambes (fig 11 annexe 1). En outre, le répertoire de chants du *boluma* fait référence aux personnages mythologiques Motsoy et Mɔsɔdwɛ, connus dans le récit mythico-historique *bokudu* des Mitsɔgɔ comme les premiers hommes, Pygmées par ailleurs, à être descendus sur terre pour l'explorer et engendrer l'humanité. Les *mudimu/boluma* et *bwete* relèvent de principes différents - nouvelle identité sociale dépendante d'un événement extérieur pour les premiers, *sui generis* par le procédé de ré-engendrement initiatique pour le second - mais leurs fonctions sont équivalentes : transformer le jeune individu masculin en un adulte social et responsable.

Les relations entre les rituels d'origine mobɔngɔ et les rituels partagés ne s'arrêtent cependant pas au domaine symbolique : il existe également de véritables enchâssements rituels. Ainsi, tant dans la forme *a myɔbɛ* qu'*a ngɔndɛ* du rituel thérapeutique *bwete misɔkɔ*, l'invocation aux ancêtres *mwago* précède la consultation divinatoire. Or, dans la forme *a ngɔndɛ*, elle est doublée d'une incantation nommée *buluma* qui se réfère au champ lexical de la chasse (Bonhomme *et al* 2012)[100]. Le berceau du rituel thérapeutique *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* est la région muvove-musangu. Or, c'est précisément de cette région que sont originaires les habitants des deux principaux villages babɔngɔ qui pratiquent le *boluma*. Bien que les Babɔngɔ questionnés ne soient pas explicites sur ce point, deux schémas inversés se présentent : soit la présence du *boluma* dans le *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* résulte de l'insertion du rituel mobɔngɔ, alors autonome ou bien préalablement détaché du *mudimu* ; soit à l'inverse, l'invocation *buluma* du *bwete* se serait autonomisée à l'initiative des Babɔngɔ, qui en auraient

[100] Ce qui constitue une illustration supplémentaire de l'articulation entre chasse et soins.

fait un rituel de chasse propre, parallèle au *mudimu* (mais les deux n'auraient alors aucun rapport, en dehors de la circonstance d'exécution). Ce pourrait donc être par amalgame que les Babɔngɔ pratiquant le *mudimu* disent « *mudimu* et *boluma* c'est pareil », tout en précisant que *boluma* est la danse publique du *mudimu* (et instaurant ainsi un rapport hiérarchisé entre la partie et le tout), tandis qu'à l'inverse les gens du *boluma* ne connaissent pas le *mudimu*.

Par ailleurs, l'initiation au *nyembe* nécessite l'édifice d'une maison végétale des femmes. Les femmes babɔngɔ de Makoko disent aménager pour cela une hutte *etudi*, habitat traditionnel des populations pygmées en Afrique centrale, dont non seulement la construction mais aussi la propriété leur revient. Or, conjointement à l'aménagement de cette hutte initiatique sont exécutés les chants de *boluma*. Ainsi, le recours au répertoire *boluma* au sein du rituel *nyembe* des femmes babɔngɔ singularise leur rituel, au point, peut-être, d'en faire un « *nyembe* pygmée ».

Enfin, si la position du « propriétaire de Pygmées » motsɔgɔ demeure marginale, il est toutefois à noter qu'il souligne la nécessité d'être préalablement « initié au *mwiri* ou au *nyembe* » pour pouvoir « entrer dans » le *mudimu*. En ce sens, il met en relief l'ouverture du rituel *mudimu* aux femmes et la perception plus souple chez les Babɔngɔ de l'opposition de sexe propre aux rituels initiatiques partagés d'une part, et d'autre part, il ancre le rituel mobɔngɔ dans le système rituel partagé en le positionnant dans la succession chronologique des initiations. Le fait que certains devins-guérisseurs *nganga* soulignent par ailleurs la nécessité d'être initiés au *mudimu* pour parfaire leur formation va par ailleurs dans le même sens.

Si le chapitre 1 a montré l'adhésion totale des Babɔngɔ au système rituel partagé et, de ce fait, au système de valeurs des voisins, la situation est complexifiée par les rituels d'origine mobɔngɔ, qui montrent en fait l'attachement des Babɔngɔ à un second système de valeurs, mais aussi l'imbrication des deux systèmes. Sans présumer à ce stade d'une éventuelle antériorité d'un rituel sur l'autre (ayant pu engendrer l'appropriation par les uns des symboles des autres), d'une possible co-construction des rituels, ni même de leur élaboration indépendante, cette communauté de références entre les rituels *mudimu/boluma* et *bwete* ainsi que cet enchâssement rituel illustrent au minimum l'ancienneté des relations entre les Pygmées et leurs voisins en pays mobɔngɔ. Cela montre également la place bivalente des Babɔngɔ dans les relations avec leurs voisins : tant marginale ou périphérique - du fait de leur pratique de rituels propres, par lesquels ils revendiquent une identité ethnique distincte, associée à un système de valeurs différent et qui les rapprochent d'autres populations pygmées – que centrale, du fait de leur pratique de tous les rituels régionaux, mais aussi du

fait de leur adhésion également totale aux rituels et système de valeurs des voisins, adhésion dont ils attendent une invisibilisation ethnique et la parité des droits. L'articulation de ces deux niveaux permet de sortir de leur contradiction apparente : en fait, les Babɔngɔ se revendiquent davantage de l'un ou de l'autre selon les opportunités. Mais ce n'est pas tout, car les Babɔngɔ exécutent également des rituels d'origine akɛlɛ, Akɛlɛ qui sont extérieurs au pays mobɔngɔ, ainsi qu'un « bal » d'origine occidentale.

2.2. RITUELS D'ORIGINE AKƐLƐ

Les Babɔngɔ ont pris aux Akɛlɛ un rituel cynégétique ainsi qu'un rituel thérapeutique. La section suivante présente d'abord succinctement le système rituel akɛlɛ afin de mieux situer ces acquisitions relativement à leur contexte d'origine. Puis sont donnés des éléments de description de ces rituels et sont formulées des hypothèses sur les canaux de transmission des Akɛlɛ aux Babɔngɔ. Il s'agit du résultat de premières enquêtes et les données ethnographiques nécessitent d'être encore approfondies.

2.2.1. Le système rituel akɛlɛ

La présentation ci-après se fonde sur le système rituel des Akɛlɛ du quartier Bastia de Mimongo, qui constitue le regroupement akɛlɛ le plus important en pays mobɔngɔ. Il ne vaut pas *a priori* pour l'ensemble des groupements akɛlɛ du Gabon. En effet, les Akɛlɛ de Bastia ne sont guère initiés aux rituels du pays mobɔngɔ, qu'ils dénigrent le plus souvent, bien qu'ils côtoient quotidiennement les différentes populations et que certains hommes aient épousé des femmes masangu et babɔngɔ, initiées au *nyembe*. Or, ce refus ne peut être étendu à l'ensemble des Akɛlɛ de manière homogène : en effet, les Akɛlɛ font partie des populations pratiquant le *bwete* et le *nyembe* mentionnées par l'explorateur Paul Belloni Du Chaillu (1863 : 331-334).

Tout en dénigrant les rituels de leurs voisins, certains hommes de Bastia revendiquent parfois une origine akɛlɛ aux *bwete* et *bwete misɔkɔ*, rituels dont ils disent avoir perdu l'usage. Inversement, certains Mitsɔgɔ du pays mobɔngɔ réfutent aux Akɛlɛ le droit à l'initiation au *bwete*, qui contient par ailleurs une saynète mettant en scène un personnage grotesque représentant en les ridiculisant les Akɛlɛ. Ces diverses affirmations illustrent la persistance d'anciennes rivalités interethniques : les guerres incessantes entre Akɛlɛ et Mitsɔgɔ qui ont par le passé fait rage sont en effet tristement célèbres régionalement.

Les Akɛlɛ du quartier Bastia possèdent ainsi leur propre système rituel. Les fonctions rituelles akɛlɛ recouvrent en partie celles du pays mobɔngɔ : initiations collectives

construisant l'individu social et rituels pour le décès des initiés, rituels thérapeutiques, prise en charge rituelle des jumeaux. En revanche leurs dispositifs et leurs dénominations leurs sont propres. Par ailleurs, un certain nombre de rites sont centrés sur des animaux remarquables, ce qui en pays mobɔngɔ est davantage le fait des pratiques rituelles d'origine mobɔngɔ (Cf. *supra*). D'autres rituels, d'envergure domestique, sans visibilité publique et de très courte durée, de même que des pratiques aujourd'hui disparues sont également à envisager[101]. Les informations recueillies sont issues d'entretiens, la tenue de rituels akɛlɛ étant rare, du fait d'une préférence des jeunes générations pour un mode de vie citadin.

Comme en pays mobɔngɔ, il existe une initiation collective féminine unique, contre plusieurs initiations collectives masculines. D'après mes interlocuteurs akɛlɛ[102], les hommes et les femmes akɛlɛ étaient autrefois initiés à l'âge adulte (à partir de 18-20 ans pour les premières initiations), en raison de la maturité nécessaire à la résistance aux épreuves et à la compréhension du savoir transmis. D'une manière générale, l'entrée en initiation s'effectuait donc plus tardivement que chez les novices du *mwiri* et du *nyembe* (8-10 ans) ainsi que du *bwete* (10-12 ans) en pays mobɔngɔ[103]. Aujourd'hui les novices akɛlɛ sont plus jeunes, mais aussi plus rares.

L'initiation féminine est nommée *lisimbu* (variantes phonétiques *lisimβu*, *liʃimvu*, *disimbu*). Les Akɛlɛ la comparent volontiers au *nyembe*, rite de passage à l'âge adulte des femmes en pays mobɔngɔ et au-delà. Les deux initiations se rejoignent *a priori* sur l'acquisition du statut de « femme sociale » avec ses privilèges et ses obligations afférents. Les dispositifs rituels cependant diffèrent. En outre, la différence d'âge entre les novices du *lisimbu* et celles du *nyembe* mérite d'être relevée. Tandis que le *nyembe* instruit les filles d'une dizaine d'années sur leurs obligations futures d'épouses et de mères, le *lisimbu* initie les

[101] Au rang des pratiques aujourd'hui disparues, mes interlocuteurs akɛlɛ ont fait état d'un rituel nommé *Ya Ngombe*, du nom semble-t-il des bambous pilonnés auxquels le répertoire musical avait recours. Réputée pour la violence de ses brimades, elle avait semble-t-il pour objectif de mater en vingt-quatre heures les enfants les plus récalcitrants (garçons comme filles). Ces derniers étaient appelés *bayumbu*. Les officiants portaient quant à eux des titres dont l'origine française porte peu à confusion : *caporal, serʒa̲, koma̲ndɛ*, bien que mes interlocuteurs les plus anciens m'aient affirmé la préexistence de cette terminologie militaire à l'arrivée des Européens. Au Sud-Est Cameroun, dans le rituel *békà* de circoncision que les Pygmées Baka ont emprunté aux Bangando, les officiants sont nommés *sodjà* (« soldat ») afin d'impressionner les impétrants (Fürniss et Lussiaa-Berdou 2004 ; Fürniss 2008).

[102] Deux vieillards et deux hommes d'une quarantaine d'années chacun, ainsi que, plus ponctuellement, leurs épouses.

[103] Ces tranches d'âge approximatives correspondent à un contexte villageois. Actuellement de plus, les filles sont parfois initiées en bas-âge afin de leur éviter les brimades. Cette pratique n'a pas cours chez les garçons. En zone urbaine, l'initiation, moins systématique, est souvent plus tardive.

femmes adultes, déjà mères et en charge d'un foyer. Par ailleurs, le décès d'une initiée donne lieu à l'organisation du rituel *lisimbu*.

La construction de l'homme social passe quant à elle par trois grandes étapes rituelles et initiatiques. La première est un rite de passage à l'âge adulte nommé *makuma*, terme qui désigne également l'esprit qui préside au rituel. Mes interlocuteurs comparent la fonction de *makuma* à celle du *mwiri* des populations avoisinantes, tout en insistant sur la violence de l'épreuve. L'initiation, aujourd'hui disparue semble-t-il, concernait les jeunes gens autour de 18 ans et s'effectuait dans un campement de brousse ou au village, mais ne comportait *a priori* pas de scène publique.

La seconde grande étape rituelle dans la vie d'un homme akɛlɛ est la circoncision. Avec l'abandon du rituel *makuma*, elle est devenue la première étape initiatique des jeunes générations. Les Akɛlɛ font partie des rares populations gabonaises - avec les Bakota du nord-est du pays - à procéder à une forme ritualisée de la circoncision, nommée *lekinda*. Actuellement, la circoncision s'effectue sur les garçons akɛlɛ d'une douzaine d'années. D'après mes interlocuteurs, elle se pratiquait autrefois sur des hommes âgés de 20-30 ans[104]. Ils insistent sur la bravoure dont les opérés doivent faire preuve. Maclatchy (1945 : 84-85), décrivant le rituel dans la région de Mimongo précisément, souligne l'enjeu relationnel et social que l'opération constitue: « Tous les visages sont tendus, passionnément, vers celui de l'opéré pour essayer d'y surprendre une réaction, car l'épreuve doit être subie sans un tressaillement, sans un clignement d'œil. Le moindre mouvement serait une disgrâce épouvantable. […] »[105]. En pays mobɔngɔ comparativement, la circoncision concerne les garçonnets autour de 5-6 ans et s'effectue dans un cadre domestique.

La troisième grande initiation masculine est nommée *nduku* (variantes phonétiques *ndukwe, mondukwe, ondokwe* ou *ondokoué*[106]). Elle ne dure pas plus d'une journée, et n'est

[104] Hubert Deschamps (1962 : 130) parle quant à lui de jeunes hommes d'une quinzaine d'années.

[105] Il poursuit : « Si par hasard le circoncis faiblit au cours de l'opération, il est déshonoré et la réprobation rejaillit sur les membres de la famille et de son clan. Il doit rembourser les frais de la fête et restituer les cabris sacrifiés. Les parents eux-mêmes pour se dédommager de la déconsidération qui les atteint, s'emparent de tout son bétail et se le partagent. Le pauvre diable devient la risée des habitants et ne peut plus trouver de femme qui consente à l'épouser. La plupart du temps, il devra se résoudre à l'exil, surtout s'il veut fonder une famille. » (*ibid*.) Susanne Fürniss (2008 ; Fürniss et Lussiaa-Berdou 2004) souligne qu'en se réappropriant le rituel de circoncision des Bangando, les Pygmées Baka du Cameroun ont modifié le dispositif rituel de sorte que les éventuels cris de l'opéré soient couverts par ceux d'un homme juché dans un arbre et imitant les cris d'un chimpanzé.

[106] Cette dernière variante phonétique se trouve dans l'ouvrage de Deschamps (1962 : 130) : « Devins-guérisseurs opérant en secret au cours d'une assemblée d'hommes dans la forêt (Ondokoué ou Laondé) : miroir, œuf de poule, assiette blanche, plume de perroquet, aiguille ». Notons que ces ingrédients entrent couramment

plus systématique actuellement. Comme le *bwete* en pays mobɔngɔ, le terme *nduku* est polysémique, désignant en sus du rituel proprement dit, l'esprit auquel il est fait appel ainsi qu'un objet auquel est conférée une puissance particulière. Cet objet est une masse métallique (fig. 17 e annexe 1), ce qui rattache le *nduku* également au travail de la forge[107]. La puissance et l'autorité de l'esprit *nduku* sont dites implacables, surpassant celles des esprits *makuma* et *ungal* également réputés pour leur dangerosité. La suprématie du *nduku* se traduit de deux manières : par la polyvalence du rituel d'une part, et par l'intervention de l'esprit au sein d'autres rituels d'autre part.

En cas de décès d'un initié akɛlɛ, c'est principalement *ungal* qui survient. *makuma* et *nduku* interviennent par intermittence. Tandis qu'*ungal* est matérialisé physiquement en période rituelle, les esprits *makuma* et *nduku* interviennent sous forme vocale[108]. La présence de l'un ou l'autre de ces esprits au sein d'un rituel est également audible relativement aux chants exécutés (Cf. chapitre 5). En raison de leur fonction de maintien de l'ordre social, ces trois esprits akɛlɛ sont volontiers comparés par mes interlocuteurs au *mwiri* du pays mobɔngɔ. En outre, les initiés akɛlɛ traduisent *makuma*, *ungal* et *nduku* par le terme français « le diable », qui est également le terme par lequel les initiés mitsɔgɔ, masangu et babɔngɔ traduisent le *mwiri* (Cf. chapitre 1). En revanche aucun esprit ni rituel akɛlɛ n'est *a priori* comparé au *bwete*. Il semble que le système rituel akɛlɛ ne comporte pas de culte des ancêtres, tout du moins pas sous la forme développée d'un grand rituel collectif.

En sus de ces rituels d'initiation collective portant un nom spécifique (généralement celui de l'esprit qui leur est associé), il existe d'autres rituels akɛlɛ, nommés quant à eux par le terme générique *mbeka* « veillée» (variante phonétique *mbika*) suivi de l'objet de la cérémonie. Il en est ainsi du rituel pour les jumeaux, du rituel thérapeutique ainsi que des rites en lien avec des animaux remarquables. Ainsi, de même qu'en pays mobɔngɔ, « la veillée des jumeaux » (*mbeka u mawasa,* variante *mawaʃa*) est organisée à l'occasion de la naissance des

---

dans les rituels de divination. Les Akɛlɛ de Mimongo emploient indifféremment les appellations *nduku* et *ndukwe*. L'emploi préférentiel du terme *nduku* dans cette thèse est donc un choix tout à fait arbitraire de ma part.

[107] Maclatchy (1945 : 55) dit « un marteau » . Selon Maclatchy, l'objet fait partie de la liste constitutive de la dot, non seulement chez les Akɛlɛ, mais aussi chez les Masangu voisins. Il donne les termes « *ndukwe* » chez les premiers, et « *niundu* » chez les seconds.

[108] Ces derniers parleraient selon mes interlocuteurs en langue wumbu (B.24 de la classification de Guthrie). L'interprétation à donner à cette affirmation est à ce jour incertaine. Soit elle constitue une donnée historique sur les contacts anciens des Akɛlɛ de Bastia avec les Wumbu situés plus à l'est dans les provinces de La Ngounie et du Haut-Ogooué : la question se pose alors de l'étendue de l'emprunt aux Wumbu (la langue uniquement ou bien tout ou partie du rituel). Soit cette affirmation souligne un procédé rituel courant qui consiste en l'usage par les initiés d'un langage non immédiatement intelligible servant une logique de secret (Cf. annexe 6 B). A ce jour, rien ne permet alors d'affirmer le niveau de pertinence de l'affirmation : linguistique (les esprits parlent wumbu) ou de la logique initiatique (les esprits parlent une langue inintelligible par les non-initiés).

jumeaux puis des événements qui jalonnent leur vie. Aucun élément de comparaison des différents dispositifs rituels n'est toutefois disponible à ce jour. Ensuite, et comme en pays mobɔngɔ toujours, le parcours de vie des individus est plus ou moins marqué par la maladie et l'affliction, dont la cause se situe généralement au plan relationnel et se traduit par des actes de sorcellerie commis par des tiers proches. C'est la charge du « devin-guérisseur de la motte de kaolin rouge » (*ngang wa lengumb u lumbuye*) que d'identifier la cause de l'affliction de même que les soins adaptés, ce qu'il fait au cours de « la veillée de la motte de kaolin rouge » (*mbeka wa lengumb u lumbuye*)[109]. Le rituel *nduku* possède également un volet thérapeutique. Par ailleurs, la divination à des fins thérapeutiques peut également être réalisée à huit-clos, sous une forme domestique. Enfin, la dernière catégorie de rituels engageant la participation de la collectivité s'organise autour d'espèces animales remarquables.

Cette catégorie rituelle est remarquablement développée. Mes interlocuteurs akɛlɛ ont ainsi énuméré « la veillée de l'éléphant » *mbeka u njoku*, « la veillée de l'hippopotame » *mbeka u ngvube*, « la veillée de la panthère » *mbeka u njɛ*, « la veillée de l'aigle » *mbeka u mbela*. Ces veillées sont *a priori* toutes en lien avec la pratique cynégétique. Ainsi, la « veillée de l'éléphant » *mbeka u njoku* est explicitement une cérémonie propitiatoire à la chasse de l'éléphant au fusil[110]. Au cours de cette veillée, l'esprit *nduku* prédit les conditions de la chasse future ainsi que les chances de réussite des différents chasseurs, désignant l'abatteur

[109] La figure du *ngang wa lengumb u lumbuye* diffère en partie de celle du *nganga misɔkɔ*. En pays mobɔngɔ en effet, le *bwete misɔkɔ* est la principale branche du *bwete* fondé sur un culte des ancêtres. Ramifié en diverses spécialisations (divination, soins, pratique féminine), le développement du *bwete misɔkɔ* est considérable, et ses différentes pratiques rituelles sont autonomes. Dans ce contexte, le *nganga misɔkɔ* est avant tout un expert devin et thérapeute. Chez les Akɛlɛ en revanche, le rituel *mbeka wa lengumb u lumbuye* ne s'appuie *a priori* sur aucun culte des ancêtres. La fonction du *ngang wa lengumb u lumbuye* dépasse de loin celle des soins. Elle semble condenser dans une certaine mesure celle du *pove* du *bwete* et celle du *nganga* du *bwete misɔkɔ*. En sus d'une connaissance approfondie des plantes médicinales comme du monde occulte de la sorcellerie en effet, ce personnage rituel central a une connaissance approfondie du passé historique et mythologique de ses ancêtres. Il est également responsable de l'ensemble des initiations masculines, avec les esprits desquels il entretient une proximité singulière. Il n'est pas impossible qu'il ait également une responsabilité dans l'initiation féminine *lisimbu*. En ce sens, Julien Bonhomme (2005 : 14 note 4) souligne l'existence autonome de la figure du *nganga* dans le monde bantu: « Cette figure du *nganga* se retrouve dans tout le monde bantu, bien qu'il ne dépende pas forcément d'une société initiatique aussi développée que le *Bwete*. Les *nganga* ont sans doute préexisté au *Bwete* dans la région du Gabon, puisque dans sa compilation de 1686, O. Dapper mentionne déjà leur importance dans la zone du Loango dont la frontière septentrionale atteignait le sud du Gabon actuel (*Description de l'Afrique ou du pays des Nègres*, extraits dans MERLET 1991). L'essor du *Disumba* a ainsi dû constituer un pôle d'attraction pour les corporations de *nganga* préexistantes, donnant alors naissance au *Bwete Misɔkɔ*. »

[110] Le fusil de la chasse à l'éléphant est aujourd'hui la carabine dont la cartouche *lesana* (*ma-*) est de calibre 12 : *lesana lenjoku* « la cartouche pour l'éléphant » (*masana manjoku* au pluriel). Un type plus ancien de fusil (type fusil à pierre), recevant la poudre dans sa partie supérieure, était autrefois utilisé. Il était nommé *akyafu (be-)*. Dans son canon était insérée une sagaie, dont la terminologie varie selon la forme : oblongue (*asala*) ou dentelée (*lekongo (ma-)*).

mais aussi ceux qui encourent un accident. La cérémonie fait en outre appel à l'ensemble des esprits tutélaires akɛlɛ, dont la force conjuguée est dite augmenter les chances de réussite de l'entreprise cynégétique. La présence de ces esprits se traduit notamment par l'exécution de chants qui leur sont spécifiques (j'y reviens dans le chapitre 5).

D'après mes interlocuteurs par ailleurs, l'abattage d'un primate, chimpanzé ou gorille, déclenchait autrefois l'initiation du chasseur au *nduku*. Cette information réaffirme la place centrale du *nduku* au sein du système rituel akɛlɛ, par la polyvalence du rituel d'une part (initiation collective masculine, pratique thérapeutique, pratique cynégétique) et par l'intervention de l'esprit dans divers rituels d'autre part. Toutefois, l'abattage d'un grand singe n'étant pas *a priori* une condition d'entrée dans la société initiatique *nduku*, la relation entre l'animal et l'initiation demeure à définir.

Il n'est par ailleurs pas impossible que les rituels cynégétiques cités soient parallèlement liés à d'autres domaines de la vie sociale, et notamment à l'encadrement des naissances gémellaires[111]. En outre, les rituels cynégétiques cités mettent en exergue les animaux qui constituent les interdits alimentaires (que mes interlocuteurs traduisent en français par le terme « totem ») des plus puissants clans akɛlɛ, à savoir : *saodiku* « la famille de la force », clan de la majorité des hommes apparentés du quartier Bastia (interdits alimentaires : la panthère, l'éléphant et certains animaux aquatiques - dont l'hippopotame ?) ; *samambele* « la famille de l'aigle » (interdit alimentaire : l'aigle) ; *samətɔnɔ* « la famille de la tâche » (interdits alimentaires : les animaux au pelage tacheté, dont la panthère) ; *sanjoku* « la famille de l'éléphant » (interdit alimentaire : l'éléphant)[112]. Si les mêmes interdits alimentaires sont partagés par plusieurs clans, en revanche leur combinaison semble

[111] En effet, mes interlocuteurs précisent que les répertoires musicaux des « veillée de l'éléphant » et « veillée de l'hippopotame » sont identiques, de même que ceux des « veillée de la panthère » et « veillée de l'aigle ». La teneur de cette similitude ainsi que son éventuelle extension aux dispositifs rituels eux-mêmes demeurent à préciser. Cependant, il est remarquable que cet appariement musical trouve par ailleurs une correspondance dans les paires nominatives de jumeaux : *Ngvube na Njoku* (« l'hippopotame et l'éléphant ») et *Mbela na Njɛ* (« l'aigle et la panthère ») font partie des prénoms associés qui sont donnés aux naissances gémellaires en raison de leur caractère jugé complémentaire.

[112] Dans une large majorité de cas, le nom du clan est composé du préfixe *samə-* « la famille de » ou « ceux de », parfois contracté en *sa-*, suivi de la caractéristique clanique, dont toutes ne relèvent pas du même plan. Chaque clan possède également une devise propre, par laquelle ses membres se présentent, notamment en contexte rituel. Le système clanique akɛlɛ est très développé : vingt-deux clans m'ont été énumérés, de manière possiblement non exhaustive. Il est distinct de ceux des Mitsɔgɔ, Masangu et Babɔngɔ. Des équivalences sont toutefois établies entre certains clans akɛlɛ et ceux des populations environnantes, afin de rendre possibles les alliances interethniques en tenant compte de la règle fondamentale de l'exogamie de clan.

spécifique. En outre, d'autres interdits, relatifs par exemple à certaines fonctions, ne sont pas à exclure[113].

Un tel développement de rituels associés à certaines espèces animales, dont l'une des fonctions est l'augmentation de la chance à la chasse, distingue actuellement le système rituel akɛlɛ de celui commun aux trois populations du pays mobɔngɔ, mais rapproche les rituels akɛlɛ des rituels d'origine mobɔngɔ, et de ce fait, des rituels plus généralement pygmées. Sur l'ensemble du système rituel akɛlɛ, les Babɔngɔ ont repris en les adaptant la « veillée de l'éléphant » *mbeka u njoku* qui devient *mobeka* ainsi que la branche thérapeutique du rituel *nduku*. Bien que les pratiques cynégétiques et thérapeutiques soient déjà largement encadrées rituellement, ces formes akɛlɛ viennent combler un vide dans la panoplie rituelle mobɔngɔ : les Babɔngɔ n'ont pas de rituel propre concernant la chasse à l'éléphant, et le *nduku* akɛlɛ présente *a priori* une spécificité thérapeutique.

2.2.2. « La veillée de l'éléphant » : de *mbeka u njoku* akɛlɛ à *mobeka* mobɔngɔ

En pays mobɔngɔ, seuls les Babɔngɔ revendiquent la pratique du rituel *mbeka u njoku* d'origine akɛlɛ, qu'ils nomment *mobeka wa njoku* ou, plus couramment, *mobeka* (variantes phonétiques *mobika, modeka, modika*). *Mobeka* en ebɔngwɛ ne constitue cependant pas une simple variante phonétique du terme *mbeka*, « veillée » en akɛlɛ. Absent du lexique babɔngɔ dans lequel « veillée » se dit *eleemba*, le terme *mobeka* a pour contenu sémantique : « rituel d'origine akɛlɛ pour la chasse à l'éléphant au fusil ». La référence à son origine akɛlɛ lui est donc intrinsèque. Comme pour les autres rituels cynégétiques babɔngɔ, *mobeka* est associé à un gibier et une arme spécifiques et sa pratique est actuellement en désuétude.

En effet, la diminution de la population éléphantine d'abord, le voisinage de deux parcs naturels nationaux (La Lopé et La Waka) en pays mobɔngɔ ensuite et plus récemment enfin, la protection intégrale de l'animal, semblent avoir eu progressivement raison des pratiques cynégétique et rituelle associées à l'éléphant[114]. D'autres causes plus anciennes ne

[113] C'est ce que suggère dans un style télégraphique Hubert Deschamps chez les « *Bassissiou* [de Lastoursville] : singulier Mississiou » : « Se disent parents des Bɔngɔm, bien que leur langue soit plus proche du Kota et du Shaké. Nombreux interdits de clans : gorilles, panthères, aigles. Interdits fréquents chez les pagayeurs : le crocodile et l'hippopotame. Mariage avec les Bɔngɔm » (1962 : 131). Il faut toutefois considérer l'éventualité que « les pagayeurs » puissent également constituer la caractéristique d'un clan.

[114] L'éléphant de forêt (*Loxodonta cyclotis*) possède le statut d'espèce vulnérable intégralement protégée au Gabon depuis 2011, aussi sa chasse est-elle aujourd'hui strictement réglementée, selon le site *International Union for Conservation of Nature and Natural Resources, IUCN Red list*, http://www.iucnredlist.org et le site *Le*

sont pas à exclure. Elles pourraient, à titre spéculatif, concerner moins les éléphants eux-mêmes que l'évolution des relations entre les Babɔngɔ et leurs voisins. Même raréfiées néanmoins, ces pratiques existent toujours. La chasse à l'éléphant en effet est prestigieuse car dangereuse et rentable. Elle octroie au chasseur habile la réputation honorifique de « chasseur d'éléphant ». Les quelques Mitsɔgɔ et les Masangu qui s'y adonnent encore le font moins pour la viande que pour le commerce de l'ivoire. Dans ce contexte, la pratique cynégétique est individuelle et ne donne pas lieu à un rituel collectif propitiatoire.

Pour les Babɔngɔ en revanche, une seule bête procure une quantité considérable de viande à un grand nombre de familles. Les Babɔngɔ n'ignorent pas la valeur marchande de l'ivoire, mais sont moins en contact avec les réseaux de revente et ne sont de toute façon pas propriétaires de l'ivoire des éléphants qu'ils abattent, qui revient au voisin ayant fourni l'arme. L'acquisition fortuite de défenses en ivoire par les Babɔngɔ fait suite à la découverte de la carcasse d'un animal : en effet, un certain nombre d'éléphants blessés s'enfuient sans pouvoir être localisés et meurent inutilement. Cet ivoire « mort » (en opposition à l'« ivoire vert » de l'animal récemment abattu) est d'une valeur marchande moindre. Chez les Babɔngɔ, la chasse à l'éléphant engage la collectivité. Elle se prépare matériellement (obtention d'une carabine et de balles de calibre 12) et rituellement. Aussi, lors d'une partie de chasse usuelle ou bien au cours d'un déplacement en forêt, les chasseurs qui se trouvent par inadvertance confrontés à un éléphant éviteront l'animal.

Je ne dispose pas à l'heure actuelle de description précise des actions rituelles entreprises par les Akɛlɛ dans le rituel *mbeka u njoku*, qui permettrait une analyse comparative avec la version mobɔngɔ. En pays mobɔngɔ, jusqu'à deux ou trois veillées collectives peuvent être organisées avant la partie de chasse, au village puis au campement. De retour au village après la partie de chasse, une veillée de réjouissance peut encore être organisée. Au village, les chants des veillées sont exécutés avec l'ensemble de tambours, tandis qu'au campement les tambours sont absents, pour une question de transport ainsi que de volume sonore, qui risquerait d'éloigner le gibier. Selon le lieu de ce fait, les mêmes chants sont réalisés avec ou sans tambours. Ces chants, dont les paroles renvoient à la vision de l'éléphant abattu, que l'on dépèce et dont on se partage les morceaux, exercent une action propitiatoire (voir l'analyse musicologique dans le chapitre 5). Certaines danses imitent en outre le comportement de l'animal. Un certain nombre d'actions rituelles encadrent également la chasse proprement dite. Elles sont synthétisées ci-après, mais il existe des variations

---

Gabon.org, Portail Officiel de la République Gabonaise, http://www.gabon-vert.com/les-actions/environnement/biodiversite/15-nouvelles-especes-animales-protegees, consultés le 09/11/2011.

locales. Elles sont en outre marquées par la relation de type analogique qui unit l'animal et les acteurs rituels :

> Lorsqu'une partie de chasse à l'éléphant est décidée, c'est une fraction du village, sinon le village entier, qui se déplace à plusieurs heures de marche pour établir un campement en brousse. Sur le chemin qui mène au campement, les villageois marchent en file derrière le chasseur (BO : *mombena*[115]) et imitent les gestes de ce dernier : s'il désire boire l'eau de la rivière notamment, chacun fait de même. Un chant accompagne cette action. Ses paroles - *njoku anoto* / *anoto madiba* « l'éléphant boit / il boit l'eau » - assimilent clairement le chasseur au gibier.
>
> Parallèlement, depuis le départ du village et jusqu'au terme de la partie de chasse, une femme âgée est nommée « *Esibo* », l' « antilope dormante » (*Cephalophus dorsalis*)[116]. Son rôle est de rester immobile, à l'instar de l'animal qu'elle représente. L'antilope dormante, qui ne se meut que la nuit, est réputée être une prise de chasse aisée du fait de son immobilité.
>
> Lorsque la place adéquate pour dresser le campement a été trouvée et avant même de construire son propre abri, chacun s'affaire à débroussailler et à construire la hutte (*etudi*) de « *Esibo* ». Une fois qu'elle y est installée, « *Esibo* » n'en bougera plus (« même pour aller se soulager, c'est pas facile » précise un interlocuteur mobɔngɔ). Elle porte également dans son panier une ou deux peaux de civette adjointes de « médicaments ».
>
> La veille de la chasse, le chasseur prépare un « médicament à but prophylactique » (BO : *maanga* ; TS : *maganga* ; SA : *bilongu*) à base d'excrément d'éléphant, de feuilles et d'écorce, dont la composition exacte est gardée secrète. Il s'en enduit avant le départ pour la chasse. En camouflant ainsi sa propre odeur corporelle sous celle de l'animal, il cherche à leurrer la proie en se faisant passer pour un congénère sans attirer son attention.
>
> Le chasseur ne part pas seul mais accompagné de deux aides (BO : *etsapoka*) qui lui porteront assistance s'il échoue dans sa tâche. Le chasseur porte à sa ceinture une peau de civette (*mosingi*) qui contient également un « médicament » soit dans sa tête soit dans sa queue. Lorsqu'il arrive à portée de l'éléphant, le chasseur retire la peau de civette de sa ceinture et parle à voix basse au médicament. Puis il secoue la peau en direction de l'animal, la replace à sa ceinture et tire. Le chasseur, suivi de ses aides, vient ensuite déposer sur les yeux de l'animal mort la peau de civette durant quelques minutes. Un chant est entonné à ce moment (non identifié). Puis tous trois retournent au campement annoncer le succès de la chasse. L'idéal d'une chasse réussie se résume en trois points : 1) l'animal est proche du campement, (ainsi les chasseurs ne se fatiguent pas à le chercher) ; 2) il est calme ; 3) l'animal meurt rapidement, d'un seul projectile, sans souffrance et sans mettre les chasseurs en danger.
>
> Le dépeçage est ensuite l'affaire de tout le campement. Puis un chant accompagne le retour au campement les paniers pleins (*oyo aya pimbo dingonu*, selon la version mobɔngɔ et *oyo oya pemba lengonyɛ* selon la version

[115] J'ai relevé une fois le terme ebɔngwɛ *engoma* pour qualifier plus particulièrement « le chasseur d'éléphant à la carabine ».

[116] Par la suite, « *Esibo* » (entre guillemets et avec une majuscule) distingue la femme nommée comme telle de l'animal lui-même, *esibo* (sans guillemets ni majuscule).

akɛlɛ). En ce qui concerne le partage de la viande, la trompe de l'animal est attribuée au chasseur, ses deux aides et la vieille femme « *Esibo* ». Le bout de la trompe (« qui arrache la nourriture ») ainsi qu'un fragment triangulaire de peau frontale située entre les yeux reviennent au chasseur lui-même. Ces parties ne sont pas comestibles, mais fumées puis réduites en cendres elles forment une poudre dite contenir la puissance de l'éléphant. Ainsi, frottée sur le « coup de poing » incisé, cette poudre constitue un « vaccin » procurant la force physique de l'animal. Additionnée de feuilles, elle est par ailleurs utilisée de manière prophylactique par le devin-guérisseur *nganga misɔkɔ* dans son combat mystique contre les sorciers : soit il applique la poudre en un point situé au-dessus de la base de son nez au moment de la danse rituelle (ce qui correspond à l'endroit où est prélevée la peau de l'animal), soit il l'accroche en un petit paquet au-dessus de l'entrée de son domicile pour repousser les malveillants, qui verraient alors un éléphant en lieu et place du paquet. Ainsi leurrés, les sorciers apeurés seraient neutralisés. Enfin, la queue de l'éléphant séchée et fumée constitue un objet symbolisant le pouvoir que l'on retrouve en possession des juges coutumiers *evɔvi* ainsi que de certains chefs traditionnels.

Dans ce récit, les relations analogiques qui cherchent à infléchir l'issue de la chasse sont de deux types. Le premier est dyadique. Le chasseur – et avec lui la collectivité - s'imprègne du comportement de l'animal : sur le chemin du campement le chasseur est assimilé à *njoku* « l'éléphant », et ses actions, que tous reprennent, sont celles de l'animal. De plus, il s'enduit de l'odeur de l'éléphant afin de leurrer ce dernier en passant pour un congénère. Le second type de relation analogique est tryadique quant à lui : il consiste à imprimer au dangereux éléphant le comportement plus docile de l'antilope dormante. Or, le comportement de l'antilope ne pouvant s'appliquer à l'éléphant de manière directe, les Babɔngɔ recourent au medium de la vieille femme, en tant que figure sociale moins active (moins mobile, ménopausée, sans activité sexuelle)[117]. Immobile à l'intérieur de sa hutte, au sein du campement qui est lui-même le point de stabilité du groupe durant la période de chasse, elle concentre en un point physique l'ensemble des propriétés animales opportunes dans ce contexte. A l'instar d'un miroir réfléchissant la lumière selon un angle d'incidence, elle capte l'identité de l'antilope dont elle prend jusqu'au nom et la projette sur l'éléphant. Cette projection est médiatisée par les « médicaments » contenus dans la peau de civette dont elle et le chasseur possèdent chacun un exemplaire[118]. Le concours de cette femme dans le

[117] Le fait que ce personnage soit féminin est possiblement en lien également avec le fait que l'antilope dormante soit une figure du rituel féminin *Lisimbu*, sans qu'il me soit possiblement actuellement de préciser cette dernière.

[118] L'artifice qui permet l'impression du comportement calme de l'antilope dormante *esibo* à l'éléphant *njoku* connaît des variantes d'un village mobɔngɔ à un autre : ailleurs en effet, le chasseur s'adresse directement au cœur prélevé de l'antilope dormante et lui demande explicitement que l'éléphant soit aussi calme que lui. Puis le cœur est cuit et consommé par le seul chasseur, le soir quand le village est calme. Le chasseur se couche ensuite à même le sol. Il est soumis à l'interdit sexuel. Il part à la chasse au matin.

succès de la chasse est du même ordre que celui du chasseur et de ses aides, ce que rend visible la répartition des morceaux de viande : c'est à eux quatre que revient la trompe de l'animal.

L'absence d'acquisition du rituel akɛlɛ *mbeka u njoku* chez les autres populations du pays mobɔngɔ laisse penser à une transmission directe des Akɛlɛ aux Babɔngɔ, possiblement à une époque où les alliances notamment économiques entre les deux populations étaient plus fréquentes. Si actuellement les Babɔngɔ du pays mobɔngɔ ne sont pas en relation d'interdépendance avec les Akɛlɛ en effet, leurs ancêtres en revanche ont pu l'être. D'une part, ce type de relation entre Akɛlɛ et Pygmées – Babɔngɔ ou autres - est avéré ailleurs au Gabon (Cf. Le Bomin et Mbot 2012). D'autre part et d'après Ngolet (1993) se référant à des « récits de tradition orale » akɛlɛ, la chasse à l'éléphant aurait été le déclencheur de migrations de masse des Akɛlɛ depuis l'ouest du Congo Brazzaville vers la région centre-gabonaise de La Lopé sur le fleuve Ogooué, dans une période qu'il situe très évasivement entre « les origines » et le début du 19^{e} siècle Or, ces Akɛlɛ auraient suivi les Babɔngɔ qui eux-mêmes pourchassaient un pachyderme blessé. La technique mobɔngɔ de chasse à l'éléphant aurait alors consisté à cribler l'animal de flèches[119] (Ngolet 1993 : 277). Une seconde migration de type lignager aurait ensuite dispersé les Akɛlɛ dont une partie aurait gagné les rives de l'Ikoy et de la Ngounié, soit l'actuel pays mobɔngɔ et ses environs. Cette version de Ngolet, bien qu'amalgamant *a priori* les événements historiques et mythologiques – à la manière d'ailleurs des récits de tradition orale - fait donc état d'une relation étroite entre les Babɔngɔ et les Akɛlɛ, de même que d'une pratique mobɔngɔ de la chasse à l'éléphant indépendante de l'accès au fusil de leurs voisins, arme elle-même initialement acquise auprès des colons. Aucune mention n'est faite d'un éventuel rituel mobɔngɔ de chasse à l'éléphant, mais son existence n'est pas non plus réfutée. Les Babɔngɔ rencontrés au cours de mes enquêtes ethnographiques n'ont quant à eux pas le souvenir d'une technique de chasse à l'éléphant

[119] Soit l'arme mentionnée par Ngolet est nettement plus puissante que l'arme actuelle utilisée par les Babɔngɔ des monts du Chaillu, soit il s'agit d'une autre arme, de type sagaie par exemple, soit enfin le récit est mythologique et renvoie à des actions extraordinaires combinant des symboles associés aux Pygmées (chasse / arc et flèches / éléphant) indépendamment de leur plausibilité. En effet, les arcs et flèches babɔngɔ observés sont de facture assez frêles. Les arcs sont de petites dimensions et les flèches, de fines baguettes de bambou appointées, sans embout métallique. Ils sont tout à fait adaptés à la chasse aux singes à laquelle ils sont destinés. Ainsi employés sous le couvert forestier, ils ne nécessitent pas une grande portée (la distance d'une hauteur d'arbre environ suffit) et visent les singes au repos. Ainsi, tant le chasseur que la proie sont immobiles. Les flèches n'ont pas pour vocation de transpercer un organe vital mais uniquement le cuir de l'animal afin de mettre en contact le poison neurotoxique (nommé *monay*) et le sang. La flèche est incisée à la limite de la zone empoisonnée, de sorte à se casser et à se ficher aisément dans le corps de l'animal, qui meurt en quelques minutes. Il paraît improbable que ces flèches puissent atteindre un éléphant en pleine course sous le couvert forestier (ni même en savane).

autre que celle recourant au fusil des voisins – actuellement les Mitsɔgɔ ou les Masangu - ni d'un rituel autre que celui des Akɛlɛ. Leur unique référence en matière de chasse à l'éléphant est donc celle d'une arme et d'un rituel empruntés.

Cependant, la transmission directe du rituel *Mbeka u njoku* des Akɛlɛ aux Babɔngɔ n'est pas le seul canal pertinent : celui d'un passeur, intermédiaire entre les Akɛlɛ et les Babɔngɔ, est également à considérer. C'est le cas qui m'a été présenté en 2006 par les plus âgés des Babɔngɔ du village de Makoko. Il les concerne au premier chef comme le montre cette synthèse de leur récit historique :

> A l'époque de l'acquisition rituelle, les habitants des actuels villages de Makoko et de Ngɔndɛ, qui sont apparentés, étaient réunis à Mimongo, village de petite envergure situé non loin de l'actuel bourg de Massima, avant le développement de ce dernier. Ils y vivaient auprès du groupe ethnique Simba (Basimbaka, Bahimbaka). Le chef de canton simba, un dénommé Njadi, y avait quatre épouses dont une femme mobɔngɔ[120]. Celle-ci était Maman Nyange, une femme désormais veuve et âgée vivant à Makoko. Les parents masculins de Maman Nyange étaient les chasseurs du chef de canton Njadi[121]. Or Njadi apprit auprès des Akɛlɛ le rituel *mbeka u njoku*. Cependant, il ne le transmit pas dans son propre groupe ethnique, les Simba, mais à ses chasseurs babɔngɔ - qui le transmirent aux autres Babɔngɔ présents - afin de les protéger et d'augmenter leurs chances de chasse à l'éléphant pour son propre compte.
>
> Par la suite, les gens se séparèrent : une partie suivit Njadi à Massima alors en pleine expansion, où l'un des quartiers est encore actuellement nommé Mimongo-Njadi[122], tandis que l'autre partie fonda le village mobɔngɔ de Ngɔndɛ. Celui-ci se scinda plus tard également. Une partie s'installa non loin du village Ngɔndɛ et conserva l'appellation Ngɔndɛ, tandis que l'autre partie remonta vers le nord, changeant plusieurs fois d'emplacement jusqu'à l'actuel Makoko. Makoko et Ngɔndɛ se situent actuellement en zone d'influence linguistique mitsɔgɔ.

La proximité avec Massima de l'actuel village mobɔngɔ Motada ne fait pas nécessairement de ses habitants les descendants des Babɔngɔ ayant suivi Njadi à Massima. En effet, les habitants de ce village ne conservent ni la pratique ni le souvenir de ce rituel. En revanche, les Babɔngɔ du campement Soga en zone musangu confirment le récit. Ils précisent de plus que Mangonda était le nom du chef akɛlɛ ayant transmis le rituel au chef de canton Njadi, et qu'il habitait un village akɛlɛ nommé Enzoa (région de Massima, localisation précise inconnue). Ces Babɔngɔ pourraient donc être quant à eux les descendants des Babɔngɔ ayant

[120] Il est l'informateur d'Hubert Deschamps concernant les Simba (1962 : 39-40).

[121] L'alliance avec une femme mobɔngɔ aliène au mari non-pygmée la force de travail de la parenté agnatique de l'épouse.

[122] Actuellement la seule implantation simba restante en pays mobɔngɔ se situe à cet endroit.

suivi Njadi à Massima. Ils auraient au fil des années poursuivi leur micro-migration vers le sud du pays mobɔngɔ.

Ces deux témoignages autour de l'acquisition d'un rituel renseignent donc parallèlement sur les flux migratoires à l'échelle régionale et la proximité passée de groupes familiaux babɔngɔ qui aujourd'hui ne sont plus en contact. Ils attestent également du rôle de passeur entre Akɛlɛ et Babɔngɔ d'un personnage d'un troisième groupe ethnique, ici les Simba. Le rôle d'intermédiaire confié à un homme et non à une population confirme que les Simba n'ont pas pratiqué le rituel eux-mêmes. L'absence d'utilité de cette pratique rituelle pour les Simba souligne la spécialisation cynégétique des Akɛlɛ et des Babɔngɔ. Le second rituel d'origine akɛlɛ acquis par les Babɔngɔ est le *nduku* dans sa branche thérapeutique. Son acquisition met en outre en relief un troisième type de transmission, engageant une autre population, les Masangu, ainsi qu'un autre rituel dérivé du *nduku*, le *mangadi*.

2.2.3. Rituels thérapeutiques *nduku* / *mangadi*

Aucune description des rituels thérapeutiques *nduku* et *mangadi* ne sont à ce jour disponibles. Les données qui suivent émettent des hypothèses quant aux canaux de transmission – directs ou indirects par l'intermédiaire des Masangu - des Akɛlɛ aux Babɔngɔ.

Nduku, on l'a vu, est un rituel central chez les Akɛlɛ : tant par ses différents domaines de compétence – initiation masculine, rituel thérapeutique, association avec la chasse au gorille – que par l'intervention de l'esprit éponyme dans la majorité des rituels akɛlɛ. *Mangadi* quant à lui est, aux dires des Masangu, un rituel thérapeutique musangu fondé à partir de l'autonomisation d'un élément du rituel *nduku*, ce que confirment mes interlocuteurs akɛlɛ : « Les Masangu ont pris une partie du *nduku* et ont développé ça à leur manière ». L'initiative de l'acquisition rituelle revient donc aux Masangu. Aussi, lorsque les Masangu affirment que « *mangadi* et *nduku*, c'est pareil », il semble que l'équivalence porte moins sur la correspondance des dispositifs rituels que sur la communauté de fonction thérapeutique articulée à l'origine akɛlɛ des rituels. Une communauté au moins partielle des répertoires musicaux est également vraisemblable. En outre, cette équivalence annoncée de *mangadi* et *nduku* n'implique pas l'interchangeabilité des rituels ni de leur dénomination. La pratique des Masangu en effet est uniquement celle de *mangadi* et celle des Akɛlɛ, uniquement celle du *nduku*.

Par ailleurs, si le terme *mangadi* constitue pour les Masangu une référence directe aux Akɛlɛ, il est en revanche absent du lexique de ces derniers *a priori*. Mes interlocuteurs akɛlɛ y

voient une possible déformation de leur terme *bangadi* signifiant « le tonnerre ». Dans le rituel *nduku*, ce terme entre dans le syntagme *bangadi sala mukumu*, littéralement « le tonnerre effraie le bois mort »[123]. Ce syntagme qualifie la fonction rituelle d'interprète entre l'esprit *nduku* et les hommes[124]. De manière spéculative, il est envisageable que ce personnage central dans le *nduku* constitue l'élément fondateur du rituel *mangadi*. Cependant, le rituel *mangadi* est parfois également nommé *mayimba* par les Masangu. Selon mes interlocuteurs akɛlɛ, ce terme pourrait renvoyer soit au champ de la danse (*ngyɛm* « danse » ; *uyimbaka* « danser » ; *ayimba (be-)* « danseur(s) »), soit au champ de la sorcellerie (*uyimba* « sorcellerie » et nom d'un clan akɛlɛ ; *leyimba (ma-)* « sorcier(s) »). Il n'est pas possible en l'état actuel de la recherche de déterminer si *mangadi* et *mayimba* sont deux appellations interchangeables du même rituel ou bien si les deux termes renvoient à deux rituels distincts mais apparentés par une origine akɛlɛ commune par exemple.

Si les associations *nduku*/Akɛlɛ et *mangadi*/Masangu sont établies, il n'en est pas de même concernant la pratique des Babɔngɔ. En effet, le discours de ces derniers, différent selon les villages, laisse supposer divers canaux de transmission. A l'instar de leurs voisins Masangu, certains Babɔngɔ assimilent *mangadi* et *nduku*. Des témoignages attestent d'une ancienne pratique du rituel commune aux Masangu et aux Babɔngɔ. Ils ne précisent cependant pas si le développement du rituel s'est effectué conjointement aux deux populations, ou bien si les Babɔngɔ ont acquis le rituel auprès des Masangu dans un second temps. D'autres villages babɔngɔ revendiquent la pratique du *nduku* ou du *mangadi* sans avoir connaissance du second rituel, laissant entendre que la transmission a pu s'effectuer directement auprès des Akɛlɛ ou des Masangu respectivement.

Au moment de mes enquêtes ethnographiques, les Masangu ne pratiquaient plus ce(s) rituel(s) pourtant assez répandu(s) quelques générations auparavant. En cause, le manque d'efficacité pour soigner « les maladies d'aujourd'hui », disent-ils. Cependant, cette pratique révolue témoigne de ce que l'acquisition de rituels d'origine akɛlɛ n'est pas le seul fait des Babɔngɔ[125]. L'image des Babɔngɔ comme uniques détenteurs de rituels d'origine akɛlɛ à l'échelle régionale renvoie donc à un contexte contemporain : « aujourd'hui, si tu veux voir ça, il faut aller chez les Pygmées », d'après mes interlocuteurs masangu. Cette image est par

[123] *Sala* du verbe *ʊʃalokə* « effrayer ».
[124] L'équivalent en pays mobɔngɔ est l'interprète *mondonga* (TS, BO ; SA : *mundunga*) entre l'esprit *du mwiri* et les hommes (Cf. chapitre 1).
[125] En revanche, aucun témoignage ne vient accréditer l'existence de rituels d'origine akɛlɛ chez les Mitsɔgɔ. Leurs relations de longue date conflictuelles sont vraisemblablement en cause.

ailleurs révélatrice de la compétence des Babɔngɔ à conserver les pratiques musicales et rituelles ailleurs disparues.

Il existe une dernière pratique musicale et dansée, dont le contexte de performance est le divertissement ou le rituel de deuil, qui, si elle fut par le passé connue des différentes populations du pays mobɔngɔ, n'est plus aujourd'hui pratiquée que par les Babɔngɔ. Il s'agit du bal d'origine occidentale.

2.3. LE BAL DES PYGMEES

Le bal (TS : *bɔdu* ; BO : *ɛbɔlu* ; SA : *bɔlu*) est un temps de danses publiques hérité de la période coloniale[126]. Sous des formes variables, il est connu de diverses populations au Gabon. Les Myɛnɛ et Vili côtiers le nomment *bolu* ou *bola*, *maringa* ou *malinga* (Pepper 1958 : 48-50)[127]. Au nord du pays, les danses en couple fang *eko* (*ekoda*, *eko-de-Gaulle*) et *assiko* sont également dérivées du bal côtier (Cf. Binet 1972 ; Bonhomme 2010). Dans les années 1930-1940, le bal et ses variantes sont très à la mode dans tout le bas-Ogooué (P. Oschwald 1950, cité dans Bonhomme 2010), mais aussi dans les provinces de l'Estuaire (où se trouve la capitale Libreville), le Woleu-Ntem au nord et jusque dans l'Ogooué-Ivindo à l'extrême est du pays (Mba-Ndong sd. : 2)[128]. Ambouroué-Avaro associe la mode des danses européanisées à l'essor de la navigation fluviale : « Vers 1900, le mouvement des bateaux s'accélère ; à chaque étape les voyageurs répandent les nouvelles, les fêtes » (1981 : 252).

Ces danses, tout comme le bal *ɛbɔlu* des Pygmées Babɔngɔ, ne sont cependant pas des copies du modèle occidental mais des créations combinant en un tout original les éléments culturels d'origine occidentale et ceux propres à la chaque groupe. Ainsi, dans la version mobɔngɔ observée, le bal prend place au sein d'un décor éphémère qui rappelle les kiosques à musique : des poteaux de bois disposés en cercle sont décorés de grandes feuilles de palmier à huile et sont reliés en hauteur de manière aléatoire par des fils (en l'occurrence, la bande magnétique d'une cassette audio) auxquels sont accrochés des bouts de papier qui rappellent

[126] J'ai présenté une communication intitulée « Le bal des Pygmées. *ɛbɔlu*, une danse mobɔngɔ d'inspiration coloniale » au séminaire de recherche du musée du quai Branly le 04/05/2009. J'y ai décrit une veillée de bal pour le retrait de deuil d'un enfant décédé en bas-âge dans un village mobɔngɔ, montré l'articulation d'éléments occidentaux et babɔngɔ en un tout original et mis la pratique en relation avec les récits mythologiques. J'ai également fourni des éléments historiques sur la diffusion du bal au Gabon (Sur ce dernier point, voir également Bonhomme 2010). La publication sous forme d'article attend une nouvelle enquête pour un complément d'information.

[127] *Bolu* et *maringa* pourraient renvoyer à deux danses en couple chez les Myɛnɛ tandis que *bola* et *malinga* pourraient être synonymes chez les Vili.

[128] Voir aussi Pepper (1958) qui situe la mode des danses européanisées au début du 20ème siècle.

les lampions des fêtes populaires occidentales. C'est à l'intérieur de cette place ainsi délimitée - nommée *landjmə*[129] - que dansent en couples mixtes les participants, tandis que l'ensemble instrumental (tambours et fût métallique) se tient en son extérieur. Le kiosque à musique devient ainsi un kiosque de danse (fig. 12 annexe 1).

La présence de ce kiosque dans les différentes formes de bal au Gabon n'est pas homogène. Dans un village motsɔgɔ pourtant voisin d'ailleurs, les villageois attestent avoir par le passé dansé le bal autour d'un mât recouvert d'un pagne blanc. C'est le cas de la danse *eko-de-Gaulle* des Fang également : le mât, autour duquel se regroupe les musiciens, est lui-même situé à l'intérieur d'un édifice temporaire. La référence est alors davantage militaire (Mba Ndong *op.cit* : 3)[130]. Chez les Myɛnɛ, ni Ambouroué-Avaro (1981) ni Pepper (1958) n'évoquent explicitement le kiosque comme espace de danse du *bolu*. Néanmoins, une photographie prise par Pepper montre un couple dansant dans un espace fermé délimité par de grandes feuilles de palmier à huile également décoratives. En Europe, et en France en particulier, le kiosque à musique se développe à la fin du 19e siècle sous le Second Empire, à la faveur d'une démocratisation de la musique qui sort alors des salons bourgeois. Il connaît un réel engouement jusqu'au milieu du 20e siècle, au point qu'il est exporté dans les colonies (Mussat 1992). Sa présence est attestée au Congo dès 1909[131].

Le bal des Pygmées répond à un certain nombre de normes distinctes de celles qui régissent habituellement les danses en pays mobɔngɔ. La différence la plus manifeste se situe dans l'unité de danse qui est le couple mixte, alors que dans tous les autres contextes, cette unité est l'individu. En outre, les danseurs sont face à face (sans se regarder toutefois) et sont en contact par un bras ou une épaule, tandis que les autres danses sont soit féminines ou masculines, soit mixtes, mais dans ce dernier cas, les hommes et les femmes dansent côte à côte ou les uns derrière les autres en chaîne ouverte ou fermée, sans contact et sans se faire face. Le pagne, qui est le vêtement approprié pour toutes les danses du pays mobɔngɔ, est troqué dans le bal contre des vêtements à la mode occidentale : robes, jupes, chemises et pantalons (ou bermudas), et dans un souci du détail, certains ajoutent des chaussures et même

[129] Ce terme a une sonorité étrangère évidente. S'agit-il d'une déformation du terme anglais *lounge* ?

[130] En référence au Général de Gaulle, l'édifice est nommé « bataillon » : « construction close à mi-hauteur », de forme rectangulaire, ornée de drapeaux, le bataillon comporte des bureaux administratifs, des tribunes, et un poteau planté au milieu de la piste de danse préalablement balayée, autour duquel se réunit l'orchestre (ici les danseurs évoluent donc autour des musiciens).

[131] Le site internet « kiosques du monde.net » contient trois cartes postales de kiosque au Congo : l'une dans la ville côtière de Boma, et les deux autres d'Elisabethville, aujourd'hui Lubumbashi, à l'intérieur des terres (*http://www.kiosquesdumonde.net/coppermine/thumbnails.php?album=25*, consulté en 2009). Or, à la fin du 19ème siècle, le Gabon et le Congo Brazzaville réunis forment le Congo français, puis de 1910 à 1958, le Congo français, la République centrafricaine ainsi que le Tchad constituent l'Afrique Equatoriale Française (AEF).

une perruque de cheveux lisses. La tenue vestimentaire fait partie d'un ensemble de règles dont le non-respect engendre le paiement d'amendes. Au rang des règles spécifiques au bal, les cavaliers invitent les cavalières puis les ramènent à leur place. Les couples mariés ne dansent pas ensemble. Se montrer trop bruyant peut être sanctionné. Les règles semblent toutefois moins strictes et moins nombreuses que celles que l'on retrouve dans la danse *eko-de-Gaulle* des Fang[132].

Le parcours de la danse *ɛbɔlu* est une ronde progressant dans le sens antihoraire, au sein de laquelle les couples tournent sur eux-mêmes selon un enchaînement de pas assez complexe. La danse *ɛbɔlu* rappelle la valse ou la mazurka – danses occidentales de salon et de kiosque[133] – sans être précisément identifiable à l'une ou l'autre toutefois. Le cavalier dirige la cavalière. Si tous les danseurs exécutent structurellement les mêmes pas, l'engagement corporel et énergique personnalise la performance des bons danseurs : accentuation de la frappe du pied contre le sol, plus grande mobilité des genoux, inclinaison du buste, tenue de la cavalière avec le seul bras droit, main posée dans le dos de la cavalière plutôt que sur son épaule. Les danseurs les plus expérimentés prennent la responsabilité de marquer le début de la danse une fois tous les couples formés. Néanmoins, il n'y a pas de meneur à proprement parler. Aussi chaque danseur est-il attentif à tous les autres, et les regards convergent vers le centre du cercle dès que la danse le permet. Le signal de fin d'une pièce musicale est donné par les musiciens.

L'instrument emblématique du bal, dans la version mobɔngɔ observée, est le fût de pétrole, nommé en ebɔngwɛ *mombɛlɛ* quelle que soit son utilisation (contenant de carburant ou bien instrument de musique). Les Mitsɔgɔ en revanche nomment l'objet *modega* lorsqu'il est un contenant de carburant et *mongudu* lorsqu'il est un instrument de musique. Cet objet de récupération en provenance des chantiers forestiers, cabossé et rouillé, ouvert à une extrémité, ne subit pas de transformation pour acquérir le statut d'instrument de musique. En dehors de son contexte d'utilisation, il est jeté sur le bas-côté du village, dans une zone herbeuse non entretenue. A première vue simple détritus pour l'observateur extérieur, *mombɛlɛ* n'a

[132] Dans la danse *eko-de-Gaulle*, les Fang ont instauré des règles qui relèvent de l'administration militaire, en référence au Général de Gaulle. Des rôles sont distribués (Général, commissaire, juge, commandant, inspecteur…). La danse s'effectue selon les ordres lancés par l'« aboyeur » (selon le terme donné par Binet, 1972). Les danseurs, vêtus à l'européenne et dont la propreté a été vérifiée, ne peuvent danser avec leurs épouses. Ils ramènent leurs cavalières sur les bancs après la danse, afin de laisser la place vide et parfois, ne peuvent danser deux fois dans la même soirée. Le non-respect des règles (mauvaise conduite, bavardage…) donne lieu à des amendes.

[133] Comme en témoigne le titre d'un disque de 2001 : « *Les Musiques de La Belle Epoque, Le kiosque à musique : valse espagnole, mazurka, quadrille, fandango, polka, scottish, paso doble* ».

cependant de fonction qu'en tant qu'instrument de musique spécifique d'un seul répertoire musical, *ɛbɔlu*. D'ailleurs, d'une part les détritus du village ne sont pas visibles au premier abord, et d'autre part, le village du bal observé n'étant pas traversé par une route carrossable, la présence de ce fût y relève d'une intention des villageois.

Dans le contexte d'*ɛbɔlu*, le fût de pétrole, maintenu en position couchée, constitue la référence musicale occidentale. En effet, les danses gabonaises européanisées sont généralement caractérisées par le recours à des instruments occidentaux, notamment la guitare (MY : *ngɔmbi*) et/ou l'accordéon (MY : *ibeka*). La batterie des bals occidentaux et de la musique militaire n'a guère perduré en contexte gabonais, mais il semble que le fût de pétrole, la bouteille et la poutre (TS, BO, SA : *bakɛ* ; MY, FA : *obaka*), tous trois frappés avec des paires de baguettes d'un bois dur et possédant la même qualité sonore couvrante, en constituent ses substituts[134]. Dans la version observée du bal mobɔngɔ, le fût métallique était accompagné de l'ensemble usuel de tambours, composé d'un couple de tambours à peaux lacées (*ngɔmɔ*) et d'une paire de tambours à peau clouée (*misumba*) (l'ensemble de tambours est analysé dans le chapitre 4). Dans le village motsɔgɔ voisin en revanche, les *misumba* étaient exclus de la formation instrumentale du bal. D'après mes interlocuteurs, les *ngɔmɔ* y étaient accompagnés d'un tambour nommé *eguda* d'origine myɛnɛ qui, selon leur description, pourrait avoir été sur cadre (circonférence plus grande et longueur plus petite que les *misumba*, ainsi qu'ouvert à l'arrière). En effet, le tambour sur cadre entre dans la formation instrumentale des danses en couple mixte *maringa* myɛnɛ, de même que *malinga* et *bola* vili (Pepper 1958 : 48-50). Or, la technique de jeu motsɔgɔ du tambour *eguda* utilise le talon comme étouffoir ou modulateur de sons, ce qui correspond à une technique de jeu des *misumba* très appréciée des Babɔngɔ. En l'absence d'*eguda*, les *misumba* deviennent alors des instruments de substitution adéquats.

La répartition des rôles dans le bal mobɔngɔ diffère également de celle des contextes plus « traditionnels » de performance. En effet, les danseurs comme les non-danseurs

[134] Il est à noter que dans la version observée du bal mobɔngɔ, le fût *mombɛlɛ* (dont aucune mention n'a été trouvé ailleurs jusqu'à maintenant) est préféré à la poutre *bakɛ* alors que cette dernière fait partie de l'instrumentarium du village, que les versions myɛnɛ et fang du bal y ont recours et que les techniques de jeu du fût et de la poutre sont similaires. De même, la guitare occidentale et myɛnɛ n'est pas remplacée par la harpe à huit cordes locale bien que les deux instruments portent le même nom (*ngɔmbi* comme terme générique pour les instruments à cordes multiples). La raison pourrait tenir au fait que le jeu, au sein du bal, de la poutre *bakɛ* et de la harpe à huit cordes *ngɔmbi* constituerait une référence inadéquate au rituel *bwete*, dont le pays mobɔngɔ est le berceau. En effet, les deux instruments, emblématiques du rituel, y sont associés par leur jeu conjoint (si la harpe peut jouer sans la poutre, à l'inverse la poutre ne peut pas), tandis que leur symbolisme renvoie à des entités fondatrices du rituel et de l'identité ethnique. Les deux instruments enfin ne jouent pas en extérieur. Les formes de *bwete* pratiquées par les Fang étant en revanche exemptes de ces références (Cf. chapitre 1), le jeu de ces instruments perd sa symbolique et son caractère « sacré » et peut ainsi investir d'autres contextes, dont le bal.

chantent, alors que plus communément les acteurs de la danse et du chant sont distincts. Néanmoins, la durée des pièces musicales étant particulièrement longue (environ quinze minutes) et la danse, physiquement éprouvante, les danseurs interrompent généralement leur chant après quelques minutes et se concentrent sur la danse. Dans un premier temps, le chant est maintenu par les spectateurs. Puis, seules deux femmes (qui peuvent se relayer) se répondent sur un second chant. En outre, le signal sonore annonçant la fin de la pièce musicale est une formule rythmique frappée par l'ensemble instrumental, qui est suivie d'un cri collectif puis d'une dernière occurrence également collective de la première mélodie, tandis que plus généralement, c'est le chanteur soliste qui annonce la fin. Dans le *bwete* dans un second temps, l'ensemble de tambours peut exécuter une formule rythmique finale.

Au plan de la forme enfin, les pièces musicales relèvent de l'alternance responsoriale entre un soliste et un chœur, qui est la forme musicale la plus répandue en pays mobɔngɔ (Cf. les chapitres suivants). Néanmoins, certaines pièces ont la particularité de faire alterner deux solistes et un chœur. Les périodes chantées sont singulièrement longues également (le chapitre 7 en donne un exemple). Les périodicités du chant et de la danse ne coïncident pas toujours. La formule rythmique sur deux temps frappée par le fût constitue ainsi le dénominateur commun aux différentes périodicités.

Malgré l'accumulation dans le bal des Pygmées de références occidentales (tenue vestimentaire, danse, aménagement de l'espace, fut de pétrole, annonce de la veillée faite en français) ou au minimum étrangères à la région (règlement, deux solistes, périodicités longues, durée de chaque pièce musicale), les Babɔngɔ qui ont dansé ne reconnaissent pas l'origine occidentale du bal. Cette absence de reconnaissance ne constitue pas une exception et l'origine occidentale du bal est souvent éludée, comme en témoigne Binet à propos des Fang :

> « […] la danse par couple est évidemment d'origine occidentale. Les informateurs fang n'en sont pas tellement conscients. De jeunes informateurs, par exemple, croient que la danse « Bal » est traditionnelle et remonte au temps des ancêtres ; en fait, il s'agit d'une danse organisée par un orchestre comportant un accordéon et dont les tournoiements datent vraisemblablement de la belle époque des valses » (1972 : 84).

En outre, dans l'exemple donné par Pepper (1958) du répertoire de bal *Assiko* des Fang, l'accordéon fait entendre des harmonies tout à fait occidentales, enchaînant accords parfaits et cadence finale. Les paroles quant à elles reprennent du vocabulaire français. En fait, seuls les Myɛnɛ côtiers, qui ont été les plus durablement en contact avec les Occidentaux durant toute la période coloniale et qui ont probablement acquis le bal directement auprès

d'eux, semblent reconnaître à la danse une origine européenne. Ainsi, un vieux Myɛnɛ rencontré un jour de janvier 2008 sur l'un des lacs de Lambaréné me dit, au croisement de nos deux pirogues :

> « *Bolu* est venu avec les Blancs. On danse ça pour les fêtes et le retrait de deuil. Ce sont les hommes et les femmes qui dansent ensemble, mais serrés o ! Ça c'est un peu rare tu vois, parce qu'il y a aussi d'autres danses, mais les couples sont quand même distants. On prend les 'tams-tams', l'*obaka*, la guitare et l'accordéon. »

De modifications en réappropriations ensuite, la danse change d'identité[135].

Ainsi, le récit d'origine de la danse *eko* donné à Binet par un Fang du nord du Gabon fait état d'une danse avant tout locale et récente : « En 1939, à la suite d'un songe, un Fang originaire de Guinée espagnole, transforma la danse Bal des Pongwè [c'est-à-dire Myɛnɛ] en danse [*Eko*] *d'origine* fang » (Binet 1972, mes italiques). La transformation est ainsi suffisamment conséquente pour modifier l'identité de l'objet. Le récit en outre articule deux types d'altérité, l'une lointaine, par la référence aux Myɛnɛ avec lesquels les Fang ne sont pas toujours en bons termes, et l'autre, proche tant ethniquement (un Fang), que géographiquement (originaire de Guinée espagnole) et historiquement (en 1939, et non en des temps mythologiques indatables auxquels renvoient les récits d'origine des rituels). Le procédé d'invention (danse née d'un songe) est lui-même tout à fait usuel.

Ma question sur l'origine du bal *ɛbɔlu* auprès des Babɔngɔ l'ayant dansé semble avoir provoqué la construction d'un récit. En effet, les hommes hésitent, me répondent tout en échangeant leur point de vue, avant d'arriver à un accord final :

- L'un : « Non, ça vraiment, *ɛbɔlu* c'est pas pour les Blancs… Ça c'est un Motsɔgɔ… non, un Pygmée-Tsɔgɔ (de mère mobɔngɔ et de père motsɔgɔ) près du débarcadère de Sindara qui a fondé (inventé) ça à la mort de sa femme Bondo ».
- Les hommes réfléchissent, puis un autre lance : « Non, ça quand même, c'est vraiment pour les Babɔngɔ ».
- Le groupe, enfin, acquiesce : « Ah oui, là tu as raison ».

Il apparaît que ce récit d'origine, même construit dans l'instant, répond à des procédés similaires à ceux de la réappropriation du bal myɛnɛ par les Fang. Ainsi, l'origine ethnique est distincte mais proche (un Motsɔgɔ, c'est-à-dire un voisin, représentant d'une population avec laquelle les relations sont intensives, mais parfois tendues également) puis la réappropriation s'effectue au fil du discours par la réduction à néant de l'altérité (un Pygmée-Tsɔgɔ ; c'est vraiment pour les Babɔngɔ). En outre, la spatialité (près du débarcadère de Sindara, c'est-à-

[135] Un principe similaire régit la circulation des pièces musicales, qui fait l'objet du chapitre 7.

dire un lieu de passage connu de mes interlocuteurs sans toutefois être fréquenté régulièrement) et la temporalité (à la mort de sa femme Bondo), datables et relativement proches, sont là encore distinctes de celles des rituels. Selon un principe de circulation similaire à celui des pièces musicales (cf. chapitre 7), il n'existe pas de conscience généalogique des différentes transformations subies par une danse et son dispositif. Les groupes ou les individus savent à qui ils ont pris une danse et comment ils l'ont transformée, rarement au-delà[136]. En l'absence de la référence culturelle du bal occidental – que les Babɔngɔ interrogés n'ont vraisemblablement jamais vu - le rapprochement entre les deux pratiques est ainsi impossible.

Parallèlement, le bal pratiqué par les Babɔngɔ interrogés est fortement empreint de références culturelles locales, qui en font véritablement une pratique régionale. En effet, malgré certaines particularités (présence du fût métallique, alternance de deux solistes), la structure fondamentale des pièces musicales demeure le chant responsorial accompagné de l'ensemble de tambours, qui est la forme musicale prédominante en pays mobɔngɔ (et au-delà) (Voir l'analyse dans les chapitres suivants). La langue des chants de plus est l'ebɔngwɛ ainsi que le getsɔgɔ des voisins. Bien que la forme de la danse renvoie aux danses de salon occidentales, l'engagement corporel (mobilité des articulations, poids du corps, posture) des danseurs babɔngɔ est celui des danses locales. En outre, les occasions de danser le bal en pays mobɔngɔ sont le divertissement – à l'instar du bal occidental - mais aussi et surtout le retrait de deuil. C'est même à ce second contexte de performance que le bal est « originellement » associé d'après le récit des danseurs (fondé « à la mort de sa femme Bondo »). Au-delà de cette performance fondatrice, le bal est exécuté régionalement en hommage au défunt (homme ou femme) qui en fut un fervent pratiquant de son vivant, parfois à sa propre demande préalable. Les paroles des chants enregistrés en contexte de deuil parlent d'ailleurs de mort, d'accident, d'événement malheureux, de doute, de tristesse, et sont donc pleinement adaptées à la circonstance. L'adéquation du bal avec le contexte de deuil - dont les cérémonies

[136] Les exemples fourmillent de réappropriations (d'un chant, d'un instrument de musique, d'un objet, d'un rituel) faisant abstraction d'une origine lointaine malgré la présence de traits manifestes. Parmi d'autres exemples, citons Sabine Trébinjac (1997) décrivant la transformation de la mélodie « Frère Jacques » en musique emblématique chinoise ; Jean-Michel Beaudet (1999) remarque également qu'un tambour d'origine européenne est devenu un outil de distinction des Kalina guyanais ; plus proche des Babɔngɔ enfin, Susanne Fürniss (2008 ; Fürniss et Lussiaa-Berdou 2004) retrace le processus par lequel les Pygmées Baka du Cameroun se sont appropriés le rituel de circoncision d'une population voisine, rituel qui met en scène une série de rôles et statuts rappelant les autorités coloniales et militaires. Dans tous ces exemples, soit le discours sur les origines et la transmission est occulté (Frère Jacques chinois, tambour kalina) au profit d'une revendication identitaire, soit on reconnaît que l'élément est d'origine extérieure, mais pris à une population voisine (rituel de circoncision des Baka, bal fang et mobɔngɔ).

retracent le parcours initiatique du défunt par des séquences rituelles issues de chaque société secrète à laquelle il était affilié – tient vraisemblablement à la technicité de la danse ainsi qu'à son cadre réglementé, qui en font davantage qu'un simple divertissement.

Cette danse ainsi régionale fut par le passé pratiquée tant par les Babɔngɔ que les Mitsɔgɔ et les Masangu. Davantage que le « bal du pays mobɔngɔ » néanmoins, *ɛbɔlu* est véritablement un « bal mobɔngɔ » (« c'est vraiment pour les Babɔngɔ »). En pays mobɔngɔ d'abord, seuls les Babɔngɔ connaissent encore cette pratique. Ensuite, il existe de multiples versions du bal. Ainsi, les plus proches voisins mitsɔgɔ des Babɔngɔ que j'ai interrogés l'effectuaient semble-t-il différemment (danse autour d'un mât, tambour sur cadre *eguda*, reconnaissance d'une origine myɛnɛ). L'acquisition de la danse *ɛbɔlu* par mes interlocuteurs est donc indépendante de celle de leurs plus proches voisins mitsɔgɔ, ce qu'indique le récit d'origine donné plus haut (un Pygmée-Tsɔgɔ près du débarcadère de Sindara). L'affirmation d'une pratique véritablement mobɔngɔ relève toutefois moins d'une revendication ethnique communautaire (d'autres Babɔngɔ ailleurs pratiquent *a priori* le bal sous des versions différentes) que d'une manière pour les Babɔngɔ interrogés de se distinguer de leurs plus proches voisins, avec lesquels ils sont régulièrement en contact.

En outre, l'identité plus spécifiquement mobɔngɔ du bal observé semble également tenir à son exécution particulière pour le deuil d'un non-initié, notamment, un enfant décédé en bas-âge. En effet, le système rituel commun au pays mobɔngɔ ne prévoit aucune cérémonie en cas de décès avant l'initiation, c'est-à-dire avant la reconnaissance sociale de la personne. Il semble que les Mitsɔgɔ ainsi que les Masangu s'en tiennent à cette pratique conventionnelle. Les Babɔngɔ en revanche - bien qu'adhérant par ailleurs au système rituel partagé comme on l'a vu - s'autorisent à rendre hommage à leurs enfants décédés en bas-âge auxquels ils étaient particulièrement attachés, c'est-à-dire à partir de deux ans environ (« on était déjà habitués », disent-ils). Là encore, la technicité et le caractère réglementé du bal en font semble-t-il un divertissement « ritualisable » pour la circonstance, davantage que n'importe quel autre divertissement. L'insertion de certaines actions rituelles au sein de la veillée de danse permet en outre de passer d'un divertissement à un rituel efficace. Ces actions sont similaires à celles qui permettent le retrait de deuil pour la famille d'un défunt initié[137].

[137] Quel que soit le statut du défunt, la période trouble du deuil place les endeuillés à la marge de la société et leur impose un certain nombre de restrictions (ils ne se lavent pas, ne se coiffent pas, ne portent que des vieux vêtements, ne participent pas aux activités collectives et encore moins aux réjouissances, ne chantent pas, ne dansent pas…). La cérémonie de retrait de deuil quant à elle permet la resocialisation des endeuillés. Leurs

Ainsi, le bal mobɔngɔ observé fut organisé pour le retrait de deuil des parents d'un enfant décédé à l'âge de deux ans. Les villageois dansèrent du crépuscule jusqu'à l'aube dans l'espace de danse planté devant la maison (avec tout de même une pause entre une et trois heures du matin), tandis que les endeuillés eux-mêmes demeurèrent cloîtrés une grande partie de la nuit à l'intérieur de leur maison. A trois heures du matin, les endeuillés (les parents biologiques ainsi que certains membres de la famille) sortirent de la maison les uns derrière les autres, en se balançant de gauche et de droite, tête baissée, lavés, coiffés, vêtus de blanc et la tête recouverte d'un pagne blanc leur tombant sur les épaules. Un chant accompagnait cette procession, qui se dirigea vers le centre de l'espace de danse, où avait été posée une assiette de faïence contenant du tabac et de l'argent, offrandes aux ancêtres. Les parents biologiques du jeune défunt s'assirent sur des sièges préalablement installés. Là, faisant face à l'assemblée des villageois tout en maintenant la tête baissée, ils écoutèrent immobiles et silencieux le discours d'un autre parent appelant les villageois à leur faire des offrandes : la famille proche offrit au total deux pagnes, deux paniers et 4000 francs CFA. Les danses reprirent ensuite jusqu'au petit matin. Les parents du jeune défunt dansèrent ensemble les deux premières, constituant ainsi le seul couple dansant qui soit par ailleurs marié, puis rentrèrent se reposer. Pressés de rester par les villageois qui souhaitaient les voir se réjouir, ils préférèrent payer l'amende et s'éclipser. Au petit matin, les hommes déplantèrent les feuilles de palmier à huile qui avaient servi au décor de danse, et, tout en veillant à ne plus les faire toucher le sol, partirent en groupe les jeter au cimetière au son d'un dernier chant (fig. 12 f annexe 1). Puis tout le monde rentra se coucher. Le silence inhabituel qui emplit le village la journée suivante demeura le seul signe perceptible de la veillée passée.

Ainsi, le bal pour le deuil d'un non-initié contient tous les éléments rituels nécessaires à un retrait de deuil efficace. Néanmoins, le statut de non-initié du défunt, c'est-à-dire de personne socialement incomplète, transparaît dans la réalisation du bal, aux plans quantitatif comme qualitatif. En effet, peu d'offrandes sont faites aux parents ; il n'y a pas de boisson alcoolisée à offrir aux participants ; les parents ont préparé un repas sans viande (tubercules de manioc bouillis uniquement) ; les participants ont refusé le repas (prétextant poliment qu'ils n'avaient pas faim) ; les instruments de musique n'ont pas été correctement réparés avant la veillée ; on entend beaucoup de rires ; certains jeunes se permettent de mal danser ;

---

relations au groupe (filiations lignagère et clanique) sont exhibées et ainsi réactualisées. Leur sortie du deuil est contrainte par un certain nombre d'actions : leur apparition en public une fois baignés, coiffés et portant une tenue vestimentaire propre (blanche dans l'idéal) en fait partie, de même que la mise en scène publique de dons (pagnes, paniers, argent) aux endeuillés par la parenté lignagère et clanique. Des offrandes aux ancêtres (tabac, argent) sont également faites.

enfin, aucune des entités spirituelles (associées aux sociétés initiatiques) n'est, par définition, présente. Un seul de ces éléments serait impensable dans un rituel de retrait de deuil pour un défunt initié. Le bal pour le deuil d'un non-initié est ainsi bivalent : ostensiblement de moindre importance mais pour autant efficace.

Il apparaît qu'*ɛbɔlu* tient également une position particulière dans l'ensemble des rituels et pratiques dansées aujourd'hui spécifiques aux Babɔngɔ. En effet, il renvoie au divertissement et au deuil tandis que les rituels d'origine mobɔngɔ et akɛlɛ sont centrés sur les pratiques cynégétiques et thérapeutiques. Le bal pour le deuil d'un non-initié partage néanmoins avec le rite de passage à l'âge adulte des Babɔngɔ une distinction atténuée entre initiés et non-initiés, elle-même généralement fondée sur une distinction de genre. Autrement dit, les pratiques sont ouvertes à la mixité. Dans le rite de passage à l'âge adulte, plus la mixité est grande (selon les villages), plus la distinction est d'ordre ethnique (les initiés babɔngɔ *versus* les non-initiés voisins). Le bal quant à lui peut être exécuté pour le deuil d'un homme ou d'une femme. La mixité est encore exprimée dans le récit d'origine de la pratique, inventée par un homme pour son épouse défunte. La distinction atténuée entre initiés et non-initiés dans le bal transparaît en outre dans l'adresse d'un rituel de deuil à un non-initié, considéré comme tout de même une personne. Or, cet aménagement des règles par rapport à la pratique des voisins, dans le but d'une prise en charge plus attentionnée de l'individu, rapproche également les Babɔngɔ des autres Pygmées d'Afrique centrale. Par exemple, Colin Turnbull (1965) chez les Mbuti de l'Ituri (RDC) a souligné les entorses aux règles initiatiques des pères vis-à-vis de leurs enfants se faisant initier chez leurs voisins, afin que les jeunes novices ne souffrent pas démesurément. Plus récemment, Susanne Fürniss (2008 ; Fürniss et Lussiaa-Berdou 2004) a décrit comment les Baka du Cameroun aménagent le rituel de circoncision acquis auprès des voisins en y intégrant notamment une prise en charge collective des enfants et de la douleur.

*

* *

Au terme de cette présentation des rituels partagés et spécifiques aux Babɔngɔ, il apparaît que seule la pratique des Babɔngɔ permet de rendre compte de l'ensemble des rituels du pays mobɔngɔ, confortant l'idée que les Babɔngɔ créent l'unité de cette zone. Celle-ci est encore renforcée par contraste par la description succincte du système rituel des Akɛlɛ, extérieurs au pays mobɔngɔ bien que géographiquement très proches. En outre, si les rituels

partagés, fondés principalement sur une distinction de genre, informent sur la nature de la relation homme/femme, les rituels babɔngɔ, instaurant une distinction ethnique (au niveau de l'accès au rituel) absente des rituels partagés, renseignent quant à eux sur la particularité de la relation Pygmées/voisins. La prise en compte de l'ensemble des rituels du pays mobɔngɔ permet ainsi de mettre en regard les deux types de relation et d'en faire apparaître les dynamiques similaires.

Ainsi, il semble que le schéma de la relation femme/homme et celui de la relation Pygmées/voisins correspondent chacun à l'articulation d'une relation hiérarchique et de son renversement (Dumont 2008 [1979] ; Houseman 1984). Ainsi, selon la construction bidimensionnelle de la relation hiérarchique, les hommes s'opposent aux femmes (les rituels masculins s'opposent aux rituels féminins), tandis qu'à un niveau supérieur, la figure sociale de l'homme englobe celle de la femme : en effet, les rituels masculins se fondent chacun sur une figure féminine originelle. A l'inverse, les rituels féminins se passent de la référence masculine. Parallèlement, les voisins s'opposent aux Pygmées (les rituels pygmées sont réservés), tandis qu'à un niveau supérieur, la figure sociale du voisin englobe celle du Pygmée : en effet, le rituel voisin *bwete* se fonde sur la figure du Pygmée originel. A l'inverse, les rituels babɔngɔ se passent de la référence aux voisins.

A cette construction bidimensionnelle marquée par l'englobement des contraires, s'articule un second schéma, inversé quant à lui par rapport au premier. En effet, chaque rituel partagé féminin englobe l'ensemble des valeurs de la société, qui sont réparties en « côté du *mwiri* » et « côté du *bwete* » masculins. En outre, la pratique rituelle des Babɔngɔ englobe celle des voisins et la leur propre, tandis qu'à l'inverse, la pratique rituelle des voisins exclut celle propre aux Pygmées Babɔngɔ.



Construction analogue de la relation femme/homme et Pygmée/voisins selon un schéma articulant l'englobement des contraires et son renversement.

Il apparaît ainsi qu'en fonction des échelles d'observation, le rapport aînés/cadets sociaux peut se trouver inversé. Ainsi, le statut de cadets sociaux des femmes et des Pygmées est atténué par le fait que dans d'autres contextes, ils apparaissent comme dominants.

Enfin, la description de la pratique rituelle en pays mobɔngɔ permet de donner le cadre dans lequel s'inscrit la pratique musicale détaillée dans les chapitres ultérieurs[138].

[138] La pratique musicale ne se cantonnant pas à l'unique contexte rituel, l'annexe 6 A décrit succinctement les répertoires musicaux accompagnant différentes activités de la vie quotidienne (notamment travail et divertissement), pour les populations du pays mobɔngɔ d'une part, pour les Akɛlɛ d'autre part.

CHAPITRE 3 - LE CHANT RESPONSORIAL A LA LOUPE

Après la présentation dans les chapitres 1 et 2 des rituels (partagés et spécifiques) pratiqués par les Babɔngɔ du pays mobɔngɔ, les chapitres 3 et 4 s'attachent à décrire le système musical auquel ces mêmes Babɔngɔ ont recours, et dont les cérémonies rituelles constituent le contexte de performance privilégié. L'objectif de cette analyse est double : il s'agit d'enrichir la somme des connaissances musicologiques sur les populations pygmées d'Afrique centrale d'une part, et d'autre part, de montrer que ce système musical est commun aux répertoires partagés avec les voisins mitsɔgɔ / masangu et aux répertoires d'origine mobɔngɔ. En se fondant sur l'analyse du chant responsorial, qui est la forme vocale majeure, l'intérêt est de souligner l'inscription musicologique des Babɔngɔ dans le même ensemble culturel que leurs voisins et de renforcer en conséquence la pertinence du pays mobɔngɔ précédemment proposé. Ainsi, le regroupement des répertoires musicaux diffère un peu de celui des rituels : dans les chapitres 1 et 2 en effet, les Babɔngɔ partageaient un ensemble de rituels avec leurs voisins, mais se distinguaient de ces derniers par la pratique de rituels spécifiques (d'origine mobɔngɔ, akɛlɛ et occidentale). Sur le plan de la systématique musicale en revanche, les répertoires d'origine mobɔngɔ sont à rapprocher des répertoires partagés, tandis que les versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ s'en distinguent. J'y reviendrai dans le chapitre 5. Dans cette analyse musicologique, le parallèle avec la relation hommes / femmes, qui constitue la seconde thématique majeure de cette thèse, n'est pas saillant de prime abord. Néanmoins, la mise en évidence de la systématique musicale pose les fondements pour l'analyse des dynamiques circulatoires des musiques dans la performance (chapitres 6 et 7) auxquelles les Babɔngɔ et les femmes sont en revanche associés.

Le chapitre présente dans une première section le corpus à disposition, la méthode d'analyse et replace l'analyse dans une perspective comparative avec les précédents travaux concernant la musique d'autres populations gabonaises. La seconde section ensuite décrit du point de vue de ses acteurs la forme musicale qu'est le chant responsorial sur lequel se fonde l'analyse. Les sections 3.3 à 3.6. mettent en évidence les règles qui fondent le système musical en pays mobɔngɔ : organisation temporelle du matériau sonore, échelles musicales, procédés plurilinéaires et de variation.

3.1. METHODE, CORPUS ET TRANSCRIPTION

L'analyse focalise sur le chant responsorial avec ensemble tambouriné. Il ne s'agit pas de l'unique forme musicale existante mais de la forme prédominante, tant des répertoires musicaux du pays mobɔngɔ, que des répertoires d'origine mobɔngɔ. En outre, il s'agit de la forme musicale qui s'inscrit dans les dynamiques de circulation des musiques. Afin de montrer que les répertoires musicaux babɔngɔ et du pays mobɔngɔ relèvent du même système musical, l'analyse se fonde sur des exemples musicaux issus des répertoires babɔngɔ et partagés, exécutés pour ces derniers par les Babɔngɔ comme par les Mitsɔgɔ ou les Masangu, séparément ou conjointement. L'accent est tout de même porté sur les exemples musicaux issus des répertoires babɔngɔ et sur la réalisation des répertoires partagés par les Babɔngɔ, du fait de l'existence de travaux précédents sur des systèmes musicaux gabonais identiques ou similaires permettant une mise en perspective de l'analyse.

En effet, plusieurs chercheurs ont déjà étudié certaines musiques gabonaises. Pierre Sallée (1969, 1975a, 1975b, 1975c, 1978, 1985) a particulièrement travaillé sur la musique de l'arc et de la harpe, du *bwete* motsɔgɔ dont ils sont les instruments emblématiques, ainsi que sur les musiques gabonaises de manière plus générale. Sylvie Le Bomin (2004) s'est intéressée à la musique des Bateke du sud-est gabonais, Le Bomin et Bikoma (2005), aux musiques myɛnɛ de la côte, et Le Bomin et Mbot (2011, 2012a, 2012b) ont entrepris une étude comparative des musiques pygmées du Gabon. Je précise à nouveau que la présente analyse musicologique concerne les Babɔngɔ des monts du Chaillu en relation avec les Mitsɔgɔ et les Masangu, et n'est pas généralisable à la musique de tous les groupes babɔngɔ du Gabon, dont ces auteurs ont montré qu'elle présentait des différences. Ensuite, Marie-France Mifune (2012) consacre une partie de sa thèse à l'analyse musicologique de la musique du *bwiti* fang du nord du Gabon en mettant l'accent sur la musique de harpe et d'arc avec chant.

Enfin, Emeline Lechaux (2004, 2005, 2015) travaille précisément sur la musique du *bwete* motsɔgɔ. Sa thèse (2015) effectue une étude comparative des répertoires musicaux du *bwete* motsɔgɔ d'un point de vue historique, à partir des archives de Pierre Sallée et de Sylvie Le Bomin ainsi que de matériaux de terrain de première main. Elle analyse également de manière approfondie une séquence du rituel *bwete* nommée *mɔpɔsɛ*, répertoire de chants masculins *a cappella*[139]. Il s'agit donc *a priori* du même système musical que celui présenté

[139] Pour des questions d'autorisation à la diffusion, Emeline Lechaux n'a pu me procurer un exemplaire de sa thèse, non disponible par ailleurs, qu'à la veille du dépôt de ma propre thèse. Je n'ai donc pu prendre en compte

ici, depuis la perspective des Mitsɔgɔ. Ainsi, la mise en évidence des mêmes règles musicales dans le jeu mobɔngɔ des répertoires partagés ainsi que dans les répertoires d'origine mobɔngɔ permettra de conclure au partage d'un même système musical entre les Babɔngɔ et leurs voisins.

Sans être tout à fait identiques à celui du pays mobɔngɔ en outre, les systèmes musicaux des musiques d'autres populations gabonaises analysés par les autres auteurs présentent un grand nombre de similitudes. D'après Pierre Sallée, cela est en relation avec la diffusion de la harpe :

> « Cette harpe et son accord jouent donc un rôle inter-ethnique dans la mesure où ces sociétés proposent une unité culturelle plus vaste que celles délimitées par les seules frontières linguistiques ou ethniques. En adoptant la harpe, et on l'a bien vu pour les Fang, on adopte un instrument en même temps qu'un style musical *marqués* ; et même s'il n'en a pas toujours été ainsi, le *Bwiti* se trouve actuellement le lieu de convergence des significations que peut avoir ce style musical. » (Sallée 1985 : 198, ses italiques)

Dans une perspective comparative, la méthode d'analyse employée s'inspire largement de celle élaborée par Simha Arom et son équipe (Arom 1982, 1984, 1985, 1991a, 1991b, 1991c, 2007 ; Arom *et al.* 2007 ; Arom *et al.* 2008). À l'exception de Pierre Sallée, c'est en effet à cette méthode qu'ont eu recours les auteurs sus-cités. Je m'en détache cependant sur certains points. Par exemple, déterminer ce que la musique a de constant me permet ensuite de porter une attention particulière à la place de l'individu au sein de la collectivité, du fait que l'individu tient un rôle de premier plan dans les circulations musicales. En sus d'une notation plus traditionnelle, j'utilise en outre la notation *Time Unit Box System* (TUBS) (Koetting 1970) pour illustrer la superposition des parties des tambours (chapitre 4) d'une manière immédiatement intelligible pour des non musicologues. Enfin, la finalité de la méthode de Simha Arom est musicologique, tandis que je la replace dans ma thèse au sein d'une problématique foncièrement ethnologique.

Mon corpus pour l'analyse contient cent neuf enregistrements issus des répertoires *bwete*, *nyembe*, *bwete misɔkɔ* ainsi que *elombo* (jumeaux), dont quatre-vingt dix concernent le chant responsorial avec ensemble tambouriné. Les chants sont interprétés par des musiciens babɔngɔ des zones motsɔgɔ et musangu, ainsi que des musiciens mitsɔgɔ et masangu, soit de manière séparée, soit ensemble : babɔngɔ et mitsɔgɔ ou babɔngɔ et masangu. Au sein des répertoires ayant recours au chant responsorial avec ensemble tambouriné, je focalise sur les

---

son travail que de manière succincte. Une comparaison plus approfondie de nos analyses respectives serait intéressante.

répertoires de danses publiques des rituels. Une fois encore, ce sont ces répertoires qui sont impliqués dans la circulation musicale. Ils concernent quatre-vingt enregistrements. La moitié environ a été transcrite. Le corpus comprend également quatre-vingt dix-neuf enregistrements des répertoires d'origine mobɔngɔ. Quasiment tous sont de forme « chant responsorial », avec ou sans ensemble tambouriné. Environ soixante ont été transcrits[140]. Sur l'ensemble du corpus, plusieurs enregistrements sont des versions des mêmes pièces musicales.

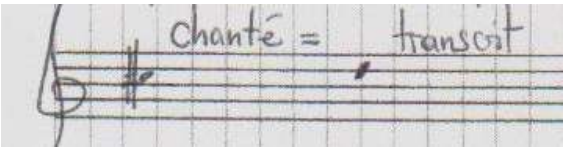
Ces enregistrements ont été réalisés en contexte de performance pour certains et en contexte analytique pour d'autres. Les enregistrements analytiques sont des enregistrements effectués à ma demande, en groupe restreint, selon la méthode du « faux re-recording ». Le re-recording est une méthode d'enregistrement développée en ethnomusicologie par Simha Arom (1985 : 190-213 ; Olivier 1995) qui permet d'enregistrer grâce à un matériel audio multipistes les voix séparées des chanteurs ainsi que leur superposition. Ainsi, un chanteur exécute sa partie en même temps qu'il écoute au moyen d'un casque la partie sur laquelle il fonde son chant. Ce procédé permet de mettre en évidence les différentes parties constitutives d'une pièce musicale et leurs principes de superposition, ce que l'écoute globale rend impossible. Susanne Fürniss a aménagé la méthode afin d'obtenir un résultat équivalent en l'absence de matériel audio multipistes : au cours d'une même pièce, et sur les indications de l'ethnomusicologue, les participants jouent ou bien se taisent, de sorte à isoler successivement chaque partie tout en observant un temps de superposition avec la précédente et la suivante.

Les transcriptions recourent au système de notation musical occidental. Sur les plans métriques et rythmiques en effet, et à condition de se départir de la notion de mesure et de son premier temps fort sous-entendu (Arom 1984, 1985 ; Fürniss 2006), ce système est adapté à l'écriture des rapports de durée strictement proportionnels de la musique du pays mobɔngɔ. L'unique barre de mesure qui apparaît en pointillé dans les transcriptions ci-après signale la fin de la période, en tant qu'« armature temporelle aux événements rythmiques », et le retour d'un matériau musical équivalent (Arom 1984 : 7). Elle ne donne lieu à aucune indication de chiffrage en début de portée ni ne sous-entend aucun temps fort. La taille de la période, variable selon les pièces musicales mais constante au sein de chacune d'elles, est indiquée entre les portées par la numérotation des temps qui la constituent. Dans la partition quadrillée, un carreau représente une croche sauf indication contraire. La subdivision binaire ou ternaire

[140] Il faut encore ajouter les observations des cérémonies rituelles et du divertissement qui ont parfois fait l'objet d'enregistrements vidéo partiels (*bwete* d'initiation et de deuil *; nyembe* d'initiation et de deuil *; bwete misɔkɔ , ombudi, mabanji*, *mudimu* de deuil). Trente-six chants des répertoires quotidiens (berceuses, abattage, pêche) ont également été enregistrés.

des temps est marquée par le nombre de carreaux : deux pour la subdivision binaire et trois pour la subdivision ternaire.

En ce qui concerne les hauteurs, la portée de type occidental sous-entend un tempérament égal qui est absent des musiques étudiées. Néanmoins, les hauteurs des musiques transcrites admettant une marge de réalisation, elles sont ramenées à la note la plus proche sur la portée. Le demi-ton - plus petit intervalle pertinent, donné par l'accordage de la harpe à huit cordes – est noté dièse (#) ou bémol (♭). Par souci de lisibilité, les altérations récurrentes sont renvoyées en début de portée, sans cependant que soit sous-entendue une quelconque tonalité. En l'absence de diapason en outre, les hauteurs sont relatives. En ce sens, les intervalles qui séparent les notes priment sur les fréquences. Afin d'éviter la multiplication des altérations et du fait de la relativité des hauteurs, les mélodies sont parfois transposées au demi-ton ou au ton inférieur ou supérieur. La transposition est alors notée en exergue de la partition comme suit :



Au-delà d'une conception relative de la musique par ailleurs, certaines hauteurs sont indéterminables avec précision. Cette indétermination est soit structurelle (émission vocale parlée-chantée par exemple) soit accidentelle (voix mal assurée d'un soliste). Elle est alors représentée graphiquement non sous la forme traditionnelle d'une tête de note oblongue, mais par un trait dont la taille exagérée figure la hauteur estimée.

Sauf indication contraire l'agencement des parties dans la transcription se fait comme suit :

- Une période chantée est représentée ;
- De haut en bas, la partie de soliste précède la partie de chœur ;
- Les éventuelles variations sont transcrites de manière paradigmatique, c'est-à-dire les unes sous les autres. Ainsi figurent toutes les variations du soliste puis toutes les variations du chœur ;
- De gauche à droite, le début de la numérotation de la période correspond au début de la partie de chœur, qui constitue un point de repère plus audible que le début de la partie du soliste.

Toutes les transcriptions se situent en annexe 2 afin de s'y reporter plus facilement, car je fais parfois des renvois à des transcriptions antérieures ou ultérieures. Pour une meilleure compréhension, quelques transcriptions se trouvent également dans le corps du texte. Chaque exemple musical numéroté renvoie à une transcription dans l'annexe 2 et un extrait musical sur le DVD. Les renvois sont surlignés en grisé.

3.2. LE CHANT ET SES ACTEURS : STRUCTURE, ROLES ET TERMINOLOGIE VERNACULAIRE

Bien que le focus de cette thèse soit sur les Babɔngɔ, la terminologie relative au chant et à sa structure est donnée dans le texte suivant en getsɔgɔ, langue des Mitsɔgɔ. La raison en est toute simple : j'ai obtenu très tardivement auprès de Mitsɔgɔ certains termes, et je n'ai pas eu l'occasion de chercher les équivalents en ebɔngwɛ et en isangu. Un tableau récapitulatif met ensuite en regard la terminologie dans les trois langues.

Le chant responsorial est composé d'une partie soliste et d'une partie exécutée par un chœur[141]. Il est nommé en getsɔgɔ *embo (mi-)* du verbe *embaga*, « chanter ». Le chanteur soliste ou membre du chœur est nommé de manière indifférenciée *moembi (-)*, littéralement « celui qui chante », du même verbe *embaga*, « chanter ».

Moembi peut ainsi être un membre du chœur, nommé *mobeyi* « celui qui répond ». L'ensemble des membres forme le chœur *abeyi*, littéralement « ceux qui répondent ». La phrase mélodico-rythmique réalisée par le chœur est nommée *geabeo* « ce qui est répondu », la réponse. Ces termes sont dérivés du verbe *abea*, « répondre ».

Au sein de la réponse *geabeo*, une différence de tessiture est conceptualisée. Ainsi, la « petite voix » *ogi ogɛ ogɛ* est la voie aigüe, esthétiquement valorisée, et la « grosse/grande voix » *ogi ovoni* est la voix grave. Toutefois ces deux tessitures ne renvoient pas à des parties indépendantes car *geabeo* est une phrase mélodico-rythmique qui est le plus souvent variée. Les hommes comme les femmes peuvent chanter dans ces deux tessitures, mais la tessiture aigüe est généralement attribuée aux femmes. Les variations individuelles étant associées aux femmes également, on peut dire que cette tessiture aigüe est celle où s'effectuent le plus de variations. Toutefois, des variations dans la tessiture grave par des hommes sont possibles

[141] Dans cette thèse, le terme « responsorial » est employé de manière générique pour qualifier le « chant alternant une partie de soliste et une partie de chœur ». Ce terme générique englobe ainsi les distinctions entre alternance antiphonale et alternance responsoriale proprement dite, fondée sur le type d'énoncé, distinctions qu'opèrent les précédents auteurs (Le Bomin et Bikoma 2005 ; Mifune 2012 ; Lechaux 2015).

également. Cette distinction de tessiture se retrouve également chez les Myɛnɛ (Le Bomin et Bikoma 2005), ainsi que dans la musique des Pygmées baka (Fürniss 2007).

Moembi peut également être un soliste *motoyi (a-)*, « celui qui entonne » le chant, dont la partie est nommée *geteo* « ce qui est entonné ». Les deux termes sont dérivés du verbe *toaga*, « entonner ».

Par ailleurs, le soliste est également nommé *motobi* du verbe *tuba*, signifiant « percer » d'après un informateur. Le dictionnaire getsɔgɔ / français de Raponda-Walker (s.d. : 222) donne un second sens au verbe « *tuba* : v.a. prononcer, dénoncer, nommer ». *Motobi a embo* serait alors « celui qui perce / nomme le chant », celui qui l'entonne donc. L'identité du chant est ainsi contenue dans la partie du soliste davantage que dans la partie du chœur, même si cette dernière est la plus audible.

La fonction du soliste est également de mettre fin au chant qu'il a entonné. Le verbe qui désigne cette action est *suma*. Il revêt divers sens selon le dictionnaire de Raponda-Walker : « descendre, dévaler, baisser, abaisser » (s.d. : 203), qui renvoient tous à l'idée d'un mouvement de haut en bas. Il s'agirait ainsi de « baisser le son » (jusqu'à l'éteindre). La fin d'un chant est en outre caractérisée par une formule verbale propre à chaque répertoire, qui est prononcée systématiquement sur une intonation descendante.

Bien qu'elle ne soit pas distinguée par les musiciens eux-mêmes, la première intervention du soliste, par laquelle ce dernier engage un chant, est différenciée des autres dans cette thèse par la dénomination *incipit*[142]. Cette première intervention *a cappella* est souvent aléatoire au niveau des hauteurs et de la mesure, la stabilisation de ces paramètres intervenant avec l'entrée du chœur. La voix parfois mal assurée du soliste n'entrave cependant pas le bon déroulement du chant. En outre, cet *incipit* est variable dans sa forme. Le soliste en effet peut choisir d'entonner le chant directement avec sa propre partie (c'est le cas lorsque le chant est déjà connu des autres participants) ou bien il peut chanter la partie du chœur avant la sienne propre, ou encore alterner sa partie, celle du chœur puis à nouveau sa partie avant l'entrée du chœur (c'est le cas notamment lorsqu'il souhaite apprendre un nouveau chant aux autres participants). Si la voix du soliste disparaît souvent dans la masse du chœur, le soliste a toutefois la responsabilité du bon déroulement du chant qu'il entonne. Il est là pour le relancer au besoin. Il a également l'autorité sur ce chant : lui seul peut y mettre fin.

[142] *Incipit* : *il commence* en latin. En musique classique occidentale, l'*incipit* renvoie aux « premiers mots et premières notes d'une œuvre reproduits dans un catalogue ou un index » (*Dictionnaire enclyclopédique de la musique*, Denis Arnold (dir.), 1988, Paris : Laffont, tome 1 p. 1031).

Le chant responsorial est foncièrement collectif et le rendu sonore est polyphonique. Plus précisément, l'alternance entre la partie du soliste et celle du chœur est monodique lorsqu'il n'y a pas superposition des parties. Le procédé du tuilage (voir plus loin) introduit de la polyphonie ponctuelle à cette alternance. La partie du chœur, en ce qu'elle distingue structurellement deux tessitures, est polyphonique, bien que ces deux tessitures ne renvoient pas à des mélodies indépendantes[143]. Le Bomin et Bikoma chez les Myɛnɛ parlent de « polyphonie en homorythmie » (2005 : 40). La multiplicité des variations individuelles participent du rendu polyphonique de l'ensemble.

[143] Fürniss 2007 discute la question de la conceptualisation des deux tessitures.

Terminologie relative au chant	Dénominations vernaculaires			
	Zone mitsɔgɔ (Ikobey, nord)		Zone masangu (Diyanga, sud)	
	getsɔgɔ	ebɔngwɛ	ebɔngwɛ	isangu
Chanter, terme générique	*embaga*	*?*	*?*	*?*
Chant, terme générique	*ɛmbò (mí-)*	*ówèmbò (émémbò)*	*ówèèmbò (íyèèmbò)*	*díímbù ou dímbə (mí-)*
Chanteur « celui qui chante », terme générique	*moembi (ba-)*	*?*	*?*	*?*
Entonner	*tòágà*	*étòákà*	*étòákà*	*ùyímbə*
Percer / Nommer	*tuba*	*?*	*ímbànàkà ?*	*tuba*
Soliste « celui qui entonne »	*motoyi (bá-)*	*mótóì (bá-)*	*múìmbánì (bá-)*	*muyimbitsi (bə-) / ngó yímbə (bə-)*
Soliste « celui qui perce / nomme »	*motobi*	*?*	*?*	*?*
Partie du soliste	*geteo*	*?*	*?*	*?*
Mettre fin au chant (« baisser »)	*suma*	*suma*	*?*	*?*
Répondre	*abea*	*yàkwáká*	*yakwaka*	*uyágúlá*
Membre du chœur (chœur au pluriel) « celui (ceux) qui répond (ent) »	*mobeyi (a-)*	*móyàkóì (bá-)*	*móyàkóì (bá-) / wáyàkóà (bá-)*	*yágúlítsì / ngó yágúlə (bə-)*
Partie du chœur	*geabeo*	*?*	*émbè:ndó (báémbè:ndò)*	*?*
Voix	*ógì (yogi)*	*éyóì (émóì)*	*éyóì (émóì)*	*dúfî*
Voix aiguë « petite voix »	*ógì ogɛ-ogɛ*	*éyóì dítsɛlɛ (émóì mátsɛlɛ)*	*éyóì dítsɛlɛ (émóì mátsɛlɛ)*	*dúfî dì dìkìkə / ibinzə*
Voix grave « grande voix »	*ógì ovoni*	*éyóì dínɛnɛ (émóì mánɛnɛ)*	*éyóì dínɛnɛ (émóì mánɛnɛ)*	*dúfî dìnɛnə*

Terminologie vernaculaire relative au chant en pays babɔngɔ.

3.3. ORGANISATION TEMPORELLE DU MATERIAU MUSICAL

3.3.1. Pulsation

Le chant responsorial est une musique mesurée, c'est-à-dire constituée « de durées dont les valeurs sont proportionnelles » (Arom 1985 : 291). Les durées s'organisent autour d'une même référence temporelle, la pulsation (ou temps), qui constitue

> « l'étalon isochrone, neutre, constant, organique, qui détermine le tempo. Plus précisément :
> - *étalon*, c'est-à-dire délimitant une unité de temps ;
> - *isochrone*, c'est-à-dire réitéré à intervalles réguliers ;
> - *neutre*, en ce qu'aucun temps ne se différencie des autres : il n'y a nulle idée de groupement des temps à un niveau supérieur ;
> - *constant*, en ce qu'il est, dans le déroulement d'un morceau, le seul élément invariable ;
> - *organique*, c'est-à-dire inhérent à la musique, propre à chaque morceau : en cela il constitue un élément pertinent ;
> - *déterminant le tempo*, en ce qu'il correspond au mouvement intérieur de la musique qu'il sous-tend. » (Arom 1985 : 330)

3.3.2. Période

Le chant responsorial est également une musique cyclique, ou périodique : « la période est une boucle de temps fondée sur le "retour de semblables à des intervalles semblables" » (Arom 1985 : 409 citant Moles 1968). La périodicité peut changer d'une pièce musicale à une autre, mais elle demeure constante au sein d'une même pièce (à une exception près, exemple 11). Les périodes les plus fréquentes sont de huit, douze, seize pulsations comme l'illustre une large majorité des exemples musicaux présentés dans ce chapitre. Moins fréquemment, elles sont de vingt-quatre ou six temps[144]. Exceptionnellement enfin, elles peuvent être de trois (exemple musical 1) ou quatre temps (exemple musical 2)[145]. Ces deux exemples de chant responsorial ne sont toutefois pas accompagnés par l'ensemble de tambours. Les périodes de quatre et de trois temps sont inversement les plus fréquentes dans le jeu des tambours (cf. chapitre 4).

[144] Inversement, les périodes de six temps sont les plus fréquentes dans le répertoire *mɔpɔsɛ* du *bwete* étudié par Emeline Lechaux.

[145] Etant donné la large illustration des périodicités les plus fréquentes dans ce chapitre, je me permets de commencer par l'illustration de ces deux exemples plus rares.

3.3.3. Agencement des parties au sein de la période

Au sein d'une même période, l'alternance est le plus souvent simple (exemples 1 *matsa* et 2 *ngungu* annexe 2 et DVD, ainsi que la majorité des autres exemples présentés), mais elle peut également être double (exemple 3 *akusi go moyoy*) .

L'agencement des parties du soliste et du chœur au sein de la période chantée est variable. Une première distinction s'opère en fonction de l'énoncé linguistique que la mélodie supporte. Soit l'énoncé linguistique est le même pour les parties du soliste et du chœur (alternance antiphonale) (exemple 10 *kongolo*) soit il est différent (alternance responsoriale). Lorsqu'il est différent ensuite, il existe plusieurs possibilités :

- les paroles peuvent être énoncées entièrement par le soliste et le chœur répond sur des voyelles dépourvues de sens (exemple 4 *makunga ma si go gu*) ;
- l'énoncé peut être partiellement formulé par le soliste. Il peut alors être repris et complété par le chœur (exemple 5 *motema kei*) ; ou alors être complété par le chœur. Dans ce cas, soliste et chœur évoluent sur des paroles différentes (exemple 6 *mama*) ;
- Les paroles peuvent également être entièrement énoncées par le chœur, le soliste évoluant sur des syllabes non signifiantes (exemple 7 *mbele go dongo*) ;
- Enfin, le chant peut être entièrement dépourvu de paroles et composé uniquement de syllabes non signifiantes (exemple 8 *sans paroles*). Il n'est pas impossible que le chant contienne alors des paroles cachées.

Le rapport entre les paroles et la mélodie chantée est généralement syllabique (une note par syllabe). Toutefois, des voyelles non signifiantes peuvent être ajoutées. Les exemples montrent également que la taille des périodes de soliste et de chœur ne dépend pas toujours strictement de la répartition de l'énoncé linguistique. Ainsi, il apparaît dans ces diverses réalisations que la phrase du chœur peut être plus longue que celle du soliste malgré un même matériau linguistique, du fait de répétitions, d'insertion de syllabes non signifiantes ou les deux. L'absence de paroles (ou de paroles prononcées) n'entrave pas la réalisation d'une phrase musicale couvrant la quasi-totalité de la période. Dans le corpus, il apparaît que la phrase du soliste est rarement plus longue que celle du chœur.

3.3.4. Modes de subdivision de la pulsation et agencement rythmique

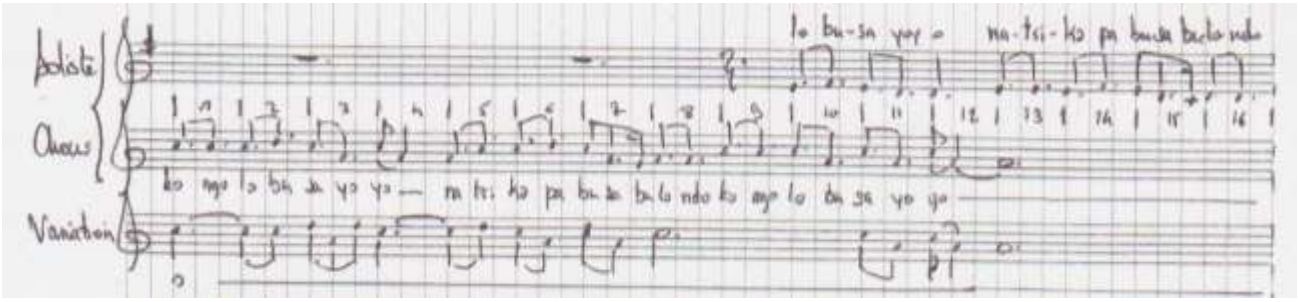
Les modes de subdivision de la pulsation dans le chant responsorial sont binaire ou ternaire. La subdivision des durées en durées plus courtes est nommée « monnayage ». La

plus petite valeur pertinente au sein d'un chant est nommée « valeur opérationnelle minimale » (Arom 1985 : 410). Toutes les autres durées en constituent nécessairement des multiples. La subdivision binaire de la pulsation produit deux ou quatre valeurs égales (exemples 1, 2, 3, 4, 7 ci-dessus). La subdivision ternaire de la pulsation produit trois ou six valeurs égales. Dans le corpus de chants, la subdivision ternaire de la pulsation d'un chant donne le plus souvent lieu, au plan rythmique, au regroupement de manière binaire et ternaire des valeurs minimales (exemples 5 et 6 ci-dessus et 9 *mipɔtsɔ*).

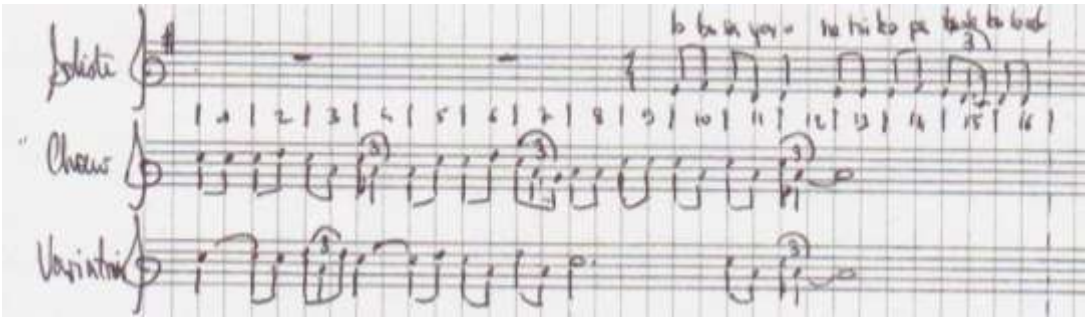
Lorsque la majorité des rythmes d'une mélodie est binaire et que seuls un ou deux temps sont de subdivision ternaire, la mélodie « sonne » binaire » et il paraît peu cohérent de transcrire l'ensemble de la pièce selon une subdivision ternaire de la pulsation (exemple 10 a), mais préférable de « ternariser » les temps concernés (exemple 10 b) :

Exemple musical 10 : *Kongolo busa yoy*
Répertoire *mudimu*, chanteurs et chanteuses babɔngɔ de la zone musangu, 2002, veillée de divertissement.

a) Transcription selon une subdivision ternaire de la pulsation

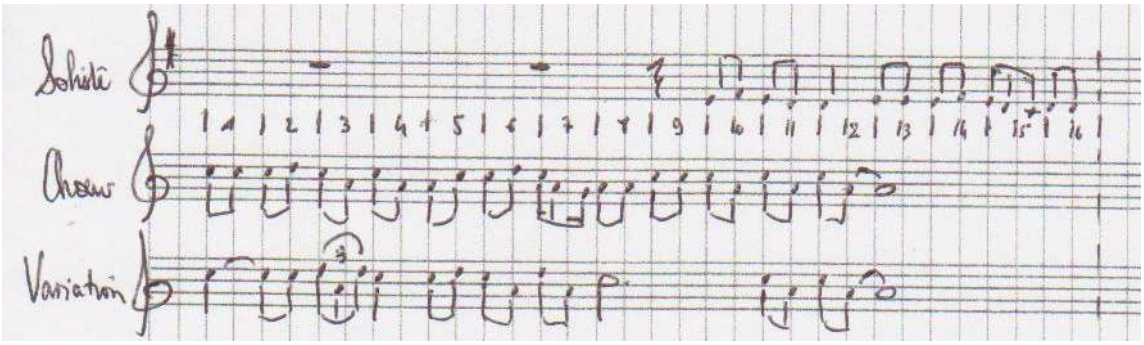


b) Transcription selon une subdivision binaire de la pulsation, avec « ternarisation » des temps 15 dans la partie soliste, des temps 4, 7 et 12 dans la partie du chœur, ainsi que des temps 3 et 12 dans la variation individuelle transcrite (une seule variation est transcrite pour l'exemple mais il y en a d'autres)



Dans la vitesse d'exécution, la plupart des rythmes ternaires peuvent tout à fait se « binariser » en un rythme très proche, ce que montre l'exemple 10 c. Néanmoins, le temps 3 de la variation individuelle demeure clairement ternaire :

c) Transcription avec des rythmes binaires à l'exception du temps 3 de la variation individuelle



Cette écriture semble la plus juste d'autant que, s'il n'est pas possible de distinguer la formule rythmique des tambours sur l'enregistrement, on peut toutefois entendre que la formule est sur quatre temps binaires. Le rythme ternaire du temps 3 au chant se superpose donc à un rythme binaire aux tambours.

Il résulte de ces trois propositions que la transcription 10a répond au critère de la valeur opérationnelle minimale selon laquelle toutes les autres valeurs en sont des multiples, tandis que les transcriptions 10b et 10c n'y répondent ponctuellement pas. En effet les temps binaires se subdivisent en quatre valeurs minimales tandis que les temps ternaires se subdivisent en six valeurs minimales. Ce type de configuration est fréquent. Le chant *moyeye* (exemple 11) en présente un autre.

L'ambiguïté entre binaire et ternaire s'inscrit sur l'axe diachronique comme sur l'axe synchronique. Marie-France Mifune qualifie « le mode de subdivision de la pulsation en deux et trois valeurs égales » de « binaire-ternaire » (Mifune 2012 : 502). Cette ambiguïté a également été décrite pour d'autres musiques gabonaises par Sallée (1978) ; Le Bomin et Bikoma (2005) ; Lechaux (2015). Elle prend différentes formes. J'y reviens également dans le chapitre suivant.
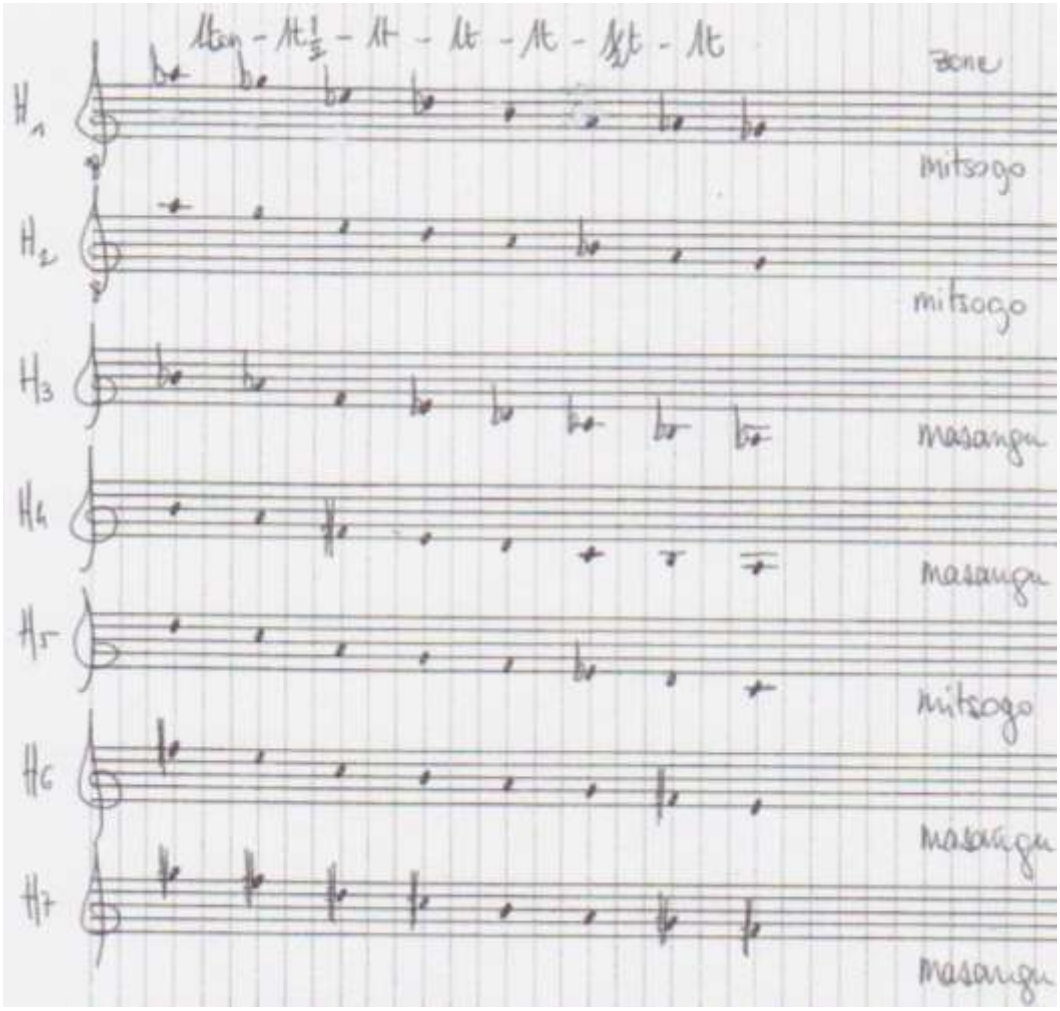
3.4. ECHELLES MUSICALES

L'échelle musicale est une construction analytique qui présente l'ensemble des sons constitutifs d'une mélodie (autrement nommés degrés, hauteurs, notes) disposés conjointement et sans hiérarchisation dans l'intervalle d'une octave. Les hauteurs étant relatives, l'échelle musicale spécifie moins les degrés en termes de fréquences que leur nombre ainsi que l'intervalle qui sépare chacun du suivant.

L'analyse des échelles des chants issus des répertoires de danses publiques des *bwete*, *bwete misɔkɔ* et *nyembe* (répertoires partagés) ainsi que des *mudimu*, *boluma* et *ekundi/obanza* (répertoires babɔngɔ) met en évidence trois caractéristiques : la diversité des échelles musicales, la prédominance de l'échelle hexatonique hémitonique et l'absence de spécificité scalaire des répertoires babɔngɔ. La diversité des échelles musicales d'abord relève du nombre de degrés constitutifs ainsi que du rapport de l'échelle au plus petit intervalle pertinent qu'est le demi-ton : présence (échelle hémitonique) ou absence (échelle anhémitonique). Sur l'ensemble des transcriptions effectuées, les différents types d'échelles rencontrés sont : heptatonique hémitonique, hexatonique hémitonique, hexatonique anhémitonique, pentatonique hémitonique, pentatonique anhémitonique, tétratonique anhémitonique.

Sur l'ensemble de ces échelles, l'échelle hexatonique hémitonique est largement prédominante, ce qui constitue la seconde caractéristique. Cette échelle est celle de la harpe à huit cordes *ngɔmbi* (TS : *ngɔɔmbi* ; BO : *engɔɔmbi* ; SA : *ngõõnfi*). La harpe et l'arc musical *mongongo* (TS : *mongɔngɔ* ; BO-TS : *mongɔngɔ* ; BO-SA : *mongɔngɔ* ou *tombo* ; SA : *mungɔngɔ* ou *tumbo*) sont les seuls types d'instruments de musique mélodiques au sein du pays mobɔngɔ. (fig. 13 et 14 annexe 1). L'enregistrement de l'accordage de la harpe *ngɔmbi* dans sept villages babɔngɔ des zones motsɔgɔ et musangu fait état d'une remarquable constance dans la succession des intervalles de l'échelle, indépendamment des hauteurs elles-mêmes (exemple 12).

Exemple musical 12 : Sept accordages de la harpe *ngɔmbi* en pays mobɔngɔ



Cet accordage de la harpe n'est pas propre au seul pays mobɔngɔ. Pierre Sallée (1985 : 198) fait état de sa large diffusion au Gabon[146]. La différence entre l'accordage de la harpe myɛnɛ que l'auteur donne et celui du pays mobɔngɔ tient à la place du demi-ton dans la succession des intervalles, en grisé dans les tableaux suivants :

[146] « L'aire de diffusion de la harpe du Gabon englobe […] les côtiers de l'Estuaire du Gabon jusqu'au cap Lopez et les riverains du delta maritime et du delta intérieur, appelés Myene (Mpongwè, Rungu, Nkomi, Galoa), les Sira (ou Shira) des plaines de l'arrière-pays du Fernan-Vaz, les Pindji, Tsɔgɔ, Sango et Puvi de la Ngounié (affluent principal Sud de l'Ogooué) et du versant Ouest du Massif du Chaillu ; enfin les Varama, Vungu, Punu et Lumbu des plaines intérieures méridionales et de la vallée de la Nyanga […]. Chez ces derniers, la harpe coexiste avec un pluriarc à cinq cordes ; nous aurons à y revenir.

La harpe n'apparaît au Gabon ni dans le groupe kota, au sens large que lui donne E. Andersson (1953) c'est-à-dire Kota, Mbamba, Hongwè, Shamaye du Nord Est, ni dans le groupe Nzabi, Tsangi, Wandji, Duma du Sud Est et ni enfin chez les Teke (Tege) de l'extrême Est du territoire » (Sallée 1985 : 49).

Accordage de la harpe myɛnɛ (Sallée 1985 : 203) :

Cordes (aigu à grave)	1-2	2-3	3-4	4-5	5-6	6-7	7-8
Intervalles	1 ton	1 ton ½	1 ton	½ ton	1 ton	1 ton	1 ton
Exemple de réalisation	*ré-do*	*do-la*	*la-sol*	*sol-fa#*	*fa#-mi*	*mi-ré*	*ré-do*

Accordage de la harpe du pays mobɔngɔ :

Cordes (aigu à grave)	1-2	2-3	3-4	4-5	5-6	6-7	7-8
Intervalles	1 ton	1 ton ½	1 ton	1 ton	1 ton	½ ton	1 ton
Exemple de réalisation	*ré-do*	*do-la*	*la-sol*	*sol-fa*	*fa-mi ♭*	*mi ♭-ré*	*ré-do*

Pierre Sallée parle de ces différences dans la succession des intervalles des cordes de la harpe en termes de couleur sonore :

> « Les échelles hexaphones sont à la base de la plupart des musiques du Gabon, encore qu'il faille en qualifier précisément les intervalles car la couleur en change selon les aires culturelles. Ainsi le *mênzan* (orchestre de xylophones) des Fang est-il accordé selon une échelle hexaphone qui « sonne » différemment de celle des Myène. » (1985 : 198 note 1)

La répartition de ces deux agencements, comme d'autres, n'est cependant pas ethniquement exclusive. Si l'accordage de la harpe est stable en pays mobɔngɔ, dans les chants en revanche les deux agencements cités ont été relevés.

En outre, la diversité des échelles musicales ainsi que la prédominance de l'échelle hexatonique hémitonique sont des caractéristiques musicales également décrites par Lechaux (2015) chez les Mitsɔgɔ, Le Bomin et Bikoma (2005) chez les Myɛnɛ ainsi que par Mifune chez les Fang (2012). Cette dernière distingue les types d'échelles (nombre de degrés à l'octave et présence ou absence du demi-ton) des formes d'échelles (successions différentes des degrés au sein d'un même type).

Le statut à accorder à la diversité des échelles au sein de mon propre corpus de pièces musicales ne semble pas toujours évident. En effet, l'ensemble des degrés pertinents n'est pas systématiquement contenu dans la ligne mélodique principale du chœur, mais peut apparaître dans les variations. Le chant *mbimbi* (exemple 17, donné plus loin car j'y reviens à propos de la variation justement) en est une bonne illustration : les variations, mais aussi l'intervention du soliste, font entendre la majorité des degrés, complétant l'échelle bi-tonique anhémitonique de la ligne mélodique du chœur en une échelle hexatonique hémitonique répondant à la forme de l'échelle de la harpe. Il est de ce fait envisageable que certaines réalisations fassent

entendre une échelle tronquée. Ainsi, un degré supplémentaire est apparu entre la première et la deuxième version d'un même chant enregistrées dans le même village à un an d'intervalle, transformant l'échelle de tétratonique à pentatonique.

Cela ne signifie pas pour autant que toutes les échelles non hexatoniques hémitoniques soient en réalité des réalisations différentes de cette dernière. Il est probable que ce soit le cas pour certaines et non pour d'autres. Mifune (2012) chez les Fang relève une plus grande variété d'échelles musicales pour les chants non accompagnés de la harpe hexatonique hémitonique. A l'inverse, Lechaux (2015) montre la stabilité, sur un intervalle de cinquante ans, de l'échelle pentatonique anhémitonique dans les chants *a cappella* du répertoire *mɔpɔsɛ* du *bwete* motsɔgɔ.

Le troisième enseignement de l'analyse des échelles musicales et leurs usages, c'est que le corpus ne fait pas ressortir de spécificité mobɔngɔ, ni relativement à l'ethnie, ni relativement au répertoire. Ces distinctions sont pertinentes ailleurs. C'est le cas par exemple du répertoire *mɔpɔsɛ* cité ci-dessus dans lequel le pentatonisme anhémitonique est prégnant. Or le *bwete*, dont l'instrument emblématique est la harpe *ngɔmbi* et dans lequel le répertoire *mɔpɔsɛ* s'inscrit, est plus largement hexatonique hémitonique. Par ailleurs, l'analyse des échelles des répertoires musicaux de l'ensemble myɛnɛ permet de distinguer les trois populations qui le constituent :

> « • la majorité des échelles est hexatonique et se retrouve dans les trois groupes ;
> • les échelles pentatoniques ne se retrouvent que chez les Galoa et les Orungu ;
> • les échelles heptatoniques, à une exception près, sont l'apanage des Nkomi. »
> (Le Bomin et Bikoma 2005 : 43).

En Afrique centrale enfin, le pentatonisme anhémitonique est plus répandu que l'hexatonisme, plutôt localisé en son Ouest (Kubik 1994). Ainsi, le système scalaire des Pygmées Aka de République Centrafricaine et Baka du Cameroun est principalement pentatonique anhémitonique (Arom 1985, 1991b, 1991c ; Fürniss 1991, 1992, 1993a, 1993b, 2006, 2012, 2014). Or, bien que vivant dans l'environnement scalaire majoritairement hexatonique hémitonique de leurs voisins Fang (Mifune 2012), les Baka du nord du Gabon utilisent une échelle musicale pentatonique anhémitonique (Le Bomin et Bikoma 2005 : 41). L'identité ethnique, qui les rapproche des Baka du Cameroun et les distingue de leurs voisins Fang, est ainsi audible dans l'échelle musicale utilisée. Le fait que de telles distinctions, ethniques et de répertoires, existent, souligne en creux leur absence en pays mobɔngɔ, et l'unité scalaire entre les Babɔngɔ et leurs voisins Mitsɔgɔ et Masangu.

En revanche, le répertoire *mudimu* des Babɔngɔ de la zone musangu fait appel à un autre type de harpe, qui n'a jusqu'à présent pas été décrit (fig. 15 annexe 1). Les informations sont lacunaires en raison d'abord de la rareté de l'instrument et/ou de son caractère caché, ainsi que d'une pratique et d'un savoir possiblement en déclin ou bien réservé à quelques spécialistes ; en raison également des conditions d'enquêtes : mon intérêt pour cet instrument a en effet suscité de vives tensions entre les villageois, obligeant à mettre un terme prématuré à l'enquête commencée. Une seconde tentative d'enquête l'année suivante a fourni quelques informations complémentaires tout en laissant encore de nombreuses questions en suspens. J'ai encore posé quelques questions dans différents villages babɔngɔ.

Les tensions semblent en partie s'expliquer par le fait que les répertoires musicaux dans lesquels s'inscrit cette harpe sont associés d'une part à un rituel non partagé avec les voisins, le *mudimu*, et d'autre part à un rituel qui, s'il est partagé, est particulièrement hermétique, le *nzegu* (« la panthère », cf. chapitre 1). Ainsi, aucun consensus n'est ressorti des brèves conversations que j'ai entretenues avec des Babɔngɔ de la zone musangu : ni sur le rapport de cette harpe avec ces deux répertoires, ni sur le nom de l'instrument, nommé *muyimbi* ou *ebenja*, ni sur le nombre de cordes constitutives, ni sur leur accordage. Il m'a été rapporté plusieurs fois que cette harpe avait trois cordes[147], mais les exemplaires que j'ai pu observer en comportait six ou sept, alors que seulement cinq ou six étaient jouées[148]. Deux

[147] Le catalogue d'exposition *La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale* (Bruguière et Grootaers (eds.) 1999) qui recense un grand nombre de ces instruments ne montre aucune harpe à trois cordes.

[148] Les avis des Babɔngɔ sont partagés sur l'identité plurielle ou unique de la ou des harpe(s) *muyimbi* et/ou *ebenja*. Certains soutiennent qu'*ebenja* est le nom que donnent les Babɔngɔ à la harpe *muyimbi* du rituel *nzegu* lorsqu'ils l'utilisent dans le répertoire *mudimu*. *Muyimbi* viendrait du verbe isangu *uyimbə*, « entonner » (Cf. tableau section 3.2 de ce chapitre). *Muyimbi* serait ainsi « celui/ce qui entonne ». Le lien entre cette appellation et le jeu de l'instrument n'est pas établi à ce jour. A l'instar de celui qui entonne au plan vocal, il est susceptible *a priori* de concerner le jeu soliste de l'instrument et/ou sa tessiture aigüe. Cette dernière suggestion établirait un lien avec le second terme, *ebenja*, qui signifie quant à lui « cueillir » en ebɔngwɛ. Ce second terme qualifierait ce qui a une voix aiguë, humaine ou non. Le terme *ibinzə* en isangu aurait également la signification de « voix chantée aiguë » selon certains informateurs.

Bien que je n'aie relevé aucun discours en ce sens, il paraît envisageable qu'un autre critère pour qualifier un objet du terme d'*ebenja* soit l'existence conjointe d'un objet de même facture mais de plus grandes dimensions (et par conséquent, à la voix plus grave). La harpe *muyimbi* en effet est de facture semblable à celle de la harpe *ngɔmbi* mais dans une taille réduite. En zone motsɔgɔ de plus, *ebenja* est le nom d'un petit tambour sur pied du *bwete*, réplique miniature du grand *mokiki* ou (*mokɔɔ*) du *nyembe* des femmes. C'est également par ce terme d'*ebenja* que me fut un jour nommé un tambour *mosumba* fabriqué en guise de jouet et dont la taille ne dépassait pas le tiers de celle de l'instrument entier. Le seul paramètre organologique commun à ces trois instruments est la petite taille, mais ils partagent par ailleurs une qualité sonore - la voix aiguë - et un statut de « miniature » d'un autre instrument. En outre, le statut de miniature contient l'idée de création ultérieure. Cela se vérifie pour le petit tambour sur pieds de la zone motsɔgɔ. Dans la qualification de la harpe *ebanja*, la pertinence de cette idée demeure à confirmer.

exemples musicaux sont donnés. Dans le premier (exemple musical 13), cinq cordes sont actionnées pendant le jeu, dont l'échelle est pentatonique hémitonique. Dans le second (exemple musical 14), six cordes sont actionnées pendant le jeu, et l'échelle est hexatonique hémitonique.

Ce qui est apparu comme une certitude pour mes interlocuteurs était que l'accordage de la harpe *muyimbi* était différent de celui de la harpe à huit cordes *ngɔmbi*[149]. En outre, la harpe *muyimbi* dans le *mudimu* soutient principalement la parole rituelle et non les chants responsoriaux. Comme la hutte semi-hémisphérique *etudi*, la harpe *muyimbi* fonctionne comme un symbole du *mudimu*, même si elle est par ailleurs utilisée dans le répertoire et le rituel partagés *nzegu*.

3.5. PROCEDES PLURILINEAIRES

Les principaux procédés plurilinéaires sont le tuilage et l'homorythmie.

1) Sur l'axe syntagmatique de l'enchaînement des parties du soliste et du chœur : le tuilage

> « On entend par *tuilage* le recouvrement sporadique de deux ou plusieurs sources sonores, recouvrement qui se produit dans un contexte par ailleurs *monodique*, mais dont la réalisation obéit nécessairement à un *principe d'alternance* entre au moins deux types d'intervenants (tels que soliste / chœur, deux solistes, deux chœurs). Il en résulte une polyphonie rudimentaire – puisque sporadique – mais *systématique*, en ce qu'elle se manifeste dans des positions déterminées. Elle est engendrée par l'anticipation ou le retard de l'une des parties sur l'autre. » (Arom *et al*. 2007 : 1091)

Ainsi dans le chant *kongolo busa yoy* (exemple musical 10), les parties de soliste et de chœur se superposent selon le même motif rythmique et le même énoncé linguistique sur les temps 10-11. En outre, la dernière note de la mélodie du chœur est tenue jusqu'à la fin de la période, c'est-à-dire pendant toute l'intervention du soliste.

D'autres Babɔngɔ affirment que *muyimbi* et *ebenja* constituent deux instruments distincts. Du fait de la disparition d'*ebenja* cependant et moyennant des adaptations dans l'accordage, la harpe *muyimbi* du *nzegu* serait employée dans le rituel *mudimu*. Selon ces mêmes Babɔngɔ, la principale distinction organologique entre les deux instruments tiendrait au nombre de cordes constitutives. Les avis sur le nombre de cordes requis pour chaque harpe divergent cependant. Pour certains, *muyimbi* contient sept cordes et *ebenja* cinq, tandis que pour d'autres, *muyimbi* comporte cinq cordes et *ebenja* trois. Selon l'une ou l'autre version, les cinq cordes renvoient donc soit au répertoire *Nzegu* soit au répertoire *Mudimu*. La différence de deux cordes entre les deux harpes est toutefois maintenue.

[149] Au plan synchronique de l'articulation rythmique des mains, on remarque l'ambivalence entre le binaire et le ternaire déjà signalée. La main gauche effectue un ostinato sur un motif rythmique de « noire-croche » ou de trois croches sur la durée d'un temps, tandis que le rythme de la main droite procède principalement par regroupements binaires des valeurs. Le procédé est commun avec la harpe *ngɔmbi* (Cf. Mifune 2012).

Dans le chant *ngungu* (exemple musical 2), les parties de soliste et de chœur se superposent rythmiquement sur le temps 1, mais l'énoncé linguistique en revanche diffère.

Dans le chant *toka va ombene* (exemple musical 15), avec les retards du soliste et les anticipations du chœur, il n'est pas évident de savoir à quelle partie se rattachent les temps 4 à 10.

2) Sur l'axe paradigmatique de la partie du chœur : l'homorythmie

> « On entend par homorythmie le procédé par lequel toutes les parties en présence adoptent un même découpage rythmique, indépendamment des relations que leurs lignes mélodiques entretiennent. » (Arom *et al*. 2007 : 1094)

Par exemple, dans le chant *kungwango* (exemple musical 16), qui fait entendre deux alternances par période entre le soliste et le chœur, les degrés de l'échelle hexatonique hémitonique sont répartis entre la mélodie des femmes et celle des hommes. Le rythme en revanche est quasiment identique. La première variation est quant à elle rythmiquement identique à phrase du chœur masculin sur les temps 1-3 et 5-7.

Un certain nombre de procédés de variation viennent cependant ajouter de la polyphonie à cette structure.

3.6. PROCEDES DE VARIATION INDIVIDUELLE

La variation peut être mélodique ou mélodico-rythmique. Pour illustrer les principes de variations, je m'appuie sur deux chants du répertoire mobɔngɔ *mudimu* : *mbimbi* (exemple musical 17, minutage 0'55'' à 1'56'' sur l'extrait sonore) et *ndoy* (exemple musical 18). Ces trois chants ont été enregistrés en 2002 au cours d'une veillée de divertissement. La simultanéité des voix et la distance variable des participants par rapport au micro ne m'assure pas d'une transcription exhaustive des variations. En revanche, ces versions ont l'avantage de faire entendre davantage de procédés de variation que les versions de ces mêmes chants enregistrées analytiquement.

3.6.1. Variation mélodique

Les langues gabonaises étant des langues à tons, les hauteurs sur lesquelles sont prononcées les voyelles lexicales ont la particularité d'être signifiantes. La question se pose donc de savoir dans quelle mesure cette contrainte linguistique assujettit la mélodie support de paroles dans le cadre du chant et, de ce fait, entrave la variation. Dans une étude de

musicologie et de linguistique comparées, Fürniss et Guarisma (2005) relativisent ce rapport entre tons de la langue et musique[150]. D'abord, les tons d'une langue, s'ils sont stables dans un environnement lexical donné, sont susceptibles d'être modifiés parallèlement au changement d'environnement lexical, ou bien lorsqu'ils sont considérés isolément. Ensuite, la transposition musicale des tons lexicaux se traduit moins par une association singulière entre un ton et une hauteur déterminée que par des rapports intervalliques, ascendants ou descendants. La mélodie chantée, de plus, se libère de la contrainte tonale en l'absence de confusion sémantique entre les termes. Celle-ci tient à deux traits : soit les tons n'opposent pas deux termes par ailleurs équivalents, soit la récurrence, inhérente au cadre cyclique de la musique, autorise le passage au second plan du paramètre linguistique après plusieurs auditions de la version initiale. Alors, les paroles chantées dans les variations individuelles ne respectent plus les tons de la langue, ou bien la mélodie s'affranchit des paroles pour évoluer sur des voyelles non-signifiantes. Dans les chants du pays mobɔngɔ, les voyelles non-signifiantes interviennent tant sur l'axe syntagmatique de la phrase mélodico-rythmique, que sur l'axe synchronique comme modalité de variation individuelle. Sur un plan ethnologique par ailleurs, il apparaît que l'éventualité d'une incompréhension ou d'une méprise sémantique des paroles chantées dans un contexte rituel, d'autant plus s'il est initiatique, est loin d'être problématique (je développe cet aspect dans l'annexe 6 B).

La variation mélodique correspond au principe de commutation :

> « Par commutation, il faut entendre ici l'opération qui consiste à substituer les uns aux autres des termes différents appartenant à un même paradigme, ainsi que le principe en vertu duquel cette opération peut avoir lieu. » (Arom 1985 : 265)

En effet, le principe de répétition sur lequel se fonde la musique périodique découpe le continuum sonore en segments équivalents. Etant équivalents, ils peuvent être superposés sur l'axe paradigmatique. Ainsi les différents degrés situés en des positions identiques du cycle constituent des « classes d'équivalence » et sont de ce fait interchangeables, ou commutables (*ibid*.).

Afin d'appréhender de manière dynamique la variation, Susanne Fürniss (1993b ; 2006), s'appuyant sur la musique des Pygmées Aka de République centrafricaine, propose la notion de « substrat de consonances », qui donne à voir l'ensemble du matériau polyphonique disponible en chaque position du cycle. Cette conception analytique, qui n'est pas conceptualisée par les musiciens, intervient en amont de la réalisation du chant. En passant

[150] Voir aussi Agawu (1988) pour le rapport entre tons de la langue et musique.

d'un degré au suivant, le chanteur choisit l'un ou l'autre des degrés disponibles. Le substrat contient en lui-même l'ensemble des variations possibles d'une pièce :

> « The succession of a given combination of tones in given positions of the cycle gives the substratum that bears the identity of a particular polyphonic song. […]
>
> The substratum is a complete abstraction of any musical realization and its notation a pure product of musical analysis. Nonetheless, its cultural relevance – *i.e.* its validity for Aka culture – can easily be recognized through any realization of *dìkòbò dámù dá sòmbé*, since all variants presented above can be generated from this very simple harmonic and metric scheme.
>
> […] points where two or more parts meets on the same tone are pivots that allow individual singers to switch from one part to another. » (Fürniss 2006)

Dans le chant *mbimbi* (exemple musical 17) la période se subdivise distinctement en deux : les six premiers temps offrent un matériau polyphonique riche, tandis que les six derniers temps sont exempts de variation. Le matériau polyphonique le plus développé se trouve sur le temps 4, qui fait entendre des superpositions de tierces : *do – mi – sol – sib – ré – fa*. Ces degrés peuvent semble-t-il se regrouper en deux superpositions de tierces : *do – mi – sol* et *sib – ré – fa*. Il apparaît ainsi que les six premiers temps de la période alternent entre ces deux superpositions de tierces, l'une étant globalement sur les temps forts tandis que les degrés de l'autre apparaissent partiellement et en notes de passage, retards ou anticipations. L'établissement de l'équivalence des degrés *sib – ré – fa – do – mib – sol* sur le temps 4 laisse penser que d'autres variations pourraient venir compléter les degrés absents des autres temps.

Le second chant *ndoy* fait également entendre deux superpositions de deux tierces *ré – fa – la* et *do – mi – sol*. Au plan de leur répartition dans le cycle, *ré – fa – la* est exclusif sur les temps 2 – 4 – 6, tandis que les temps 1 – 3 – 5 – 7 – 8 font entendre des degrés issus des deux superpositions de tierces. L'analyse de plusieurs versions de chaque chant permettrait de définir si ces substrats sont constants d'une performance à la suivante.

Les intervalles harmoniques sont donc de seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave. En vertu de la prédominance, sur chaque temps, d'une superposition de tierce sur l'autre, les intervalles de seconde et de septième apparaissent comme des notes de passage. L'équivalence des renversements des intervalles découle de l'établissement de l'équivalence de l'octave. Celle-ci est attestée par l'informateur de Pierre Sallée, Rempano, à propos des octaves *ré* et *do* constitutives de l'accordage de la harpe. Sallée fournit une traduction mot à mot depuis la langue nkomi du témoignage de Rempano : « les voix cordes deux se rencontrent pour faire voix une » (Sallée 1985 : 210-211). L'intervalle de quinte *ré –*

la est ainsi équivalent à l'intervalle de quarte *la – ré* (à l'octave) ; de même pour tous les degrés, ce qui augmente les possibilités de variation.

Au plan de la réalisation, certaines variations sont ainsi exclusivement homorythmiques, c'est-à-dire que seules les hauteurs changent par rapport à la ligne mélodico-rythmique principale du chœur. C'est le cas par exemple des variations 8 et 9 du chant *mbimbi*. Il apparaît en outre que dans la réalisation d'une variation, le paramètre mélodique prime parfois sur le paramètre harmonique. Ainsi, la variation 9 constitue une transposition à la quarte inférieure de la variation 8. La chanteuse se réfère ainsi au contour mélodique de sa variation précédente.

En sus de la variation mélodique, il existe également des procédés de variation mélodico-rythmique.

3.6.2. Variations mélodico-rythmiques

Le principe majeur de la variation mélodico-rythmique est le monnayage, qui consiste en la subdivision d'une valeur en valeurs plus petites. Il entraîne une perte des paroles chantées par le chœur le cas échéant. Dans le chant *mbimbi* (exemple musical 17), les rythmes de noires des deux premiers temps de la ligne mélodique principale sont monnayées en deux fois deux croches (variation 3), en deux fois le rythme de croche pointée double (variation 6), ou encore en une croche pointée double sur le temps 1 et deux croches sur le temps 2 (variation 2). Cette dernière version anticipe les rythmes des temps 3 et 4.

Au plan mélodique, ces monnayages font entendre des anticipations et des retards relativement à l'alternance précédemment établie des deux paradigmes *sib – ré – fa* et *do – mi – sol* sur les temps 1 et 2 respectivement. Dans la variation 3 par exemple, les deux fois deux croches sont exécutées sur les degrés *sib* et *do* en alternance. Le premier *sib* fait partie du paradigme principal du temps 1 (*sib – ré – fa*) tandis que le *do* de la seconde moitié du temps anticipe le paradigme du temps 2 (*do – mi – sol*). Sur le temps 2, le *sib* est un retard du paradigme précédent, tandis que le *do* de la seconde moitié du temps fait partie du paradigme principal de ce temps (*do – mi – sol*). C'est le même principe sur la variation 6 avec des degrés et des rythmes différents. Sur la variation 2 en revanche, les deux notes *sib – ré* du temps 1 appartiennent toutes deux au paradigme principal de ce temps (*sib – ré – fa*). Sur le temps 2, le degré *do* appartient au paradigme principal de ce temps (*do – mi – sol*) tandis que le degré *ré* de la seconde croche anticipe le paradigme principal du temps 3 (*sib – ré – fa*).

Les noires des temps 1 et 2 du chant *ndoy* (exemple musical 18) sont quant à elles monnayées indifféremment de manière binaire (deux croches pointées) ou ternaire (trois croches). Au plan mélodique, ces trois croches font parfois entendre un enchaînement de grands intervalles en mouvement contraire. Le premier temps de la variation 5 par exemple enchaîne les intervalles de tierce et de quarte *la-do* et *do-sol* dans un mouvement ascendant-descendant. De plus, le temps 8 de cette même variation, enchaîné avec le temps 1 de la variation 6, fait entendre la succession d'intervalles en mouvements contraires *do-la* (tierce), *la-ré* (quarte), *ré-do* (seconde), *do-sol* (quarte). Cette technique rappelle le yodel des Pygmées Aka, Baka et Mbuti. Toutefois les Babɔngɔ n'effectuent pas le changement de registre vocal (passage du registre 1, voix de poitrine au registre 2, voix de tête) si caractéristique du yodel pygmée. Il s'agit donc d'un pseudo-yodel. Sa réalisation, qui peut être plus développée, n'est pas un cas isolé. Par exemple, le chant *kongolo busa yoy* (exemple musical 10) le fait entendre également. Dans le contexte de chants responsoriaux mixtes, la pratique est associée aux Babɔngɔ. Néanmoins, Lechaux (2005, 2015) décrit une « voix yodelée » dans le répertoire de chants masculins *a cappella mɔpɔsɛ* du *bwete*, sans qu'elle soit associée à une pratique pygmée. Le Bomin (2004) décrit également le pseudo-yodel chez les Bateke du sud-est gabonais.

Enfin, à l'inverse du monnayage, une durée peut être allongée. Dans un cas extrême illustré dans le chant *Ndoy*, une note est tenue au-delà du cadre de la période. Une première chanteuse commence, à laquelle s'ajoute une seconde, sur un intervalle de quarte.

Ces principaux procédés de variation ne sont pas spécifiques aux Babɔngɔ ni même au pays mobɔngɔ mais sont largement répandus au-delà des frontières du Gabon.

3.6.3. Modèle et variation

Ainsi, dans le chant responsorial des séquences de danses publiques du pays mobɔngɔ, la partie du chœur consiste à la fois en une masse sonore stable correspondant à la mélodie principale chantée par le plus grand nombre, et un jeu de variations individuelles, qui alternent et se superposent. Le chant responsorial met ainsi en valeur tant la collectivité que l'individu. La recherche d'une profusion sonore demeure toutefois assujettie au cadre de la forme responsoriale. Elle n'est ainsi pas comparable à la réalisation contrapuntique de la forme responsoriale du chant par les Pygmées Baka du Cameroun (cf. Fürniss 2012). La question se pose d'un modèle sous-jacent à la réalisation.

D'après la définition de Simha Arom, le modèle musical est :

> « une *représentation sonore à la fois globale et simplifiée d'une entité musicale* ; le modèle en accuse la singularité *en ce qu'il condense, en une épure, l'ensemble de ses traits pertinents et eux seuls* » (Arom 1991a : 70, ses italiques).

Dans les chants responsoriaux du pays mobɔngɔ, il n'existe *a priori* pas d'autre modèle que la phrase principale du chœur elle-même. Dans les répertoires issus des danses publiques, ce modèle communiqué qu'est la phrase principale du chœur est ainsi lié au contexte de performance. En vertu de l'équivalence des variations qui induit leur interchangeabilité en effet, la phrase principale du chœur constitue une variation au même titre que les autres. De ce fait, elle peut devenir une variation individuelle d'une performance ultérieure, tout comme une variation individuelle peut devenir la mélodie principale, et donc le modèle, dans les mêmes conditions. Ainsi, les variations sont plus structurelles que strictement ornementales. S'il est envisageable d'extraire de chaque chant une version simplifiée mélodiquement et rythmiquement, celle-ci n'a en revanche de statut pour les musiciens que celui de variation parmi d'autres. Le processus par lequel une mélodie devient, le temps d'une performance, le modèle support de variations peut être qualifié de « modélisation musicale en situation d'interactions » (Loncke 2009 : 216). Les variations individuelles qui se superposent à la mélodie principale se construisent dans la performance en référence à ce modèle communiqué ainsi qu'aux variations précédentes, davantage qu'à une référence immanente. En ce sens, le modèle que constitue la phrase principale du chœur est une « matrice » « génératrice de formes » (Cf. Lortat-Jacob 1987 : 51-52) dans le contexte d'une performance singulière. Au plan mélodique, le « substrat de consonances » (Fürniss 1993b ; 2006) constitue le cadre limitatif des variations individuelles : il en donne toutes les possibilités mais aussi elles seules. De ce fait, n'importe quelle mélodie n'est pas possible sur chaque chant et l'ensemble des variations possibles d'un chant forme tout de même une unité. Néanmoins, en l'absence d'un modèle sous-jacent, il n'est pas certain que toutes les variations individuelles considérées isolément permettent d'identifier la pièce. La question se pose en effet lorsque la variation joue des anticipations et des retards, monnayages rythmiques, notes tenues et, dépourvue de l'énoncé linguistique, elle tend à perdre le schéma rythmique.

Ainsi, la conception locale de l'identité d'un chant au plan musical est dynamique et attentive aux conditions d'actualisation de la musique. En ce sens, la transmission et l'apprentissage des chants responsoriaux des répertoires de danses publiques s'effectuent dans l'instant de la performance, qui requiert une participation immédiate des individus. La mémorisation est facilitée par la brièveté de la période musicale - rarement plus de seize

temps répartis entre le soliste et le chœur – et sa réitération, le support linguistique et le rapport syllabique de la musique à la langue, le cadre collectif de l'énonciation, ainsi que la conception fluide de la mélodie qui reconnaît comme juste différentes variations d'une même pièce. Cette conception dynamique n'entrave cependant pas la stabilisation fréquente de versions, et même de variations, au sein d'un même village, mais elle contient intrinsèquement la possibilité du changement. En cela elles diffèrent des chants responsoriaux des répertoires musicaux d'autres séquences rituelles, qui relèvent à l'inverse d'un idéal de réplication, d'une performance à la suivante et d'un village à un autre. La question de l'identité des chants et de leur capacité transformatrice se situe de fait au cœur de la problématique de la circulation musicale interrituelle et interrégionale, dont il sera question dans le chapitre 7.

En pays mobɔngɔ, le contraste sonore entre la masse de la collectivité et les interventions individuelles entrave dans une certaine mesure l'audition distincte de ces dernières. En outre, le nombre et la forme des variations sont imprévisibles. Cependant, leur présence influe directement sur la qualité de la performance.

Je voudrais terminer ce chapitre en revenant sur l'extrait musical contenant le chant *mbimbi* analysé ci-dessus (exemple musical 17), car il fait entendre tous les points abordés dans le chapitre et en permet une synthèse. Cet extrait contient le discours rituel ouvrant la veillée, effectué par le responsable du *mudimu*, ainsi que deux chants : *mbimbi* et *bonga*. Le discours rituel est soutenu par la frappe des mains particulière au *mudimu*. On entend clairement deux « tambours » (remplacés par des bidons en plastique frappés avec des baguettes) frapper les deux pulsations en relation hémiolique « trois pour deux ». Le chant *mbimbi* est ensuite entonné par un soliste. Le chœur répond mais rapidement des voix s'élèvent et protestent car ce n'est pas le chant adéquat : le chant *bonga* est celui qui doit débuter la veillée (on entend protester : « *bonga* ! » « *bonga na bonga* ! »). Cependant le soliste ne réagit pas. Ayant l'autorité sur le chant qu'il a entonné, la situation est bloquée tant qu'il ne met pas fin au chant. De ce fait, les membres du chœur bien que dubitatifs, continuent à répondre. La chanteuse qui se tient à mes côtés varie la phrase mélodique du chœur. La situation se débloque lorsqu'un autre homme prend l'initiative, non pas de mettre fin au chant *mbimbi* qu'il n'a pas entonné mais d'entonner le chant attendu : *bonga*. Alors, le chœur répond avec beaucoup d'enthousiasme. Les chanteurs dansant en ronde, chacun passe tour à tour auprès du micro ce qui permet d'entendre la multitude des variations individuelles, le procédé du pseudo-yodel, ainsi que les deux tessitures, grave et aiguë, des voix.

*

* *

L'unité du pays mobɔngɔ est ainsi rendue musicalement par le partage d'un même système musical – même organisation du matériau sonore, mêmes types d'échelles musicales, mêmes procédés plurilinéaires et de variation – par les trois populations qui le composent : les Babɔngɔ, les Mitsɔgɔ et les Masangu.

Au sein de ce pays mobɔngɔ, ce qui distingue musicalement les Babɔngɔ ne relève pas de la structure mais plutôt de la réalisation, sans toutefois renvoyer à des pratiques exclusives. Le pseudo-yodel en est un exemple. Cette réalisation du monnayage rythmique et de la commutation mélodique est plutôt associée aux Babɔngɔ, mais on la retrouve ailleurs également (Cf. *supra*.). En outre, la harpe *muyimbi*, représentative du rituel mobɔngɔ *mudimu*, est également celle du rituel partagé *nzegu*. Si une compétence musicale est attribuée aux Babɔngɔ, elle ne leur est toutefois pas réservée. Il s'agit davantage d'une expertise : les Babɔngɔ jouent la même musique que leur voisins mais mieux.

Même si la comparaison ne paraît pas de prime abord évidente, il paraît possible de rapprocher dans une certaine mesure les variations individuelles dans le chant responsorial des Babɔngɔ avec les polyphonies en contrepoint et yodlées d'autres populations pygmées d'Afrique centrale, non sur le contenu mais sur un certain rapport à la musique. En effet, Susanne Fürniss dit de ces musiques qu'elles sont « marquée[s] par un haut degré de complexité qui [les] distingue souvent de la musique de leurs voisins » (2014 : 187)[151] : si les Babɔngɔ ne pratiquent pas une musique structurellement différente de celle de leurs voisins, en revanche, une capacité supérieure d'enrichissement de la musique, par la variation, leur est attribuée. Or en termes techniques, cet enrichissement sonore par le foisonnement des variations se traduit par une capacité accrue à rendre polyphonique une musique plus structurellement monodique.

Enfin, partant de l'analyse du système musical du pays mobɔngɔ, il ne semblait pas pertinent d'interroger l'éventualité d'un système musical spécifiquement féminin, tandis que la question de la spécificité musicale des Babɔngɔ se posait. De ce fait, le parallèle entre les Pygmées et les femmes semblait inopérant sur ce plan. Or, le parallèle apparaît bien en creux : ni les Pygmées ni les femmes ne pratiquent une musique structurellement différente de celles

[151] « Pygmy music is also marked by a high degree of complexity that often distinguishes it from the music of their neighbors" (Fürniss 2014: 187)

des voisins et des hommes d'une part, et d'autre part, l'expertise musicale, qui distingue qualitativement les Babɔngɔ des voisins, distingue aussi les femmes des hommes : les belles voix sont les voix des femmes, disent les hommes, c'est-à-dire celles de la tessiture aigüe dans laquelle se réalisent majoritairement les variations. En conséquence, il apparaît que les plus belles voix seraient les voix des femmes babɔngɔ.

Le chapitre suivant s'intéresse à présent à l'ensemble tambouriné qui soutient le chant responsorial ainsi qu'à l'articulation entre les parties chantées et tambourinées.

CHAPITRE 4 - L'ENSEMBLE DE TAMBOURS : REGLES DU JEU

Il convient à présent d'étudier la manière dont la polyrythmie tambourinée s'articule avec le chant responsorial analysé dans le précédent chapitre. La définition de cette articulation s'inscrit dans le cadre plus large de l'analyse du jeu tambouriné. En effet, l'ensemble de tambours intervient dans diverses séquences des rituels partagés comme spécifiques aux Babɔngɔ (d'origine mobɔngɔ, akɛlɛ, occidentale), de même que dans le divertissement. La question se pose alors de l'éventuelle qualité distinctive des répertoires que pourraient contenir les formules rythmiques ou polyrythmiques tambourinées, qu'il s'agissent de distinguer les répertoires musicaux entre eux ou bien les groupes, et notamment, les Babɔngɔ vis-à-vis de leurs voisins. En ce sens, Simha Arom (1985, 1991a) a mis en évidence, à partir de l'analyse des musiques de République centrafricaine, le principe musicologique selon lequel les différentes réalisations des formules tambourinées d'un répertoire musical peuvent être ramenées à une version commune, épurée de ses variations, contenant « l'ensemble de ses traits pertinents et eux seuls » (Arom 1991a : 70). Le modèle que constitue cette épure est parfois nommé par les musiciens. Il représente ainsi l'identité rythmique, mélodico-rythmique ou polyrythmique d'un répertoire musical et l'oppose aux autres répertoires musicaux.

Or, il apparaît – et c'est également le discours des musiciens - que le jeu tambouriné en pays mobɔngɔ ne permet pas d'identifier les répertoires musicaux ni les groupes[152]. Dans un contexte où le principe mis en évidence par Arom est largement vérifié en Afrique centrale, l'affirmation de son caractère inopérant en pays mobɔngɔ nécessite d'être solidement démontrée. Après avoir présenté l'ensemble de tambours (section 4.1.), l'analyse se consacre donc d'abord à cette démonstration[153]. Celle-ci se fonde sur deux types d'enquêtes, qui sont présentées dans la section 4.2. *Corpus et méthode* : il s'agit d'abord de deux séries d'écoutes à l'aveugle du jeu isolé de chacun des types de tambours constituant la formation instrumentale

[152] A dire vrai, il existe quelques formules tambourinées caractéristiques de certaines séquences rituelles. Ainsi, au cours de la veillée de funérailles *wanga* ou *ndongo* pour un initié et alors que le cadavre est à l'intérieur du temple *mbanja* des hommes, une formule rythmique caractéristique est frappée au moyen d'une baguette sur un unique tambour, le *ngɔmɔ a priori*, qui se déplace dans le village (Cf. chapitre 1). Dans ce cas, c'est non seulement la formule qui est singulière, mais aussi l'utilisation du tambour *ngɔmɔ* seul, ainsi que sa frappe avec une baguette. Or, l'analyse dans ce chapitre porte sur la formation de tambours la plus commune, que l'on retrouve dans des répertoires différents (Cf. section 4.1. de ce chapitre). De ce fait, de telles formules distinctives renforcent par contraste leur absence au sein de la forme canonique de l'ensemble tambouriné.

[153] Au détriment d'autres paramètres qui pourront être étudiés à l'avenir.

« de base », dans le contexte de différents répertoires ainsi que dans différents villages des zones motsɔgɔ et musangu ; il s'agit ensuite de l'accompagnement d'un même chant par différents tambourinaires. Les résultats de cette analyse sont présentés dans les sections suivantes sous forme thématique : la polyvalence du jeu tambouriné (section 4.3), le principe d'identification des répertoires par un faisceau de paramètres (section 4.4.) et enfin, la notion de genre des périodes (section 4.5.). La section 4.6. se penche ensuite sur l'articulation des parties tambourinées et chantées sous l'angle des rapports de périodicité. Au terme de ce chapitre (section 4.7.), il ressort également de l'analyse que la part laissée à l'expression individuelle des tambourinaires n'est pas un paramètre secondaire du jeu, mais au contraire un paramètre favorisant la circulation des formules tambourinées comme des chants.

4.1. L'ENSEMBLE DE TAMBOURS : PRESENTATION

L'ensemble de tambours contient tous les types de tambours existant en pays mobɔngɔ. Tous sont membranophones, c'est-à-dire que le son est produit par l'excitation d'une peau tendue. La formation minimale et fondamentale comporte deux types de tambours, les *mosumba (mi-)* (TS et BO ; SA : *musumbə (mi-)*) et les *ngɔmɔ (-)* (TS ; BO : *engɔmɔ* ; SA : *ndungu*). À cette formation fondamentale s'ajoute parfois un tambour sur pieds, nommé *mokiki* (TS ; BO : *mɔkɔɔ* ; SA : *mukɔɔ*) ou *ebenja* (TS et BO-TS ; absent en zone masangu). Ces deux derniers tambours se distinguent par leur taille et leur fonction rituelle (fig. 16 annexe 1).

Le *mosumba* est un tambour à une peau clouée frappée avec les deux mains par l'instrumentiste, lui-même assis à califourchon sur la partie haute du fût de l'instrument couché au sol (fig. 16b annexe 1). Une paire de *misumba*, c'est-à-dire deux instruments de facture et de taille identiques, est constitutive de l'ensemble de tambours. Au cours de la performance, lorsque l'ambiance s'y prête et que le nombre d'instruments et d'instrumentistes le permet, trois ou quatre *misumba* peuvent résonner simultanément. Les instruments se font face de part et d'autre des *ngɔmɔ.*

Le terme *ngɔmɔ* désigne un couple de tambours à deux peaux lacées - dont une seule est une peau de jeu - de même facture mais de tailles différentes, ainsi que l'instrument principal de ce couple[154]. Le second, plus petit, est nommé *mobenda* (TS et BO ; SA : *mubində*),

[154] En isangu, le couple d'instruments est nommé *ndungu*. Il est constitué du grand *ditimbə* et du petit *mubində*. En zone mitsɔgɔ, le terme *etimba* ou *ditimba* peut également être employé pour désigner le plus grand des deux *ngɔmɔ*. Il signifierait « rythme » ou « son » d'après différents témoignages. Gollnhofer (1974 : 25) donne les termes getsɔgɔ *ngɔmɔ a etimba* et *ngɔmɔ a mobenda*. Il est cependant apparu au cours de mes enquêtes que tous les Mitsɔgɔ et Babɔngɔ ne s'accordaient pas sur ce terme : certains l'emploient conjointement à celui de *ngɔmɔ* ;

du verbe *bendoa* « répliquer ». Si *ngɔmɔ* peut éventuellement jouer seul, *mobenda* en revanche ne le peut pas. Cette relation complémentaire entre les deux instruments est illustrée symboliquement par des dyades exprimant l'alliance ou la filiation, par ailleurs impropres à qualifier les *misumba*. *Ngɔmɔ* et *mobenda* sont ainsi respectivement « l'homme et la femme », « le mari et l'épouse » ou « la mère et l'enfant ». De plus, ces deux instruments sont frappés par un instrumentiste unique. Debout, celui-ci serre entre ses cuisses le *ngɔmɔ*, laissant reposer derrière lui l'extrémité non jouée de l'instrument. C'est souvent un jeune garçon - un novice *banji* en période d'initiation au *bwete* - qui a la charge de tenir le *mobenda* à son côté droit ou gauche. Le *ngɔmɔ* est frappé par l'instrumentiste avec les deux mains, tandis que le *mobenda* est sollicité plus occasionnellement d'une seule main (fig. 16 a, annexe 1).

A cette forme canonique de quatre instruments - deux *ngɔmɔ* entourés de deux *misumba* - mais de trois instrumentistes seulement, s'ajoute en certaines circonstances un tambour sur pieds frappé quant à lui avec une baguette. A la différence des *misumba* et *ngɔmɔ*, la présence même de ce tambour sur pieds est identificatrice de répertoires : le *nyembe* pour le tambour sur pieds de grand format *mokiki*, et le *bwete* dans la zone motsɔgɔ pour sa version miniature *ebenja* (fig. 16 h, annexe 1). Le tambour sur pieds est soit tenu à l'aisselle ou entre les cuisses, soit posé à terre. L'instrumentiste se tient latéralement à l'ensemble de tambours pour l'*ebenja* du *bwete* et parmi les initiées du *nyembe* pour le *mokiki*. Le *mokiki* en effet est le seul tambour féminin, pratiqué et conservé par les femmes. Il accompagne toutes les actions du rituel *nyembe*. De ce fait, dans la configuration des séquences de danses publiques, il fait, comme les femmes, face aux hommes et aux tambours *misumba* et *ngɔmɔ*.

A l'exception du *mokiki*, l'ensemble de tambours est généralement joué par les hommes. C'est dans cette configuration commune aux danses publiques de différents rituels que son jeu est analysé dans ce chapitre. Il m'a été donné une unique fois d'observer des danses publiques d'initiation au *nyembe* accompagnées d'une polyrythmie tambourinée assurée exclusivement par des femmes selon les mêmes modalités que les hommes. Le *nyembe* contient par ailleurs plusieurs séquences exclusivement féminines au cours desquelles une seconde femme joue d'un tambour, en sus du *mokiki*. Ce tambour - un *mosumba* de manière conventionnelle, un *ngɔmɔ* de manière transgressive – est réquisitionné auprès des hommes. Le groupe des femmes est alors soit installé à l'intérieur de la maison d'initiation,

---

d'autres en revanche lui attribuent un usage étendu à d'autres domaines de la vie sociale et ne le reconnaissent pas systématiquement comme adéquat à qualifier le grand tambour. De ce fait, je conserve dans cette thèse le terme générique *ngɔmɔ* unanimement reconnu. Du reste, au-delà de cette présentation de l'ensemble tambouriné et sauf indication contraire, l'usage du terme renvoie généralement au couple d'instruments.

soit en mouvement dans la rue principale du village où elles vont et viennent en chantant en groupe compact (*njomba*). L'instrumentiste maintient alors le tambour entre ses cuisses, à la manière du *ngɔmɔ* même s'il s'agit d'un *mosumba* et en joue selon la technique du *mosumba* même s'il s'agit d'un *ngɔmɔ* (fig. 8 j, annexe 1). Cette position est conservée même lorsque le groupe est immobilisé en intérieur. Parce qu'elle est une femme, l'instrumentiste en effet n'a pas le droit de s'asseoir sur le tambour comme le font les hommes. Le contact de son sexe avec l'instrument est prohibé. La puissance du sexe féminin en effet est susceptible d'ôter par contact celle de l'homme (Cf. chapitre 1). Or, l'instrument est masculin. En extérieur au cours du *njomba*, certaines instrumentistes parviennent à se déplacer tout en accompagnant le chant du groupe. D'autres prennent de l'avance sur le groupe et, positionnées latéralement, elles jouent à distance de lui jusqu'à être de nouveau dépassée. Elles courent alors pour se poster de nouveau en tête. Ces modalités particulières de jeu – ensemble tambouriné féminin et jeu isolé d'un tambour avec le *mokiki* - sont cependant en elles-mêmes distinctives du répertoire féminin. De ce fait, il n'en sera pas question dans l'analyse qui suit.

Dans la version canonique de l'ensemble, les tambours se distinguent non seulement par leur organologie et leur position, mais aussi par leurs techniques de jeu et leur timbre. Ainsi, le timbre du *mosumba* est sec, claquant et puissant lorsque la peau de l'instrument est bien tendue, ce qui nécessite de la chauffer fréquemment au-dessus d'un feu. Le son varie en fonction de la frappe de la peau en son centre ou à sa périphérie. Dans certains villages, les hommes ajoutent par intermittence l'appui d'un talon contre la peau pour modifier la hauteur du son. Certains disent que cette technique serait plus spécifiquement mobɔngɔ. Le jeu du *mosumba* est périodique. Il est constitué d'une formule rythmique, de trois ou quatre temps le plus souvent, réitérée de bout en bout de la pièce, sur le même principe que le chant responsorial cyclique. Tous les temps sont marqués, les silences sont absents et l'agencement rythmique du temps est majoritairement binaire. La période du *mosumba* et sa réitération constituent un support rythmique solide pour la danse, le chant et les *ngɔmɔ*.

Le jeu des *ngɔmɔ* quant à lui est inversement caractérisé par un affranchissement du principe de périodicité et la multiplication des contretemps et frappes intermédiaires[155]. Tout en s'appuyant sur le jeu des *misumba*, l'instrumentiste doit s'écarter du principe de répétition propre à ces derniers, et interagir avec les danseurs, dont il encourage l'exhibition tout en restant attentif à leur évolution. Un cadre périodique apparaît de manière intermittente dans la

[155] Je nomme analytiquement « frappes intermédiaires » celles qui produisent un son étouffé, peu voire pas audible en contexte de performance collective, par contraste avec les frappes « principales » avec résonance. Je n'ai pas la certitude à ce jour que cette distinction soit pertinente pour les musiciens eux-mêmes.

performance comme modalité d'exécution ainsi qu'en situation d'apprentissage et d'enregistrements analytiques. La période du *ngɔmɔ* peut alors comporter le même nombre de pulsations que celle des *misumba*, mais plus généralement elle en est un multiple, et le plus souvent, le double.

Le *ngɔmɔ*, dont le timbre est plus feutré que celui des *misumba*, produit des sons variés qui résultent de différents types de frappe. Le centre de la peau est frappé soit avec la paume de la main pour un son avec résonance, soit avec le bout des doigts pour un son étouffé. En tapotant alternativement la peau du bout des doigts, l'instrumentiste peut également créer un roulement, qui constitue une technique et un son spécifiques au *ngɔmɔ*. Le bord de la peau est frappé avec les doigts tendus et serrés. Enfin, le tambourinaire a la possibilité d'obtenir un son plus aigu en frappant la tranche de l'instrument avec la tranche de sa main. Généralement, il réitère la manœuvre trois à quatre fois successives en pivotant le *ngɔmɔ* d'un quart de tour environ après chaque frappe. Il recommence ensuite à jouer sur la surface de la peau. Tant qu'il frappe sur le bord de la peau, le son se maintient à la hauteur nouvellement acquise. En revanche le son baisse chaque fois que l'instrumentiste frappe la peau en son centre avec la paume de sa main, jusqu'à retrouver la hauteur initiale. Cette technique de modulation du son est également spécifique à cet instrument. Le *mobenda* qui se tient au côté du *ngɔmɔ* offre quant à lui un son unique, plus aigu que ceux du *ngɔmɔ* et résultant de la seule frappe au centre de la peau. Réussir à se passer du *mobenda* en faisant entendre sa sonorité spécifique sur le *ngɔmɔ* est la marque des tambourinaires experts.

Si la détermination des hauteurs n'est pas pertinente dans le jeu des *misumba* comme dans celui des *ngɔmɔ*, en revanche l'alternance de hauteurs l'est. Ce paramètre est confirmé par l'analyse ultérieure du jeu monocorde des tambours akɛlɛ (chapitre 5), ainsi que par celui des tambours sur pieds : pour ces derniers en effet, la technique de frappe avec une baguette engendre l'émission d'un son unique. Le son de l'*ebenja* se distingue cependant de celui du *mokiki* du fait de son étouffement immédiat après la frappe avec le pouce de la main opposée, tandis que la résonance du *mokiki* est conservée. La frappe est régulière tant dans le jeu du *mokiki* que dans celui de l'*ebenja*. Leur rapport rythmique au chant diffère cependant : la frappe du *mokiki* correspond à la pulsation du chant, tandis que celle de l'*ebenja* est fréquemment en relation hémiolique avec le chant (trois frappes régulières d'*ebenja* pour deux pulsations au chant, ou encore, quatre frappes pour trois pulsations). Ainsi, non seulement la taille de ces deux instruments mais également leur présence mutuellement exclusive ainsi que leur technique de jeu permettent d'identifier le répertoire musical en cours.

La succession des entrées des différentes parties dans la performance est déterminée : une pièce responsoriale débute systématiquement par la mise en place *a cappella* du chant – soliste puis chœur – puis, l'ensemble de tambours impose systématiquement un *tempo* plus rapide. Le cas échéant, le *mokiki* ou l'*ebenja* débute. Il est suivi des tambours *misumba*. Les *ngɔmɔ* entrent en dernière position. Les instrumentistes se succèdent au cours d'une même veillée. L'ensemble est immobile pendant la durée du jeu. Un changement de place de l'ensemble sous-entend l'arrêt momentané du chant et de la danse.

Aux distinctions organologiques, techniques et fonctionnelles des types de tambours s'ajoutent encore des représentations symboliques variées. Ainsi le *mokiki* des femmes et le *ngɔmɔ* émettent des sons dits « lourds ». Certains chants particulièrement ésotériques sont qualifiés de la même manière. Ainsi chargés d'une puissance symbolique, ces instruments ne peuvent retentir en toute circonstance. Le risque de faire résonner le son lourd de certains instruments en dehors du cadre rituel est notamment de faire venir au village les esprits hors du contrôle des initié(e)s. Battre le *mokiki* constitue ainsi un mode d'appel de l'esprit du *nyembe* nommé *boo*. Mais la puissance symbolique du *mokiki* peut engendrer une situation paradoxale dans laquelle le jeu de l'instrument est interdit jusque dans le rituel *nyembe*, qui pourtant ne peut théoriquement se tenir sans lui. Ainsi, des villageois masangu me confièrent avoir abandonné l'usage de l'instrument (*mukɔɔ* en isangu), dont le son faisait venir dans le cimetière (TS : *apɛsi*, BO : *(i)ngili*) un esprit de défunte indésirable sous la forme d'une antilope[156]. En ce sens, la puissance symbolique de l'instrument échappait aux initiées et mettait en question la sécurité même du village. En outre, seules les responsables du rituel, quelques initiées expérimentées ainsi que certains hommes en des circonstances très spécifiques de deuil peuvent actionner l'instrument et uniquement en période rituelle. Le prestige de l'action tient ainsi à son accès élitiste, lié au statut des individus et à celui de l'instrument, non à la technique de jeu qui, bien que caractéristique, demeure rudimentaire.

En revanche, le prestige qui entoure le tambour *ngɔmɔ* - et qu'illustre sa position centrale dans l'ensemble de tambours, entouré des *misumba* et face aux danseurs - tient tant à sa charge symbolique qu'à son statut de soliste et sa technique de jeu complexe qui en limite l'accessibilité. Ainsi, la charge symbolique du *ngɔmɔ* résiderait dans la présence discrète en son fût d'un « caillou de crocodile » (*ditage ya mɔgɔmbe* en ebɔngwɛ), extrait du gésier de

[156] Je n'ai cependant pas eu l'occasion d'observer de cérémonie de *nyembe* dans ce village. Par ailleurs, l'antilope est *a priori* la forme animale associée à la beauté (Cf. Sallée 1975b : 90). La dangerosité de cette apparition forestière funeste, liée à l'attraction fatale d'un être humain, rappelle sur un autre registre celle des sirènes du milieu aquatique.

l'animal[157]. Or, dans le symbolisme du *bwete*, le crocodile participe de la renaissance initiatique, comme le soulignent les paroles du chant accompagnant l'arrivée au village du jeune arbre *sombi* et son érection devant le temple *mbanja* au début du cycle initiatique :

> « *Dibadi*, c'est le cri de terreur qui nous vient de l'ancien village / où s'est redressé pour la première fois l'arbre rouge du premier sacrifice. / Les initiés s'enfonceront bientôt dans le repère du caïman, / dans le sein de la Terre Mère, prisonniers des lianes qui s'enroulent. / L'arbuste (le nouvel initié) remerciera le plantoir de l'avoir déraciné / car l'outil qui sert à planter sert également à creuser la tombe. / Le caïman avalera les enfants d'hommes. / O Mère de tous les arbres, / c'est au pied de l'Arbre de Vie / que vibrera l'enfant qui va renaître.» (Sallée, 1969 : séquence 19)

Le « caïman » désigne également le puissant génie *Ya Mwey* associé notamment à la première initiation des garçons, à l'ordre et à la gémellité (Cf. chapitre 1). Dans l'initiation au *bwete* de plus, le jeu du *ngɔmɔ* est théoriquement interdit avant que tous les novices *banji* aient révélé leurs visions sous l'emprise de la plante psychotrope *iboga* (*Tabernanthe Iboga*) : la « lourdeur » du son de l'instrument serait en effet susceptible de perturber le processus initiatique, voire de « rendre fous » les impétrants d'après certains initiés.

Par ailleurs, le prestige de l'instrumentiste - parfois nommé en ebɔngwɛ *ebomi*, du verbe *bomoa* « taper »[158] - tient également à sa maîtrise d'une technique de jeu complexe. Tout en s'appuyant sur un cadre périodique, le jeu du couple de *ngɔmɔ* est constitué d'interventions ponctuelles recourant à des techniques de frappe variées, qui alternent entre l'improvisation ou l'agencement improvisé de cellules rythmiques, et les signatures sonores individuelles. Ces interventions interagissent de plus avec les danseurs. A la maîtrise du jeu s'ajoute le paramètre de l'endurance et du don de soi : dans une position relativement inconfortable, debout, buste penché en avant et subissant directement les vibrations de l'instrument contre leurs cuisses, les musiciens disent uriner du sang lorsqu'ils jouent de

[157] Les gastrolithes sont des pierres ingérées et stockées dans le gésier des crocodiliens et des oiseaux afin de contribuer à broyer les aliments. Chez les crocodiliens, ces pierres auraient également une fonction de lest, permettant à l'animal de stationner au fond de l'eau. Il existe trois espèces de crocodiliens au Gabon : le *Crocodilus niloticus* Laurenti, l'*Osteolaemus tetraspis* Cope, le *Mecistops cataphractus* Cuvier (selon les articles du site Wikipedia : fr.wikipedia.org/wiki/Crocodiliens et fr.wikipedia.org/wiki/Gastrolithes, consultés le 29/01/2013).

[158] Il est remarquable que le terme *ebomi*, créé pour mettre en exergue le statut du joueur de *ngɔmɔ*, soit en fait construit à partir d'un terme jugé inapproprié, au minimum par les Mitsɔgɔ. En effet, *bomoa* signifie « taper » dans le sens de « taper sa femme » ou « taper ses enfants » d'après les exemples donnés, le terme approprié pour les instruments de musique étant *gobaga* « frapper ». La distinction est également pertinente en ebɔngwɛ où « frapper » se dit *obaka*. Cependant, l'utilisation du verbe *bomoa* en lieu et place de *gobaga* ou *obaka* demeure compréhensible.

manière prolongée. Cet écoulement sanguin masculin ajoute une dimension sacrificielle symbolique au jeu. En outre, la maîtrise du *ngɔmɔ* est associée à une certaine maturité de l'instrumentiste. Un jeune joueur de *ngɔmɔ* n'en sera que plus respecté. La qualité du jeu participe de l'efficacité du rituel, et certains tambourinaires fameux sont appelés à officier dans un rayon de plusieurs dizaines de kilomètres. Du reste, le nombre de joueurs de *ngɔmɔ* est nettement plus restreint que celui des *misumba*, au point que lors des cérémonies, il faut parfois emprunter les instruments et faire appel aux instrumentistes des villages voisins.

A l'inverse, la présence du petit tambour sur pieds *ebenja* est présentée comme plus récente et facultative dans la construction sonore du *bwete*. De fait, l'instrument est inconnu dans certains villages du pays mobɔngɔ et notamment en zone musangu. Cependant, une interprétation à cette inclusion dans le rituel masculin du tambour féminin, ou plus précisément d'une version masculine – miniature et dépourvue de force ésotérique – de l'instrument féminin, est possible en termes de logique relationnelle entre hommes et femmes construits socialement par l'initiation. Cette logique exprimée au travers de l'*ebenja* est de type hiérarchique ou d'« englobement des contraires » selon la conception bidimensionnelle de Louis Dumont (2008 [1979] : 396-403). Ainsi, à un niveau inférieur le *bwete* et le *nyembe* s'opposent : le premier, masculin, exclut les femmes tandis que le second, féminin, exclut les hommes. A un niveau supérieur cependant, le *bwete*, en tant que culte des dominants sociaux, englobe les éléments caractéristiques du féminin, ce que le *nyembe* inversement ne fait pas, ou de manière non-systématique (cf. chapitre 2). L'*ebenja* constitue ainsi l'un des nombreux éléments féminins inclus dans le *bwete*. Pour autre exemple, le pas de danse *mademba* est une version masculine de la danse des femmes du *nyembe*, que certains initiés qualifient explicitement de « *nyembe* des hommes ». Au fondement mythologique du rituel en outre, le premier être initié est une femme, dont la harpe, instrument féminin emblématique du *bwete*, fait entendre la voix plaintive de sacrifiée. Le rituel lui-même constitue une renaissance initiatique avec accouchement symbolique, qui est le pendant du pouvoir reproducteur des femmes au plan biologique. S'il est ainsi vrai que l'*ebenja* est d'introduction récente dans le *bwete* et que sa présence y est facultative, il ne s'en inscrit pas moins dans une logique relationnelle globale de construction sociale et hiérarchique du genre.

En définitive, le *mosumba* apparaît comme l'unique instrument de l'ensemble de tambours qui soit *a priori* dépourvu d'un symbolisme particulier. Le jeu de cet instrument est accessible à tout un chacun ; il est d'ailleurs souvent le fait des jeunes initiés fougueux. Il n'y a pas de village sans *mosumba* ni sans instrumentiste, nommé littéralement « celui qui frappe le *mosumba* » : *mogobi a mosumba* en getsɔgɔ (BO : *moobi wa mosumba* ; SA : *musiyitsi bu*

musumbə) du verbe *gobaga* « frapper » (BO : *obaka* ; SA : *sigə*). Pour autant, le *mosumba* tient un rôle de premier plan dans la polyrythmie. Il impose le *tempo* à l'ensemble des participants et constitue le soubassement rythmique répétitif sur lequel s'appuient le jeu du *ngɔmɔ* ainsi que les danseurs. En effet, le *ngɔmɔ*, qui fait figure de soliste, n'est pas adapté au jeu en solo. Son jeu fleuri et improvisé ne peut se déployer qu'en appui des *misumba*. De plus, si les interactions du *ngɔmɔ* avec les danseurs participent de la qualité du jeu dansé, en revanche la danse en elle-même est rendue possible par le support rythmique continu des *misumba*. Par ailleurs, la pertinence des tambours sur pieds, dont la présence est ponctuelle dans la polyrythmie, relève davantage du domaine symbolique que de la construction polyrythmique proprement dite. Les *misumba* constituent ainsi la clef de voute de la polyrythmie[159]. L'analyse se concentre plus particulièrement sur leur jeu.

4.2. CORPUS ET METHODE

Comme expliqué au début du chapitre précédent, le recours à la méthode du faux re-recording permet d'enregistrer analytiquement les différentes parties d'une pièce, seules et en relation avec les autres. Aussi, à partir des enregistrements analytiques effectués au cours de mon séjour en pays mobɔngɔ en 2006, j'ai pu isoler du reste de la formation voco-instrumentale cinquante et un extraits du jeu du *mosumba* seul, ainsi que soixante-neuf extraits du jeu du *ngɔmɔ*, seul et en superposition avec le *mosumba*. Dans ces deux séries d'extraits il existe quelques exceptions. Par exemple, deux extraits du répertoire *mabundi* font entendre les deux *misumba* superposés, ou encore, deux extraits, l'un du répertoire *nyembe*, l'autre du répertoire *bwete*, comportent l'ensemble de tambours (*misumba*, *ngɔmɔ* ainsi que *mokiki* ou *ebenja*). L'ensemble des extraits proviennent des répertoires partagés (*bwete, bwete misɔkɔ a myɔbɛ* et *a ngɔndɛ, mabundi, nyembe*) ainsi que des répertoires d'origine mobɔngɔ (*mudimu*), akɛlɛ (*mangadi, mobeka*) et occidentale (*bal*).

Pour chaque répertoire, plusieurs pièces musicales sont représentées. Pour le jeu du *mosumba* en outre, plusieurs extraits peuvent correspondre à la même pièce, seul le tambourinaire changeant. Pour le jeu du *ngɔmɔ*, les extraits musicaux fonctionnent (sauf

[159] J'en eus l'illustration au cours d'une veillée de *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* alors que je m'étonnais de l'échec d'un chant. Un participant m'expliqua que dans l'effervescence générale, le tambour *ngɔmɔ* avait commencé à jouer et le devin-guérisseur *nganga* à danser sur le chant des femmes sans attendre les *misumba*. Les tambourinaires, vexés d'avoir été ainsi doublés, avaient alors refusé de jouer et l'action avait dû être stoppée. Mon informateur ponctuel conclut en ces termes : « sans les *misumba*, tu ne peux rien faire. Tu vas te fatiguer cadeau ».

exception) par paires : dans chacune d'elle, le premier extrait fait entendre le *ngɔmɔ* en superposition avec un *mosumba*, tandis que dans le second, le *ngɔmɔ* joue seul. Au sein d'une paire ainsi définie, le jeu du *ngɔmɔ* est soit strictement identique rythmiquement, soit équivalent car joué dans la continuité de l'extrait précédent (même instrumentiste, même pièce musicale, sans interruption entre les deux extraits).

Progressant par formules rythmiques, le *mosumba* paraît *a priori* le plus à même de contenir les éventuels éléments musicaux caractéristiques des répertoires. Néanmoins, en réalisant l'enquête sur le jeu du *ngɔmɔ* également, j'ai souhaité ne pas réfuter *a priori* toute qualité distinctive des répertoires au jeu plus libre du tambour *ngɔmɔ*. En outre, l'éventualité selon laquelle la qualité distinctive des répertoires pourrait provenir non du jeu de l'un ou l'autre tambour mais de la polyrythmie résultant de leur superposition se trouve également prise en compte.

De retour en pays mobɔngɔ en 2007, j'ai fait écouter à l'aveugle mes deux séries d'enregistrements, l'une du *mosumba*, l'autre du *ngɔmɔ*, dans six villages différents de la zone motsɔgɔ et de la zone musangu[160]. Il n'existe pas de concordance stricte entre les villages d'enregistrements et les villages d'écoute. En conséquence, les villages qui ont participé aux enregistrements n'ont pas systématiquement été sollicités pour l'écoute ; inversement, certains villages sollicités pour l'écoute n'ont pas participé aux enregistrements ; enfin, certains villages ont participé (sans le savoir) aux deux étapes. Le tableau récapitulatif des enregistrements et des identifications par village est donné en annexe 3 (tableau Annexe 3 A) pour le *mosumba* et en annexe 4 (tableau Annexe 4 A) pour le *ngɔmɔ*. Pour une meilleure compréhension, les villages sont nommés. Les extraits musicaux qui ont servi à cette enquête figurent dans les dossiers Annexe 3 et Annexe 4 du DVD. Les noms des extraits y commencent respectivement par A3 et A4 puis sont indiqués le numéro de l'extrait figurant dans le tableau et le nom du répertoire musical auquel il se rapporte. Les résultats sont présentés sous forme thématique dans les sections 4.3, 4.4, et 4.5 suivantes.

Deux autres enquêtes spécifiques ont été menées pour illustrer les principes du jeu des tambours. L'une a consisté à solliciter des rapports de périodicité erronés entre le chant et les tambours afin de valider les règles préalablement mises en évidence par l'analyse. Les

[160] Babɔngɔ de la zone motsɔgɔ, Babɔngɔ de la zone musangu, Masangu. L'enquête n'a pas été menée auprès des Mitsɔgɔ pour des raisons uniquement matérielles (absence d'enregistrements musicaux mitsɔgɔ au moment du montage de l'exercice en 2006 puis absence de réalisation des écoutes en zone mitsɔgɔ suite à un rapatriement sanitaire en 2007). L'analyse postérieure de multiples pièces musicales exécutées par les Mitsɔgɔ montre cependant que le rapport de cette population à l'identification des répertoires n'est pas différent.

résultats sont présentés dans la section 4.6. Enfin, j'ai sollicité l'accompagnement au *mosumba* d'un même chant par différents tambourinaires et réitéré l'exercice avec des chants issus de différents répertoires partagés. Le tableau récapitulatif des formules rythmiques par musicien et par chant figure dans l'annexe 5 et les extraits musicaux correspondant au tableau, dans le dossier Annexe 5 du DVD. L'exercice interroge lui aussi la capacité des formules rythmiques à distinguer les répertoires, d'ailleurs ses extraits musicaux ont servi pour la constitution du corpus « *mosumba* ». Ensuite, il confirme les rapports de périodicité établis entre les formules rythmiques et le chant. Enfin, il met en évidence la personnalisation du jeu par les individus. C'est surtout relativement à cet aspect que je rendrai compte de l'exercice dans la section 4.7.

4.3. UN JEU TAMBOURINE POLYVALENT

Plusieurs caractéristiques émergeant de l'analyse des tableaux « *mosumba* » (tableau Annexe 3 A du volume 2 et dossier Annexe 3 du DVD) et « *ngɔmɔ* » (tableau Annexe 4 A du volume 2 et dossier Annexe 4 du DVD) permettent d'établir la polyvalence du jeu des tambours : a) l'hétérogénéité généralisée des réponses ; b) l'absence de concordance entre le même ou l'équivalent musical et l'identité des identifications ; c) l'exactitude de toutes les réponses ; le caractère non discriminant d) de la formule minimale frappée au *mosumba*, et e) du jeu du *ngɔmɔ* ; f) l'absence de distinction du répertoire mobɔngɔ *mudimu* ; et enfin, g) la confirmation par contraste avec les répertoires akɛlɛ des caractéristiques mises en évidence.

4.3.1. Une hétérogénéité généralisée des réponses

Il ressort tout d'abord des tableaux qu'aucun village ne partage la même combinaison de réponses qu'un autre. Par conséquent, il n'existe pas de concordance systématique entre les répertoires enregistrés et les répertoires identifiés :

- Certaines formules rythmiques ont été identifiées conformément aux répertoires dans lesquels elles ont été enregistrées. Néanmoins, l'identification unanime d'un répertoire effectivement enregistré constitue l'exception (piste 18 du tableau « *mosumba* ») ;

- La plupart des répertoires sont identifiés en partie conformément aux répertoires dans lesquels ils ont été enregistrés, et en partie sans corrélation avec le répertoire effectivement enregistré. C'est le cas des répertoires *nyembe, bwete, bwete misɔkɔ, mangadi* ;

- D'autres répertoires apparaissent dans les enregistrements comme dans les écoutes, mais sans corrélation (*mudimu* par exemple) ;

- Certains répertoires enregistrés n'ont jamais été identifiés en tant que tels (*bal, mabundi*), tandis que d'autres ont été reconnus alors qu'ils étaient absents des enregistrements (*bilombo, mitsetse, nduku, mimbwiri, ombudi*).

- Les musiciens n'identifient pas systématiquement leurs propres enregistrements, ou s'identifient parfois à tort. En outre, le fait pour les musiciens de s'identifier n'induit pas la reconnaissance du répertoire enregistré, ni même un effort de remémoration du répertoire enregistré.

4.3.2. Absence d'identification du même ou de l'équivalent musical

L'absence de formules rythmiques identificatrices des répertoires est encore confirmée par la non-association du même ou de l'équivalent musical avec le même répertoire. Ainsi en ce qui concerne le jeu du *ngɔmɔ* d'abord, des identifications divergentes sont souvent faites pour :

- deux extraits de *ngɔmɔ* constituant une paire (tableau Annexe 4 B) ;
- le jeu identique du *ngɔmɔ* sur plusieurs pièces musicales (tableau Annexe 4 C) ;
- des versions différentes d'une même pièce musicale (tableau Annexe 4 D).

Concernant le jeu du *mosumba* ensuite, des formules rythmiques identiques accompagnent des répertoires pourtant différents. Or, elles sont identifiées de manière variée même lorsqu'elles sont écoutées consécutivement (Annexe 3, exemples des pistes 15-16 ; 39-40, 44-45). Dans le tableau Annexe 3 B, des fragments extraits du tableau général mettent en regard les formules rythmiques identiques au *mosumba* dans différents répertoires et leurs diverses identifications :

Il apparaît que les réponses formulées par le village Diyanga sont particulièrement homogènes, de même que dans le village Motada, mais ce dernier identifie en plus des séquences spécifiques au sein des répertoires. Ailleurs, la multiplicité des réponses sur des formules pourtant identiques est mise en évidence par le contraste des couleurs. Entre autres exemples, cette multiplicité est particulièrement flagrante concernant la formule rythmique des pistes 05, 19 et 30 : dans le village Manzi, cette formule est identifiée tour à tour comme issue du répertoire *bwete, mangadi, nyembe* et *bwete misɔkɔ a myɔbɛ* ; dans le campement Soga non loin, elle est en revanche d'abord interprétée comme une formule étrangère, puis non identifiée dans un second temps, pour être reconnue plus tard comme appartenant au

rituel commun *bwete* auquel tous les hommes sont initiés ; sa séquence rituelle est alors précisée.

Si les formules sont identiques, il est vrai que leur contexte de réalisation ne l'est pas toujours. Ainsi, la tension de la peau de l'instrument, variable d'un enregistrement à l'autre, fait entendre des sonorités différentes. Les formules sont parfois variées. Au plan technique, le micro n'est pas situé à une distance fixe de l'instrument. Toutes ces variables contribuent à un rendu sonore différent d'une occurrence de la formule rythmique à la suivante, qui sont parfois consécutives. Cependant, cette variabilité sonore des réalisations ne pourrait suffire à perturber l'identification des répertoires si celle-ci était fondée sur des formules rythmiques distinctives.

Dans le village Soga en outre, une erreur de manipulation de ma part a conduit à écouter une seconde fois la même piste du disque compact (tableau Annexe 3 C). Or, alors que le contexte de réalisation et le rendu sonore étaient identiques puisqu'il s'agissait d'une double-écoute, j'obtins une réponse différente. La poursuite de cette double-écoute sur quelques pistes (46 à 51) donna lieu à des réponses systématiquement divergentes : ainsi les musiciens n'identifient pas le répertoire *mobeka* d'origine akɛlɛ que pourtant ils pratiquent. En première écoute, ils l'associent principalement au répertoire *mimbwiri* qu'inversement ils ne pratiquent pas, et en seconde écoute, à une multitude de répertoires différents. Il est alors pertinent de penser qu'à plus grande échelle, la réitération de l'exercice entier engendrerait possiblement des réponses encore différentes.

Le caractère non distinctif des répertoires des formules rythmiques du *mosumba* est encore renforcé par le fait que la participation aux deux étapes (enregistrements puis écoutes) n'assure pas de l'identification des répertoires par les musiciens qui les ont enregistrés. La reconnaissance de leur propre jeu, qui ne constitue toutefois pas un mécanisme aisé, n'est de même pas systématique :

- Ainsi, les musiciens de Soga ne reconnaissent pas les formules rythmiques des pistes 39 à 43 qu'ils ont eux-mêmes enregistrées sous le répertoire *mangadi* : ils les identifient comme appartenant au répertoire *mimbwiri*.

- Les musiciens de Mukandi-Campement Matalila en revanche se reconnaissent sur les pistes 32 à 37. Cette reconnaissance cependant est fondée moins sur le jeu des tambours eux-mêmes que sur la présence de sonnailles-grelots métalliques de conception artisanale,

rares dans la région (unique exemplaire trouvé, fig. 6 e, annexe 1)[161]. Malgré la reconnaissance de la séance d'enregistrement, les musiciens de Mukandi-Campement Matalila n'identifient pas le répertoire *mabundi* sur les plages 34 à 37. Ils associent ses formules rythmiques au *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ*, en continuité avec les plages précédentes 29 à 33. Ces deux rituels, de fait, sont affiliés : le *mabundi* est issu du *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* et en constitue la version féminine (cf. chapitre 1). Cela montre, d'une part, l'utilisation par ce village des sonnailles-grelots dans ces deux répertoires au moins, et d'autre part, l'absence de distinction rythmique entre le *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* et le *mabundi*, malgré l'autonomisation de ce dernier. Le *mabundi*, encore peu développé en pays mobɔngɔ à l'époque des enquêtes, n'a par ailleurs été identifié par aucun village.

- Il arrive également que les musiciens se reconnaissent à tort. Ainsi les mêmes musiciens se reconnaissent également sur l'extrait 50 du tableau « *ngɔmɔ* », extrait qu'ils n'ont pourtant pas enregistré. Il en est de même des musiciens de Manzi qui pensent se reconnaître sur le répertoire du *bal* (plages 01 à 06 du tableau général « *ngɔmɔ* » Annexe 4 A).

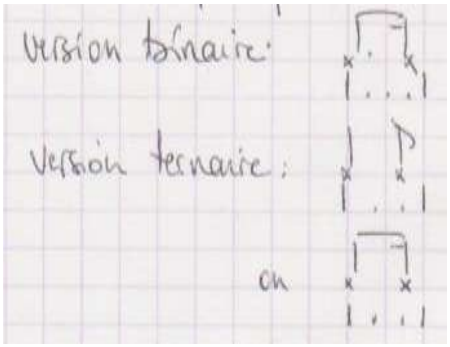
4.3.3. Des réponses équivalentes

Les constatations précédentes soulignent l'absence de pertinence de la consigne donnée d'« identifier le répertoire musical à l'écoute du *mosumba* / du *ngɔmɔ* / de la polyrythmie *mosumba-ngɔmɔ* ». Cela en effet est impossible. Appréhendant la consigne plus littéralement que les autres villages, les musiciens de *Ngɔndɛ* s'abstiennent généralement de toute identification. En l'absence de pertinence de la consigne, les réponses des musiciens des autres villages, qui n'ont toutefois pas refusé l'exercice, sont toutes équivalentes, c'est-à-dire toutes également justes. Cependant, cette consigne inopérante ne remet pas en cause l'intérêt de l'exercice. Elle est au contraire révélatrice d'une caractéristique majeure du système musical en pays mobɔngɔ : les formules rythmiques du *mosumba*, le jeu du *ngɔmɔ* ainsi que la polyrythmie résultant de la superposition des deux types de tambours sont polyvalents, c'est-à-dire aptes à accompagner tout répertoire recourant à cette formation instrumentale.

[161] Il s'agit de plaques de fer pliées et soudées, renfermant chacune une bille métallique. Ces grelots ainsi formés sont reliés par des cordons. Le son provient de l'entrechoc des billes contre les parois métalliques, ainsi que de l'entrechoc des grelots entre eux, ce qui en fait également des sonnailles.

4.3.4. Jeu minimal non discriminant au *mosumba*

Contrairement à la conception du jeu tambouriné mis en évidence par Simha Arom (1985, 1991a) dans les musiques de République centrafricaine, en pays moɓɔngɔ une formule rythmique ne peut être épurée de sorte à obtenir un modèle discriminant. Modifiée dans le cadre de la période, la formule rythmique du *mosumba* change d'identité et devient une autre formule rythmique. Il existe bien un jeu minimal au *mosumba* mais il n'est pas discriminant. Il consiste en la répétition pendant la durée de la pièce d'une cellule rythmique sur un temps, qui perd ainsi le cadre de la période :



Une version en est donnée par l'un des deux *misumba* sur les pistes 34 à 37 (répertoire *mabundi*). Cette cellule ne contient pas l'identité du répertoire musical, pas plus d'ailleurs que la formule rythmique réitérée de manière cyclique. En outre, cette cellule rythmique ne permet pas le déploiement des compétences de l'instrumentiste. Peu valorisant - son écoute sur la plage 34 provoque par exemple l'hilarité dans le village Manzi -, ce jeu sur un temps est plutôt le fait des apprentis-tambourinaires, ou des temps de chauffe en début de veillée, ce que précisent les villageois de Manzi. Il permet toutefois l'accompagnement correct de tous les répertoires musicaux, à condition qu'un seul sur les deux tambours *misumba* y recoure.

4.3.5. Le jeu non discriminant du *ngɔmɔ*

Les réalisations du *ngɔmɔ* ne peuvent non plus être épurées de sorte à obtenir un modèle discriminant. Selon les modalités de jeu les plus courantes, le tambourinaire alterne à sa guise et en fonction de ses préférences personnelles entre un jeu non-périodique, quasi-périodique (selon la terminologie d'Arom) ou encore périodique à variation :

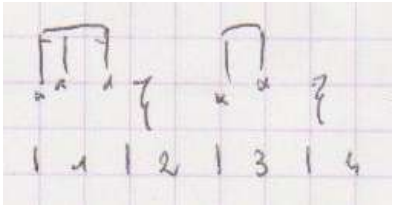
- Ainsi, le jeu non-périodique est le plus improvisé (extrait musical A4_16_*mudimu*). Il est rendu possible par le sous-bassement périodique et mesuré produit par les *misumba*, qui fournit une pulsation sur laquelle le *ngɔmɔ* prend appui.
- Ensuite, le jeu quasi-périodique se manifeste par la réitération de cellules rythmiques à intervalles irréguliers (extrait musical A4_30_*mudimu*).



Attendues, elles agissent en points de repères auditifs mais leur position précise ne peut être anticipée. Entre ces cellules rythmiques le jeu est improvisé.

Ces deux modalités de jeu sont fréquemment à la limite du cadre de la mesure également. En effet, les temps sont souvent anticipés, le *tempo* peut être légèrement plus rapide que celui des tambours *misumba* et du chant. Une croche est de temps à autre ajoutée qui ne rentre pas dans le cadre de la mesure. Enfin, la technique de frappe de la tranche de la main sur le haut du fût de l'instrument, unique ou bien réitérée deux à quatre fois et qui permet d'augmenter la fréquence du son produit, s'effectue en dehors du cadre de la mesure.

- La troisième modalité de jeu, périodique à variation, se rapproche le plus du jeu fondamentalement périodique des *misumba* et du chant Elle se caractérise par la réitération d'une cellule rythmique à intervalles réguliers. Par exemple, dans l'extrait musical 3 du jeu du tambour (A4_03_bal), une figure rythmique sur quatre temps s'installe :



Le cadre analytique de l'exercice met fortuitement en valeur les structures périodiques à variation et quasi-périodiques, moins perceptibles en contexte régulier de jeu. En effet, le jeu soliste du *ngɔmɔ* nécessite pour se déployer le soubassement rythmique régulier des *misumba*. Or, l'enregistrement analytique sollicite momentanément son isolement ; il est alors accompagné de la seule pulsation frappée dans les mains des autres participants. Au cours de ce jeu isolé, rares sont les tambourinaires qui conservent un jeu non-périodique, préférant généralement pallier à l'absence des *misumba* par un jeu périodique ou quasi-périodique.

Dans ce contexte de plus, les tambourinaires valorisent l'une des trois modalités de jeu davantage que leur alternance libre, plus caractéristique du contexte de performance (rituelle ou de divertissement). De cette manière, le cadre analytique met également en avant les préférences individuelles.

Ainsi, la périodicité apparaît comme une modalité de jeu du *ngɔmɔ*. Elle est également une modalité d'apprentissage[162]. L'apprentissage musical s'effectue, au moins en partie, en contexte de veillée, par réitération d'une formule rythmique simple et la multiplication des occasions de jeu. Une fois la formule assimilée, elle est vouée à être complexifiée. Cette formule ne signe pas pour autant l'identité d'un répertoire : elle reste *a priori* polyvalente et se superpose au *mosumba* indépendamment du répertoire, ce que confirment les identifications variées du jeu du *ngɔmɔ* dans les écoutes à l'aveugle.

4.3.6. Absence de distinction du répertoire mobɔngɔ *mudimu*

L'unité du système musical en pays mobɔngɔ transparaît également dans l'absence quasi-systématique d'identification du répertoire *mudimu* spécifiquement mobɔngɔ (extraits 13 à 16 du tableau Annexe 3 A « *mosumba* » et 15 à 34 du tableau Annexe 4 A « *ngɔmɔ* »). Il est identifié à Soga sur les plages 31 à 34 du tableau Annexe 4 A « *ngɔmɔ* », mais l'on verra par la suite que l'identification ne se fait alors pas sur la base du jeu des tambours mais des frappements de mains. Il est également identifié à Diyanga sur les plages 33 et 34 du même tableau « *ngɔmɔ* » : dans ce village, l'exercice a été réalisé auprès des Masangu. Sur ces deux plages, les Babɔngɔ présents finissent tout de même par prendre la parole pour identifier leur propre répertoire. Là encore, rien ne certifie qu'ils se sont fondés sur le jeu des tambours.

Sur les plages 13 à 16 du tableau Annexe 3 A « *mosumba* » , sur lesquelles les frappements de mains sont absents, le répertoire *mudimu* n'est reconnu par aucun village, pas même par ceux qui le pratiquent de la même manière que le village Butumbi où il a été enregistré, à savoir Mukandi-Campement Matalila, Soga et les Babɔngɔ de Diyanga. A Soga, ce répertoire reste en outre majoritairement non identifié. Ailleurs, il est principalement identifié comme appartenant aux répertoires *bwete* (avec parfois des indications de séquences

[162] L'observation d'une séance d'apprentissage permet d'en rendre compte. Un *nganga misɔkɔ a myɔbɛ* mobɔngɔ que je rencontrai avait pris sous sa responsabilité son jeune neveu (dont les parents biologiques résidaient dans un autre village) afin de le former à la fonction de devin-guérisseur *nganga*. Cette formation passait par la réalisation conjointe de certaines actions rituelles au cours des cérémonies, ainsi que par l'apprentissage musical de l'arc à résonateur buccal *mongɔngɔ* et du tambour *ngɔmɔ*. Ainsi lors d'une veillée de *nyembe* pour le divertissement, l'oncle maternel (*katʃi*), qui assurait le jeu du *ngɔmɔ*, céda sa place à son neveu et le guida afin qu'il place adéquatement - c'est-à-dire relativement au chant et au jeu des tambours *misumba* - une formule rythmique simple.

précises), mais aussi *nyembe* et *bwete misɔkɔ a myɔbɛ*, c'est-à-dire aux répertoires communs à toutes les populations du pays mobɔngɔ et dont l'origine n'est pas mobɔngɔ. En une occurrence il est également assimilé au répertoire *mangadi* d'origine akɛlɛ.

Cette identification du *mudimu* en tant que répertoire commun constitue un élément supplémentaire venant accréditer le partage d'un même système musical par les répertoires tant communs que babɔngɔ. L'unité musicale du pays mobɔngɔ et l'absence de qualité distinctive des répertoires musicaux sont encore confirmées par contraste avec les répertoires d'origine akɛlɛ.

4.3.7. Confirmation par contraste

La série d'écoute à l'aveugle du tambour *ngɔmɔ* se termine par les extraits musicaux issus de versions babɔngɔ de répertoires akɛlɛ (répertoires présentés dans le chapitre 2) : *mangadi* (tableau Annexe 4 A plages 50 à 59) et *mobeka* (tableau Annexe 4 A plages 60 à 69). Or, ces extraits sont identifiés quasi-unanimement comme étant effectivement d'origine akɛlɛ. À la différence des répertoires partagés et du répertoire mobɔngɔ *mudimu*, le jeu du *ngɔmɔ* dans les versions babɔngɔ de répertoires akɛlɛ procède par formules rythmiques. Sur les dix paires d'extraits musicaux, dix formules rythmiques se font entendre. On ne peut ainsi distinguer une formule pour chacun des deux répertoires écoutés. Ces différentes formules rythmiques sont en définitive moins identificatoires des différents répertoires d'origine akɛlɛ que de l'origine akɛlɛ de ces répertoires. Le discours des auditeurs d'ailleurs affirme que tous les répertoires musicaux d'origine akɛlɛ sont « pareils », même si le terme demeure à définir (voir chapitre 5). Il apparaît d'ores et déjà que la qualité distinctive des répertoires d'origine akɛlɛ réside moins dans l'agencement rythmique des différentes formules lui-même que dans le partage d'une modalité de jeu particulière, caractérisée par le cadre périodique, la simplicité rythmique et la sonorité quasi-monocorde. Celle-ci est obtenue par la frappe du centre de la peau de jeu du *ngɔmɔ* soit avec la paume de la main (extraits *Mobeka* plages 60 à 69), soit au moyen d'une baguette (extraits *Mangadi* plages 50 à 59). Ainsi, la caractéristique acoustique est également associée à une caractéristique technique. Cette identification spécifique et quasi-unanime laisse supposer que le jeu tambouriné akɛlɛ relève d'autres principes, dont le chapitre 5 fait une première analyse. Elle confirme également par contraste l'absence de qualité distinctive du jeu tambouriné du pays mobɔngɔ et renforce la pertinence tant de l'exclusion des Akɛlɛ du pays babɔngɔ que de l'inclusion dans un même ensemble des populations Mitsɔgɔ, Masangu et Babɔngɔ.

Si la polyvalence du jeu tambouriné distingue le système musical du pays mobɔngɔ de nombreux autres systèmes musicaux en Afrique centrale - reposant sur l'identification des répertoires par des formules tambourinées spécifiques -, en revanche elle ne constitue pas un cas isolé au Gabon. En effet, Le Bomin et Bikoma (2005) montrent également l'absence de formules tambourinées identificatoires des répertoires dans les musiques myɛnɛ de la côte, selon des modalités de jeu différentes de celles du pays mobɔngɔ. Il n'est donc pas à exclure que d'autres populations gabonaises et au-delà procèdent de manière équivalente.

La démonstration de l'absence de formules rythmiques distinctives des répertoires n'explique cependant pas la précision de certaines réponses ou le changement d'identification d'un répertoire sans raison sonore apparente. Cette précision et cette variation en apparence paradoxales sont en fait révélatrices du procédé d'identification employé, qui consiste en la déduction de l'identité du répertoire par la combinaison de paramètres variés.

4.4. DES PARAMETRES EN FAISCEAU

En contexte musical ordinaire, l'identification des répertoires tient à un faisceau de paramètres[163]. A l'occasion de l'exercice, quelques musiciens sont d'ailleurs explicitent : l'identification des répertoires nécessite la présence des instruments complétant la formation musicale dans laquelle les tambours s'inscrivent. Dans l'impossibilité de satisfaire à la consigne de l'exercice dans son intégralité (« identifier le répertoire musical à l'écoute du *mosumba*, du *ngɔmɔ*, ou de la polyrythmie *mosumba* / *ngɔmɔ* »), la plupart des musiciens se sont efforcés de répondre à sa première partie : « identifier le répertoire ». Pour cela ils ont en fait décentré leur écoute depuis les tambours, affichés comme centraux dans l'exercice, à tout autre indice sonore pourtant présenté comme périphérique. Les indices en réalité sont nombreux : il s'agit par exemple des tambours sur pieds, *mokiki* pour le *nyembe* et *ebenja* pour le *bwete*, de sonnailles souvent associées aux *bwete misɔkɔ*, de baguettes entrechoquées des répertoires akɛlɛ, de baguettes frappées sur un fût du répertoire *bal*, de frappements de mains particuliers du répertoire *mudimu* des Babɔngɔ, d'un chant que l'on reconnaît.

Cette attention portée aux indices sonores et à leur combinaison est sensible notamment dans le fait pour les musiciens d'écouter entièrement les extraits musicaux avant

[163] Une analyse plus approfondie serait nécessaire pour déterminer le trait distinctif de chaque répertoire (critère et faisceaux de critères) (Cf. Arom *et al.* 2008). Ici le propos se limite à montrer sur quels paramètres repose l'identification des répertoires dans les séries d'écoute à l'aveugle, en l'absence de formules tambourinées distinctives.

de proposer une identification. La durée souvent plus longue des extraits musicaux de *ngɔmɔ* rend cette attente perceptible. En effet, certains instruments sont caractéristiques au point que leur seule audition suffit à identifier un répertoire, mais l'identification reste ordinairement confortée par la coprésence d'autres paramètres : de la densité du faisceau de paramètres dépend ainsi la précision et l'unanimité de l'identification. Si les tambours *ngɔmɔ* et *mosumba* ne permettent pas à eux seuls l'identification des répertoires, en revanche ils demeurent des paramètres pertinents au sein du faisceau. En effet, leur seule présence constitue un indice sonore car ils n'interviennent pas dans tous les répertoires. Leur jeu de plus contient des informations. Ainsi, les formules rythmiques du *ngɔmɔ* postulent l'appartenance de l'extrait musical aux répertoires d'origine akɛlɛ, et leur association avec la présence des baguettes entrechoquées augmente la probabilité de cette identification. Inversement, un jeu de *ngɔmɔ* non-périodique informe de l'inscription de l'extrait musical dans un répertoire davantage commun au pays mobɔngɔ. La périodicité des formules rythmiques du *mosumba* est également informative : elle fait l'objet de la section suivante. En outre, tous les paramètres sonores ne sont pas nécessairement musicaux. Enregistrée incidemment, la voix parlée est ainsi prise en considération par les auditeurs : outre les informations propres au message linguistique qu'elle émet, elle contient des indications géographiques, liées à l'identification de la langue employée, voire du locuteur et de son village, qui sont considérées au même titre que les autres paramètres.

Enfin, le contexte analytique restreint au plan acoustique la perception des indices. En contexte musical régulier en revanche, les paramètres d'identification ne sont pas uniquement sonores. Ils consistent par exemple en une danse, une action, un dispositif rituels et sont perçus en bloc. La perception des paramètres séparés est le propre du cadre analytique, ou bien celle d'un individu se tenant à l'extérieur du village, privé de la vue et en partie de l'ouïe (seules sont perceptibles les fréquences sonores dont la longueur d'onde est suffisante). Ainsi, en transposant au pays mobɔngɔ la question posée par Simha Arom aux musiciens de République centrafricaine, à savoir si un individu passant à proximité d'un village pouvait au son des seuls tambours reconnaître le rituel qui s'y tenait, on répondra ici que non : la certitude progressive de l'identité du rituel est parallèle au cheminement dudit individu vers le village.

Dans le cadre de l'exercice, les auditeurs pallient les paramètres manquants par des représentations mentales. Ainsi ils conjecturent un chant, une danse, une action, et/ou un dispositif, plausibles avec les indices sonores partiels qui sont à leur disposition. Le recours aux représentations mentales est perceptible dans l'esquisse occasionnelle de pas de danse

pendant l'écoute de certains extraits. Ce procédé offre une explication à la détermination occasionnelle de séquences rituelles très précises. Les variations dans l'identification d'un même répertoire enregistré, malgré l'absence d'information sonore supplémentaire, peuvent s'expliquer par un changement de représentation mentale, ce qui présuppose que plusieurs représentations mentales sont cohérentes tant qu'un indice ne vient pas identifier formellement l'extrait. Enfin, les divergences d'identification traduisent également des représentations mentales différentes d'un individu à un autre et/ou d'un village à un autre.

Si les indices sonores rendent possibles une identification que les tambours seuls ne permettent pas, leur caractère partiel favorise inversement leur interprétation erronée. Ainsi, le petit tambour sur pieds *ebenja* du *bwete*, dont l'aire de diffusion est restreinte principalement à la zone motsɔgɔ, est parfois identifié comme étant le grand tambour sur pieds *mokiki*, quant à lui caractéristique du *nyembe*.

L'identité d'un instrument rare peut de plus porter à confusion. Ainsi de l'identification des sonnailles métalliques : soit l'accent semble mis sur l'instrument « sonnailles », et les auditeurs identifient alors le *bwete misɔkɔ* au sein duquel elles sont particulièrement présentes ; soit l'attention semble portée sur la sonorité métallique et la matière, et l'instrument comme le répertoire sont identifiés comme étant étrangers à la région.

Enfin, l'identification erronée d'un élément peut entrer en conflit avec les autres indices sonores et venir perturber l'identification du répertoire. Il en est ainsi des baguettes frappées sur un fût que l'on trouve dans le répertoire du *bal*. L'instrument approprié est un baril de pétrole sans fond, frappé au moyen de deux paires de baguettes d'un bois dur, et dont la puissance sonore couvre le jeu des tambours. Afin de rétablir un équilibre sonore entre les parties dans le cadre des enregistrements analytiques, le fût métallique a été remplacé, à l'initiative des musiciens, par le fût en bois d'un *mosumba*. Le jeu restant par ailleurs identique, le rééquilibrage sonore a l'avantage de permettre l'analyse de la polyrythmie résultant de la superposition des différents instruments. En revanche, la matière vibrante diffère et le rendu acoustique est de ce fait moins juste. Notamment, la sonorité de l'instrument arrangé est semblable à celle du *bakɛ*, longue et fine poutre d'un bois sonore, frappée également avec deux paires de baguettes et associée au jeu de la harpe à huit cordes *ngɔmbi* dans le *bwete*. Les rythmes frappés sur ces instruments diffèrent cependant selon le répertoire (*bal* ou *bwete*).

L'appréhension uniquement auditive des musiciens perturbe l'identification de cet élément équivoque. Les réponses vont du répertoire *bal* effectivement enregistré et souvent identifié après l'audition du chant en fin d'extrait, à l'absence totale d'identification. Entre les

deux, les musiciens demeurent dubitatifs. L'instrument est identifié tour à tour comme baguettes entrechoquées des répertoires akɛlɛ, comme tambour *mosumba* dont la peau serait frappée avec des baguettes ou comme poutre *bakɛ*. Dans ce dernier cas, l'identification du *bwete* reste minoritaire, les musiciens préférant associer cette étrangeté au *nyembe*. Certains précisent que la formation instrumentale est erronée.

Il est certain que la vue de l'instrument rendrait immédiatement sa cohérence à la formation instrumentale. Cette situation équivoque en effet est le propre du cadre analytique ou de l'audition à distance. L'exercice cependant permet de mettre en exergue l'importance, qui pourrait autrement passer inaperçue, du faisceau de paramètres dans l'identification.

Dans ce faisceau de paramètres identificatoires, même la reconnaissance d'un chant n'assure pas à elle seule l'identification conforme au répertoire effectivement enregistré. En effet, les répertoires communs aux différentes populations du pays mobɔngɔ ne sont pas strictement identiques d'un village à un autre. De ce fait, un chant connu à un endroit peut ne pas l'être ailleurs. De plus, un même chant peut appartenir à des répertoires différents, d'un village à un autre - un chant de *bal* ailleurs reconnu comme *nyembe* par exemple - et même au sein d'un même village - un chant de *bwete misɔkɔ a myɔbɛ* et ailleurs reconnu comme *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* et *nyembe*. Inversement, l'absence de reconnaissance du chant n'entrave pas l'identification de l'extrait. Ces exemples illustrent la mobilité interrituelle et interrégionale de certains chants, sur laquelle le chapitre 7 reviendra plus en détail.

Il a été évoqué plus haut que le jeu de l'ensemble de tambours du pays mobɔngɔ, à défaut de recourir à des formules rythmiques discriminantes, était tout de même informatif sur d'autres plans. L'attribution d'un genre à la périodicité des formules rythmiques du *mosumba* constitue l'un de ces paramètres qui renseigne sur le répertoire. La section suivante lui est consacrée.

4.5. LE GENRE DES PERIODES DE *MOSUMBA*

Les périodes du *mosumba* sont généralement de quatre ou de trois temps. Elles peuvent également être de deux temps ou bien plus rarement de six temps. Elles s'agencent ainsi selon deux pôles : l'un, pair (périodes de quatre et deux temps), et l'autre, impair (périodes de trois et six temps, en tant que multiple de trois). Or, l'exercice d'écoutes à l'aveugle permet de mettre en évidence l'identité genrée des périodicités de *mosumba*. Ainsi, la parité est féminine tandis que l'imparité est masculine. Cela se traduit par une tendance plus forte à identifier les périodes de quatre ou deux temps comme appartenant au répertoire

féminin *nyembe* et les périodes de trois ou six temps comme appartenant au répertoire masculin *bwete*, indépendamment des répertoires effectivement enregistrés. Le discours des musiciens, qui accorde un caractère plus lent aux pièces musicales du répertoire féminin, abonde en ce sens.

En effet, le lexique ebɔngwɛ (mais aussi getsɔgɔ et isangu) possède des distinctions d'allure qui opposent les termes « rapide » (*nyavo*) ou « très rapide » (*nyavo nyavo*) et « lent, doucement » (*pɛkɛ*) ou « très lent » (*pɛkɛ pɛkɛ*). Leur application s'étend aux divers domaines de la vie sociale. Dans le domaine musical, le *tempo* d'une pièce est toujours rapide. Les quelques périodes chantées en début de pièce, *a cappella* et plus lentes, sont une mise en place introductive : le véritable début de la pièce musicale correspond à l'entrée des *misumba* qui impriment à l'ensemble un *tempo* systématiquement plus rapide. La vitesse d'exécution des formules tambourinées au *mosumba* constitue d'ailleurs un gage de qualité de la musique. C'est pour éviter un ralentissement inéluctable du *tempo* dû à la fatigue que les tambourinaires se relaient dans les pièces musicales de longue durée. En outre, le *tempo* particulièrement rapide des pièces musicales du *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* participe du succès du répertoire et du rituel au niveau régional.

Hormis cette caractéristique du *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* cependant, il n'existe pas de caractérisation des répertoires sur le critère de l'allure à proprement parler. Par conséquent, les tambourinaires ne jouent pas intentionnellement plus lentement dans le *nyembe* féminin que dans le *bwete* masculin. Je suggère donc que la lenteur attribuée au répertoire *nyembe* caractérise moins le *tempo* des pièces musicales proprement dit que la taille de la période. Cette « lenteur » féminine exprime en définitive un laps de temps plus long – quatre temps contre trois - avant le retour au même, c'est-à-dire avant la période suivante.

Les musiciens font aisément référence aux temps passés (réels ou sublimés), ceux « des vieux d'avant », où les « vraies chansons n'étaient pas aussi mélangées ». Toujours est-il qu'actuellement ces associations genrées relèvent de tendances et non de systématiques. Ainsi, l'identification du *bwete* sur une périodicité de quatre temps ou inversement, celle du *nyembe* sur une périodicité de trois temps sont également justes. En conséquence, le genre des périodes ne se superpose pas exactement au genre des rituels *bwete* et *nyembe*, au sein desquels seuls les hommes ou inversement, seules les femmes, entonnent les chants[164]. Aussi, les femmes dans le *nyembe* entonnent des chants dont la périodicité tambourinée est de trois temps, comme les hommes dans le *bwete* entonnent des chants dont la périodicité

[164] En réalité, l'inverse se produit également, mais ponctuellement, pour des actions très précises.

tambourinée est de quatre temps. En outre, il n'y a pas de correspondance nécessaire entre les éléments féminins du rituel *bwete* et la périodicité féminine de quatre temps. Ainsi, l'annexe 5 donne l'exemple d'un chant caractéristique d'un ancêtre *mogɔnji* féminin, dont la période tambourinée est de trois temps. Certaines pièces musicales de plus sont communes à différents répertoires sans incidence sur leur périodicité.

En permettant l'audition partielle des informations sur l'identité d'un répertoire, le cadre analytique met en valeur la pertinence du paramètre du genre dans la périodicité, que le contexte musical ordinaire, caractérisé par la coprésence d'une multitude d'informations, masque. Ainsi, l'exercice révèle qu'en l'absence de tout autre élément identificateur, les musiciens estiment plus grande la propension d'une période impaire à appartenir au répertoire *bwete* ainsi que celle d'une période paire à appartenir au répertoire *nyembe* plutôt que l'inverse. L'association des couleurs, rose pour les périodes paires et le répertoire *nyembe*, bleu pour les périodes impaires et le répertoire *bwete*, permet de faire ressortir cette tendance dans les tableaux regroupant les formules rythmiques identiques (tableau Annexe 3 B).

La présence d'informations complémentaires (un instrument, une modalité de jeu) vient ensuite affiner cette opposition genrée fondée sur la périodicité. Le procédé est particulièrement perceptible dans le village Diyanga, dans lequel les identifications alternent entre le *nyembe* et le *bwete* conformément à la parité ou l'imparité des périodes jusqu'à l'apparition d'instruments complémentaires (sonnailles métalliques, baguettes entrechoquées).

En outre, l'attention portée à ce paramètre du genre dans l'exercice aurait probablement été plus importante si je n'avais moi-même créé un biais en précisant aux auditeurs le large spectre des réponses possibles. En agissant de la sorte, je les ai involontairement incités à porter leur attention sur les informations complémentaires et les représentations mentales, davantage que sur la périodicité du *mosumba*.

Au vu de l'analyse cependant, il est tout à fait probable qu'une restriction de la consigne à une opposition binaire des réponses - « identifier le *nyembe* ou le *bwete* à l'écoute des tambours » - verrait la prévalence de la périodicité sur les autres paramètres d'identification, sans toutefois révéler une concordance parfaite entre l'imparité et le *bwete* d'une part, et entre la parité et le *nyembe* d'autre part.

Par ailleurs, le tambour *ngɔmɔ* s'appuyant sur le tambour *mosumba*, le genre des périodes s'applique à son jeu par corollaire. Sa progression épisodiquement périodique est ainsi parallèle à celle des *misumba* : la durée de la période de *ngɔmɔ* en est alors l'égal ou le double. Une configuration polyrythmique *misumba* / *ngɔmɔ* superposant une périodicité paire et une autre impaire ne serait pas pertinente. Cependant, en raison de son jeu

fondamentalement plus libre qui l'affranchit précisément de la période, le *ngɔmɔ* n'est pas investi de la notion de genre comme peut l'être le *mosumba*. La question du genre se pose davantage pour le chant, lui aussi strictement périodique. Qui plus est, le chant et les *misumba* progressent selon des rapports de périodicité déterminés.

4.6. RAPPORTS DE PERIODICITES ENTRE LE CHANT ET LES TAMBOURS *MISUMBA*

Une pièce musicale chantée débute systématiquement par le chant *a cappella*, rejoint dans un second temps par les tambours *misumba*. La périodicité des *misumba* est ainsi dépendante de celle du chant. L'analyse d'un grand nombre de pièces musicales montre que tous les rapports de périodicités entre le chant et les tambours *misumba* répondent à deux mêmes principes : ils sont proportionnels et leur rapport de proportionnalité est pair. Afin de le montrer, l'analyse qui suit s'appuie d'une part sur les enregistrements analytiques réalisés dans un village mobɔngɔ - au cours desquels un chant issu de chacun des principaux répertoires communs est successivement accompagné par les différents tambourinaires présents (Annexe 5) - d'autre part, sur les séries d'écoutes à l'aveugle précédemment analysées (Annexes 3 et 4), ainsi que sur le corpus de chants (détaillé dans le chapitre 3) et de nombreuses observations. Etendus aux répertoires spécifiquement babɔngɔ, les principes de périodicité sont exempts de toute considération ethnique.

Dans ce chapitre les transcriptions au moyen de l'écriture occidentale de la musique sont souvent doublées d'une représentation graphique qui s'inspire de la méthode de notation nommée Time Unit Box System (TUBS) (Cf. Koetting 1970). Cette notation, qui ne requiert pas l'apprentissage d'un code spécifique – à la différence du système d'écriture occidental de la musique par exemple -, permet de visualiser immédiatement l'agencement métrique des parties. L'illustration des rapports de périodicités entre les parties n'utilise en définitive que le cadre de cette notation, qui permet par ailleurs l'analyse fine de la polyrythmie, la matérialisation des différentes techniques de jeu (notamment de frappe) comme des différentes sonorités des instruments. Chaque case de cette notation correspond à la plus petite valeur rythmique commune aux différentes parties, ailleurs nommée par Arom « valeur opérationnelle minimale » (VOM) (1985 : 410).

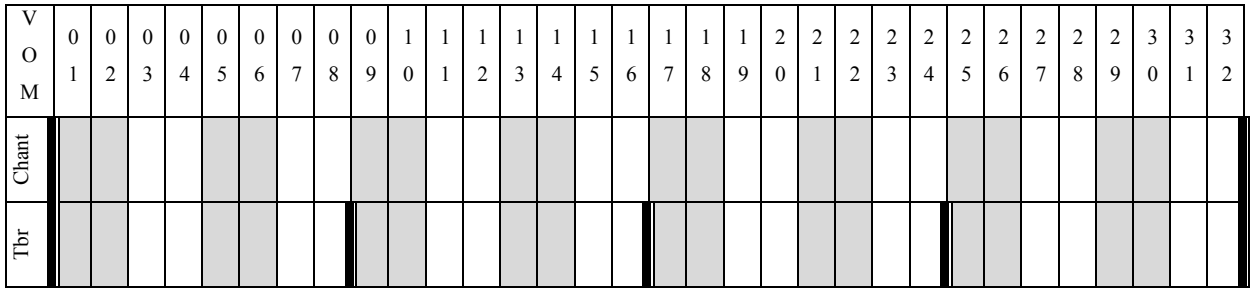
Les différents rapports de périodicités dépendent de la pulsation sur laquelle se fondent les différentes parties ainsi que sur le mode de subdivision de cette pulsation. Soit cette pulsation est commune aux parties superposées (section 4.6.1 ci-après), soit les parties

évoluent sur deux pulsations différentes (section 4.6.2. ci-après). Ces deux pulsations sont alors en relation hémiolique l'une avec l'autre.

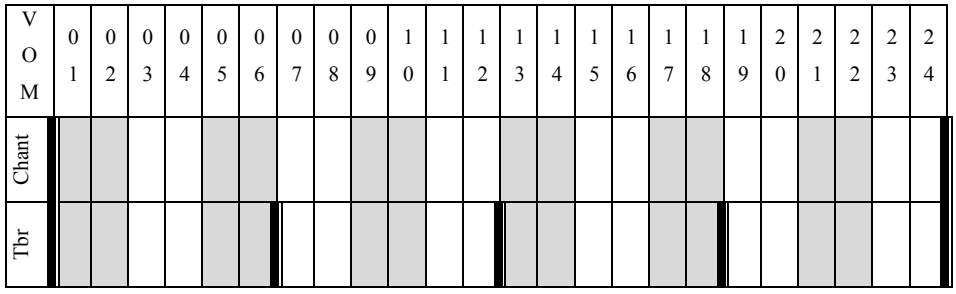
4.6.1. Une pulsation commune

Au sein du corpus étudié, il apparaît que la subdivision du temps dans le jeu du *mosumba* est majoritairement binaire. Lorsqu'elle est également binaire dans la partie du chant, les rapports de périodicités entre le chant et les *misumba* sont alors systématiques comme suit : un chant de seize temps binaires est accompagné d'une formule tambourinée de quatre temps binaires, et un chant de douze temps binaires, d'une formule tambourinée de trois temps binaires. Dans les deux cas le rapport de proportionnalité est donc de quatre pour un : quatre périodes de tambours sont nécessaires pour couvrir une période de chant. Ces rapports sont illustrés dans les tableaux ci-dessous, dans lesquels une case égale une croche. Il faut deux croches pour faire un temps. Les temps sont indiqués par l'alternance des couleurs, grisé et blanc. Les doubles barres indiquent le début et la fin des périodes : il y a donc une seule période de chant et quatre périodes de tambour *mosumba* (Tbr) :

a) Rapports de périodicités entre le chant (16 temps) et le tambour *mosumba* (4 temps) :



b) Rapports de périodicités entre le chant (12 temps) et le tambour *mosumba* (4 temps) :



Ce principe est étendu aux multiples des périodes de chants. Seul le rapport de proportionnalité s'en trouve modifié mais il demeure pair (par exemple : une période de huit

temps au chant superposée à une période de quatre temps au *mosumba* donne un rapport de périodicité de deux).

Le genre des périodes, établi pour le *mosumba*, est valable pour le chant : le chant de seize temps, en tant que multiple de quatre, est à tendance féminine, c'est-à-dire que, pris hors contexte, il est plus aisément identifié comme appartenant au *nyembe* ; inversement, le chant de douze temps, en tant que multiple de trois, est à tendance masculine, c'est-à-dire que, pris hors contexte, il est plus aisément identifié comme appartenant au *bwete*[165]. L'écart plus important entre les périodes de chant « féminines » et « masculines » (respectivement 16 et 12 temps) qu'entre les périodes tambourinées « féminines » et « masculines » (respectivement 4 et 3 temps) rend plus immédiatement perceptible le caractère plus long / « lent » du principe féminin. De même que les périodicités de quatre et de trois temps du *mosumba* enfin, les périodicités féminines et masculines du chant ne se trouvent pas exclusivement dans les répertoires respectivement *nyembe* et *bwete*.

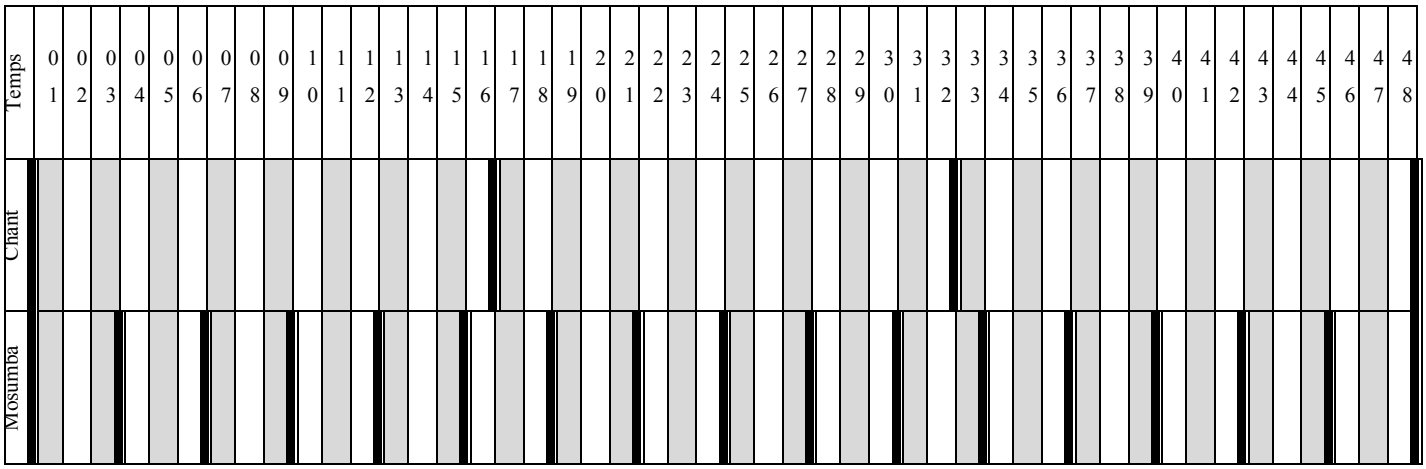
Ces rapports de périodicités fondés sur une subdivision binaire commune aux parties superposées sont invariablement vérifiés. Afin de parfaire l'analyse cependant, j'ai sollicité auprès de musiciens la réalisation de rapports de périodicités ne respectant pas ce principe de proportionnalité paire. Il s'agissait ainsi pour les tambourinaires de frapper une formule rythmique de trois temps sur un chant de seize temps, puis inversement, une formule rythmique de quatre temps sur un chant de douze temps. Comme attendu selon les principes préétablis, ces combinaisons erronées engendrèrent des hésitations, et la réaction première des tambourinaires fut de rétablir un rapport de périodicités juste. De manière plus inattendue cependant, certains tambourinaires particulièrement compétents réussirent à faire abstraction du chant et s'attachèrent à maintenir la périodicité erronée. La conversation qui suivit permit toutefois de confirmer l'irrecevabilité de ces combinaisons inversées. Néanmoins, il est intéressant de constater que ces deux inversions ne produisent pas des effets équivalents. Or, ces derniers soulignent en creux la pertinence des deux règles du jeu musical établies.

D'abord, le caractère aberrant de la première inversion – consistant à superposer deux périodes de seize et trois temps – tient à son recours à un principe musicologique non-pertinent en pays mobɔngɔ, qui consiste en la macro-périodicité, selon la terminologie d'Arom. La macro-période constitue un cycle qui superpose des périodicités non proportionnelles entre elles. Sa taille est déterminée par la distance entre deux points de jonction de ces périodicités multiples :

[165] Néanmoins, les paroles du chant peuvent informer sur le répertoire ; ce paramètre prime alors sur la périodicité.

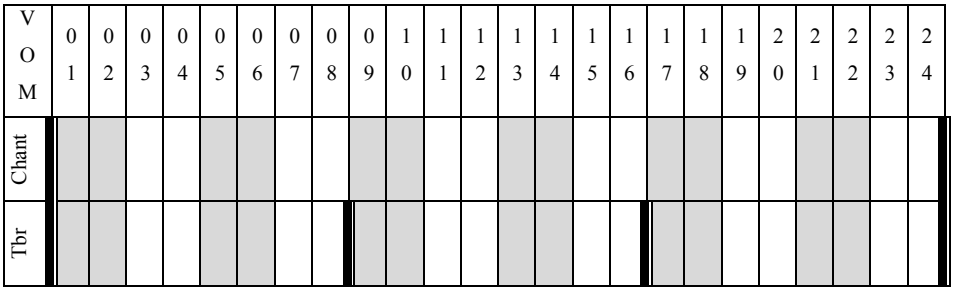
> « J'appelle *macro-période* le cycle auquel donne lieu la superposition de périodes de dimensions différentes, *lorsqu'aucune d'elles, prise isolément, n'atteint cette dimension* ; c'est le cas de deux ou plusieurs périodes présentant un rapport de 2 : 3 et/ou de 3 : 4. La macro-période offre alors le seul point de jonction qui soit *commun à toutes les périodes en présence* » (Arom 1984 : 9, *ses italiques*).

Aussi, dans l'exemple proposé, les premiers temps des périodes chantée et tambourinée coïncident tous les quarante-huit temps, soit après trois périodes de seize temps au chant et seize périodes de trois temps au tambour *mosumba*. Cette macro-périodicité aberrante est illustrée par le tableau ci-dessous, dans lequel une case égale un temps :



L'incohérence de cette configuration confirme la nécessaire relation de proportionnalité entre le chant et le *mosumba*.

Dans la seconde inversion cependant, l'aberration - consistant à superposer deux périodes de douze et quatre temps – ne tient pas à la macro-périodicité. En effet, le rapport entre les deux périodicités demeure proportionnel :



Le caractère aberrant de cette combinaison réside dans le rapport impair de proportionnalité : dans ce cas de figure en effet, seules trois périodes de quatre temps couvrent une période de

chant de douze temps, au lieu de quatre périodes de trois temps de manière conventionnelle. Ainsi, l'incohérence de cette configuration confirme le rapport de proportionnalité nécessairement pair entre le chant et le *mosumba*.

Ce rapport proportionnel pair a de surcroît été explicité par les musiciens lors d'une séance d'enregistrement de pièces musicales dans un village mitsɔgɔ fin 2007 : sans intervention de ma part cette fois, un jeune tambourinaire fut en effet corrigé deux fois par ses aînés alors qu'il proposait une formule de quatre temps sur un chant de douze temps. Il apparaît ainsi que les musiciens les plus aptes à maintenir un jeu erroné sont les tambourinaires novices, par manque d'expérience, et les tambourinaires experts, du fait de leur compétence éminente.

L'élaboration de ces situations factices a permis de mettre en exergue les deux règles du jeu musical que tous les rapports de périodicités entre le chant et le *mosumba* évoluant sur la même pulsation appliquent par ailleurs. La question des rapports de périodicités se posent également lorsque les parties progressent selon deux pulsations. Cela concerne l'articulation entre le tambour *mosumba* et le chant, mais aussi les différents tambours entre eux.

4.6.2. Deux pulsations

Il arrive fréquemment que l'ensemble des parties superposées que sont le chant, les deux *misumba*, les *ngɔmɔ* et parfois un tambour sur pieds *ebenja* ou *mokiki*, ne progressent pas selon la même subdivision du temps, celle des uns étant binaire et celle des autres étant ternaire. Ce rapport, dans lequel les différentes parties conservent la même valeur minimale opérationnelle, est nommé hémiole (je parlerai également de « relation hémiolique » entre les parties), ou encore « trois pour deux », d'après le rapport entre les parties. Je l'emploie également pour qualifier le rapport « quatre pour trois ». Le procédé est fréquent en pays mobɔngɔ mais également bien au-delà[166]. En voici le schéma :

a) Schéma de la relation « trois pour deux »

La plus petite valeur commune entre les deux parties est la croche. Deux temps de trois croches et trois temps de deux croches se superposent :

x			x		
x		x		x	

[166] Par exemple, Arom (1985 : 482), à propos de la musique des Pygmées Aka de République centrafricaine.

b) Schéma de la relation « quatre pour trois »

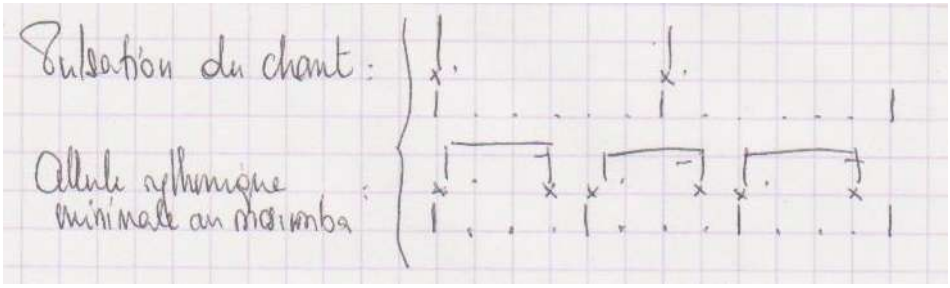
La plus petite valeur commune entre les deux parties est la double-croche. Trois temps de quatre doubles-croches et quatre temps de trois doubles-croches se superposent :

x				x				x			
x			x			x			x		

L'hémiole entretient ainsi une ambiguïté métrique entre le binaire et le ternaire. Elle intervient sur l'axe horizontal (diachronique) comme vertical (synchronique). Sur l'axe diachronique, l'hémiole constitue un procédé fréquent de variation rythmique du jeu tambouriné, par lequel le *mosumba* s'écarte ponctuellement de la formule rythmique et de sa répétition. Il s'agit d'un agencement rythmique particulier des événements sonores (exemple musical 19 annexe 2).

Sur l'axe synchronique, l'hémiole peut se matérialiser par une simple battue. Elle constitue ainsi la caractéristique de jeu du petit tambour sur pieds *ebenja* (exemple musical 20 annexe 2). De même, les frappements de mains réguliers progressent soit conjointement aux temps de la période chantée, soit en relation hémiolique avec eux, soit les deux en superposition. L'hémiole verticale au *mosumba*, donne lieu au minimum à la frappe de la cellule rythmique minimale dans sa forme binaire – la subdivision du chant est alors ternaire - ou ternaire – la subdivision du chant est alors binaire :

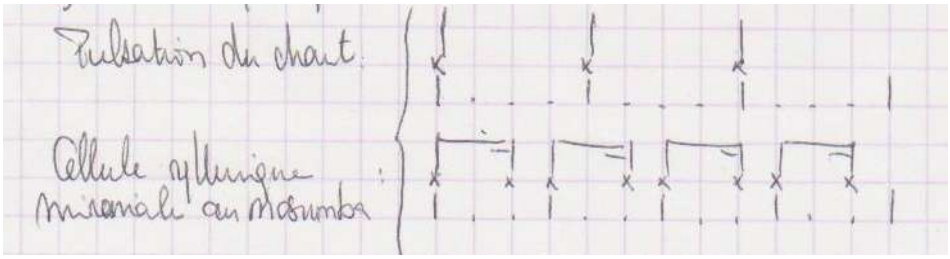
a) Cellule rythmique minimale binaire dans l'hémiole « trois pour deux » :



(Une case égale une double-croche)

VOM	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Puls. chant	x						x					
Tbr	x			x	x			x	x			x

a) Cellule rythmique minimale ternaire dans l'hémiole « quatre pour trois » :



(Une case égale une double-croche)

VOM	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12
Puls. chant	x				x				x			
Tbr	x		x	x		x	x		x	x		x

Enfin, le *mosumba* peut également frapper une formule rythmique en relation hémiolique avec le chant. Ainsi, la période de chant de huit temps ternaires est généralement accompagnée d'une formule tambourinée de trois temps binaires. La relation hémiolique « trois pour deux » préserve ainsi le rapport de proportionnalité pair entre les deux parties : quatre périodes de *mosumba* couvrent une période de chant, ainsi que le montre le schéma suivant dans lequel une case égale une croche :

VOM	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Chant																								
Tbr																								

Dans le chant *ndoy* sur huit temps ternaires (exemple musical 21 annexe 2) la relation hémiolique « trois pour deux » avec le chant concerne les deux *misumba* ainsi que le *ngɔmɔ*. Un *mosumba* frappe la cellule rythmique minimale tandis que le second frappe une formule rythmique sur trois temps binaires. Le *ngɔmɔ*, lorsqu'il fait entendre un jeu périodique, frappe une formule rythmique sur six temps binaires. Le tambour sur pieds peut être entendu de deux manières :

- comme frappant un rythme de deux croches pointées par temps, selon la même pulsation que le chant : il est alors, comme ce dernier, en relation hémiolique avec les tambours *misumba* et *ngɔmɔ* ;
- comme matérialisant une pulsation d'une valeur d'une croche pointée : il est alors en relation hémiolique de type « quatre pour trois » avec les *misumba*.

Le rendu sonore est en tout cas celui d'une imbrication d'hémioles entretenant l'ambiguïté binaire-ternaire déjà évoquée.

Le recours à l'hémiole met en évidence quelques principes musicologiques que la progression de l'ensemble des parties sur la même pulsation rend moins apparents. D'abord, les deux *misumba* évoluent généralement selon la même pulsation (binaire ou ternaire), qui peut être commune avec le chant ou bien en relation hémiolique avec ce dernier. Le tambour *ngɔmɔ* quant à lui adopte la pulsation des *misumba* avant celle du chant. En outre, le recours préférentiel à l'hémiole dans l'accompagnement du chant ternaire manifeste une prédominance de la subdivision binaire dans le jeu des *misumba*. A ce stade néanmoins, il demeure malaisé d'affirmer si la préférence porte effectivement sur le binaire en tant que tel ou bien sur l'impression de rapidité accrue produite par l'hémiole : trois temps sont en effet frappés en l'espace de deux temps chantés. Or la vitesse d'exécution intervient dans les critères d'appréciation du jeu comme on l'a vu relativement à la question du genre. Enfin, l'hémiole « trois pour deux » réaffirme le caractère systématique du rapport de proportionnalité pair entre le chant et les *misumba*.

Néanmoins, le jeu ternaire du *mosumba*, de même que l'hémiole entre les deux *misumba*, ne sont pas proscrits, comme le montre l'exemple suivant. Dans le chant *Mipɔtsɔ* (exemple musical 22 annexe 2), la période du chant est de seize temps ternaires tandis que l'agencement rythmique de la mélodie est binaire et ternaire. L'hémiole se produit d'une part entre le chant et un tambour *mosumba*, et d'autre part, entre les deux tambours *misumba*, l'un progressant selon une pulsation binaire, et l'autre, selon une pulsation ternaire.

L'hémiole « trois pour deux » est ainsi supportée par des chants de huit ou seize temps de subdivision ternaire. Les chants de huit et seize temps sont donc soit binaires soit ternaires. Dans le corpus, les chants de douze temps sont binaires. La réalisation de l'hémiole est alors de type « quatre pour trois ». Elle s'y restreint à la frappe de la pulsation ou de la formule minimale et exclut *a priori* la formule rythmique. Une raison semble mécanique : la vitesse d'exécution qu'impose l'hémiole « quatre pour trois » entraverait la réalisation d'une formule rythmique. Une seconde raison pourrait être la préférence pour le jeu binaire au *misumba* ainsi

que précédemment évoquée : l'hémiole « quatre pour trois » impose en effet au tambour un jeu ternaire.

Le chant *Dimenga* (exemple musical 23 annexe 2) illustre l'hémiole « quatre pour trois » au *mosumba* en superposition avec un chant de douze temps binaires. L'accompagnement des deux *misumba* possède également la particularité que les deux tambours réalisent la cellule rythmique minimale sur un temps. Or, on a vu que pas plus d'un tambour ne pouvait réaliser la cellule rythmique minimale pour que l'accompagnement soit jugé correct. Dans cet exemple cependant, les deux *misumba* sont en relation hémiolique l'un avec l'autre. De ce fait la cellule minimale du premier est binaire tandis que celle du second est ternaire. Il résulte ainsi de leur superposition une formule rythmique sur trois temps, caractéristique de l'accompagnement tambouriné du chant de douze temps. Cette formule, qui n'est réalisée en tant que telle par aucun instrument, respecte le principe de proportionnalité paire.

Le tableau ci-dessous synthétise les principes de superposition des parties de chant et de tambour *mosumba* mis en évidence par l'analyse du corpus. Sont prises en compte les périodicités de chant les plus courantes de 6, 8, 12 et 16 temps. La périodicité « 1 » correspond à la cellule rythmique minimale, binaire (sur quatre double-croches) ou ternaire (sur trois double-croches). Sur un temps unique, il ne s'agit pas d'une période à proprement parler. La périodicité « ½ » indique que deux cellules rythmiques minimales ternaires (deux fois trois-double-croches) sont nécessaires pour couvrir un temps ternaire au chant (six double-croches). En grisé apparaissent les relations hémioliques et en blanc la progression des parties selon la même pulsation.

Période de chant		Période de tambour *mosumba*			
Subdivision du temps	Nombre de temps	Temps binaires	Rapport de proportionnalité	Temps ternaires	Rapport de proportionnalité
Binaire	6	1	6	?	?
		3	2		
	8	1	8	Ø	Ø
		2	4		
		4	2		
	12	1	12	1	16
		3	4		
	16	1	16	Ø	Ø
		2	8		
		4	4		
Ternaire	8	1	12	½	16
		3	4	2	4
	16	1	24	½	32
		3	8	2	8

Ce tableau permet de synthétiser les principes au fondement des rapports de périodicités entre le chant et l'ensemble de tambours.

Précédemment décrit, le principe fondamental de proportionnalité paire entre les tambours *misumba* et le chant ressort de cet inventaire des rapports de périodicités. Il est respecté, que les deux parties évoluent selon la même pulsation – binaire ou ternaire - (en blanc dans le tableau) ou selon des pulsations différentes (binaire et ternaire), procédé nommé hémiole (en gris dans le tableau). Ce principe exclut la macro-périodicité et les proportions impaires (Ø dans le tableau). Trois types de frappes peuvent réaliser l'hémiole : une battue isochrone, une cellule rythmique minimale ou encore une formule rythmique. La première est réalisée par le tambour sur pied, les deux autres par les tambours *misumba*. L'hémiole est de deux types. Dans la première dite « trois pour deux », le tambour binaire accompagne le chant ternaire. Elle est la plus développée : la plus fréquente, et supportant la formule rythmique tambourinée en sus de la battue isochrone et de la cellule rythmique minimale. Elle est le fait

des périodicités chantées de huit et de seize temps ternaires. En outre, le corpus fait état d'un nombre équivalent de chant de seize temps binaires et ternaires tandis que les chants de huit temps ternaires y apparaissent nettement plus fréquents que les chants de huit temps binaires. En ce sens, le chant de huit temps serait le plus représentatif de la subdivision ternaire de la pulsation et de l'hémiole « trois pour deux ». Dans le second type d'hémiole dit « quatre pour trois » à l'inverse, le tambour ternaire accompagne le chant binaire. Il semble que cette hémiole existe uniquement sous la forme de la battue isochrone ou de la cellule rythmique minimale sur un temps. La trop grande vitesse d'exécution que l'hémiole « quatre pour trois » génère est susceptible d'entraver la frappe d'une formule rythmique. Elle est le fait des périodicités chantées de douze temps binaires. *A priori* rien ne s'oppose à sa réalisation sur un chant de six temps binaires également, mais le corpus n'en comprend aucun exemple.

Par ailleurs, ce que ne montre pas précisément le tableau mais qui est apparu au cours de l'analyse, c'est que, si les deux *misumba* évoluent généralement ensemble, il leur est également possible de progresser en relation hémiolique l'un avec l'autre, c'est-à-dire, l'un en blanc et l'autre en gris pour une même périodicité au chant. Cette liberté des tambourinaires d'accompagner un même chant par deux périodicités et deux types de regroupement des valeurs conforte l'absence précédemment énoncée de formule rythmique distinctive des répertoires. En outre, l'analyse de l'hémiole a permis de mettre en relief la relation entre le tambour *ngɔmɔ* (absent du tableau) et les *misumba*. En effet, la pulsation du tambour *ngɔmɔ* est avant tout identique à celle des, ou de l'un des, *misumba*, ce que masque la progression de toutes les parties sur les mêmes temps.

Enfin, plusieurs éléments semblent privilégier le binaire dans la musique du pays babɔngɔ. D'abord, les temps de toutes les périodicités de chant peuvent être subdivisés de manière binaire, tandis que la subdivision ternaire ne concerne *a priori* que deux périodicités de chant (8 et 16) sur les quatre mises en relief. De plus, le jeu ternaire des *misumba* est rare et ne concerne jamais, dans le corpus général, les deux tambours simultanément, à la différence du jeu binaire. En outre, la subdivision ternaire des temps du chant – dont le cadre privilégié serait la périodicité de huit temps - est accompagnée aux tambours moins fréquemment par une pulsation également ternaire que par une pulsation binaire en relation hémiolique. L'hémiole de plus permet une vitesse accrue d'exécution de la formule tambourinée qui est valorisée. Enfin, même lorsque la subdivision des temps du chant est ternaire, l'agencement rythmique de la mélodie est largement binaire.

Dans le jeu des tambours une place non négligeable est laissée à l'expression individuelle, place que la section suivante s'attache à définir.

4.7. L'INDIVIDU DANS LE JEU TAMBOURINE

Cette section se fonde sur l'analyse du corpus exposé dans le chapitre 3 et des écoutes à l'aveugle des tambours *mosumba* et *ngɔmɔ* (annexes 3 et 4), sur l'étude comparative du jeu du tambour *mosumba* (annexe 5) ainsi que sur l'observation de nombreuses veillées rituelles et de divertissement. Elle écarte d'emblée le jeu du tambour sur pieds, restreint à une frappe isochrone sur la pulsation du chant ou en relation hémiolique avec celle-ci. L'instrumentiste en effet n'y a aucune liberté et son prestige tient uniquement à sa fonction, particulièrement en ce qui concerne le *mokiki/mukɔɔ* du *nyembe*.

L'absence fréquente de reconnaissance de leurs propres enregistrements par les musiciens, soulignée dans les exercices d'écoute à l'aveugle de *mosumba* et de *ngɔmɔ* (annexes 3 et 4), va *a priori* à l'encontre d'une individualisation prononcée du jeu tambouriné. Le contexte analytique, imposant au musicien une écoute distanciée, possiblement déformée et isolée de son propre jeu, doit cependant être pris en considération dans cette observation.

En contexte usuel de production musicale en effet, le musicien a de son propre jeu une écoute combinée à différents facteurs sensoriels. Le toucher simultané de l'instrument, la vue de sa propre action mais aussi de la répercussion de celle-ci sur l'action en cours (la danse d'un personnage tiers le plus souvent) s'associent à l'ouïe. Le musicien a ainsi du son qu'il produit une audition unique. Elle est non seulement externe - à la manière d'un son émis par un tiers - mais également interne : d'un point de vue physiologique en effet, les ondes acoustiques se propagent par les média auriculaire mais également musculaire et osseux du musicien. En termes de fréquences, sa perception est en conséquence plus grave que celle des auditeurs extérieurs. Or les écoutes à l'aveugle placent le musicien dans un contexte inédit qui l'amène, sans même en être averti, à l'écoute désincarnée de son propre son, à la manière distanciée d'un son tiers. Ce même son subit de plus une déformation acoustique due à son enregistrement, mais surtout à son écoute différée sur un support de qualité moyenne. Le contexte analytique isole de surcroît le son de son environnement sonore, visuel et kinesthésique usuel, en d'autres termes, de l'expérience qui l'accompagne. Enfin, la consigne donnée « identifier le répertoire à l'écoute du tambour *mosumba*, du tambour *ngɔmɔ* ou les deux » ne fournit aucune restriction géographique quant aux lieux d'enregistrement, ni n'attire l'attention des auditeurs sur les musiciens, comme l'aurait fait une consigne du type : « Ces enregistrements ont été effectués dans votre village ou dans tel village voisin. Qui joue ? »

L'incidence de ces éléments divers sur l'identification des musiciens masque le caractère personnalisé du jeu tambouriné. Néanmoins, elle est révélatrice de la dynamique sous-jacente à cette personnalisation : solidaire du contexte et pertinente par contraste. La personnalisation du jeu tambouriné, qui exprime la compétence musicale du musicien, est de plus révélatrice d'une relation à la musique favorisant sa circulation. Du fait de techniques différentes et de rôles distincts dans la polyrythmie, le jeu du tambour *mosumba* et celui du tambour *ngɔmɔ* se personnalisent diversement.

4.7.1. L'individu dans le jeu du *mosumba*

Le jeu comparatif du tambour *mosumba*, dont l'analyse fait l'objet de l'annexe 5, permet de rendre compte d'un certain nombre de pratiques concernant l'individualisation du jeu tambouriné. L'exercice consiste en l'accompagnement successif d'un même chant par différents tambourinaires d'un même village. Il est réitéré pour chacun des principaux répertoires communs[167]. Chaque enregistrement s'effectue en présence des autres tambourinaires. Les résultats sont présentés sous la forme d'un tableau. Une lecture verticale du tableau rend compte du déroulement chronologique de l'exercice : les tambourinaires (nommés par leurs initiales) se succèdent, en présence des autres, sur chaque chant. Elle permet ainsi une comparaison des formules rythmiques des différents tambourinaires sur un même chant. Une lecture horizontale permet en revanche une comparaison des formules rythmiques d'un même tambourinaire sur des chants et des répertoires variés. Plusieurs

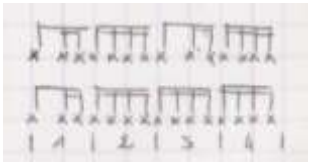
[167] Au plan méthodologique, l'enquête est réalisée au début de la constitution de mon corpus musical et au cours de mon premier séjour dans ce village. Du fait de connaissances alors succinctes des pratiques musicales du pays mobɔngɔ et afin d'éviter d'orienter les réponses en fonction de mes propres attentes, le choix des chants a été largement laissé aux musiciens. Tous sont extraits de séquences de danses publiques. J'ai cependant sollicité l'illustration de la séquence de danses publiques *migɔnji* du *bwete* par deux chants: l'un accompagnant la danse d'un ancêtre *mogɔnji* masculin, l'autre, celle d'un ancêtre *mogɔnji* féminin, afin d'observer l'éventuel traitement rythmique d'un élément féminin au sein d'un répertoire masculin.

De même que dans l'exercice précédemment présenté, le jeu tambouriné est placé dans le contexte général du chant responsorial. Sa réalisation nécessite donc la participation de quelques chanteurs. Dans ce contexte analytique, le chant débute *a cappella*, puis il est rejoint par un unique tambour *mosumba* durant quelques périodes. Lorsque la superposition des parties est stabilisée, le chant est stoppé, laissant le *mosumba* poursuivre seul. Après un laps de temps, le chant reprend en superposition avec le *mosumba* durant quelques périodes, avant l'arrêt final de la pièce. Cette méthode permet de placer la formule rythmique dans un contexte musical pertinent, d'observer l'agencement du jeu tambouriné et du chant, ainsi que de s'assurer de l'absence de modification rythmique au cours du jeu solo, susceptible d'entraver le chant. La pulsation est matérialisée de bout en bout de la pièce par les battements de main des chanteuses ainsi que par le jeu du *mokiki* sur le chant de *nyembe*. On entend également l'*ebenja* sur certains extraits du *bwete*. Les transcriptions ont été réalisées avec le logiciel Audacity permettant un ralenti du tempo.

formules rythmiques dans une même case indiquent des variations et le décompte des temps est alors identique pour toutes. Lorsque les formules rythmiques de trois temps s'additionnent pour former une seule grande période, le décompte des temps l'indique également (Cf. ligne « MF »). Les formules rythmiques sont notées sur trois hauteurs, pertinentes par contraste davantage qu'en termes de fréquences. La référence de l'extrait musical auquel renvoie la formule rythmique est également indiquée sous la formule.

Analyse du tableau

Selon une lecture verticale du tableau, la comparaison des formules rythmiques réalisées successivement sur un même chant révèle une attention particulière portée à l'individualisation des différents tambourinaires. En effet, d'un tambourinaire au suivant, il est remarquable que la même formule rythmique ne soit jamais frappée consécutivement. Sur le chant de *nyembe* par exemple, si les formules rythmiques des tambourinaires « MP » et « MF » sont très proches, elles ne sont cependant pas identiques (variations de hauteurs notamment) ni consécutives.

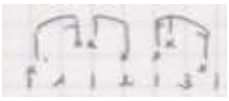
« MP » *Nyembe* : 

« MF » *Nyembe* : 

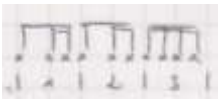
Dans le chant de *migɔnji* féminin du *bwete* par ailleurs, il arrive fréquemment que les tambourinaires varient leur propre formule rythmique. D'une variation à l'autre et d'un tambourinaire à l'autre, les formules sont parfois très similaires. Elles ne sont jamais identiques cependant : il existe toujours une différence dans le rythme et/ou dans l'alternance des hauteurs. Cela confirme que si les hauteurs ne sont pas pertinentes en elles-mêmes, leur alternance en revanche l'est.

De prime abord, le chant de *migɔnji* masculin du *bwete* semble contredire ce principe. En effet, la formule du tambourinaire « MF » est constituée de deux formules précédemment exécutées pour le même chant par deux autres tambourinaires :

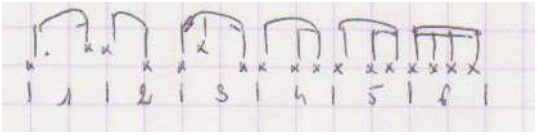
- la formule du tambourinaire « MD » : celle-ci fait alterner trois hauteurs tandis que celle de « MF » n'en contient que deux, mais les mouvements mélodiques (grave vers aigu ; aigu vers grave) sont maintenus :



- la formule du tambourinaire « MP » quant à elle est reprise par « MF » à l'identique :



Cependant, ces reprises ne sont pas immédiatement consécutives aux formules des tambourinaires « MD » et « MP » d'une part, et d'autre part, leur agencement est original. En effet, le tambourinaire double sa période et passe ainsi d'une formule rythmique de trois temps à une formule rythmique de six temps :

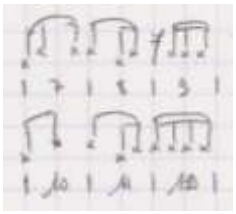


Ainsi, la conception de cette périodicité de six temps est celle de deux périodes de trois temps juxtaposées, qui sont possiblement autonomes par ailleurs.

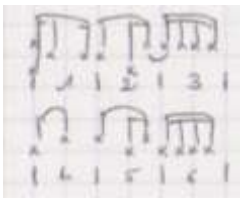
Dans cet exercice, le tambourinaire « MF » se singularise par sa tendance à démultiplier la périodicité initiale du *mosumba*. Ce procédé attire l'attention sur la personnalité musicale des tambourinaires, qu'une lecture horizontale du tableau met en évidence. Cette technique, sollicitant particulièrement la mémoire, est une compétence des tambourinaires experts. En ce sens, elle constitue la forme la plus saillante de la personnalisation du jeu tambouriné.

Le tambourinaire « MF » applique cette technique aux périodicités initialement impaires. Sur les chants des répertoires « *mogɔnji* masculin » du *bwete* ainsi que du *bal*, il double la période du *mosumba*, qui devient une période de deux fois trois temps. Sur le chant du répertoire *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ*, il quadruple la période du *mosumba* qui passe ainsi de trois à douze temps ou plus exactement, à quatre fois trois temps. Ces périodes démultipliées sont composées de formules rythmiques précédemment entendues - reproduites à l'identique ou avec modification de l'alternance des hauteurs – et/ou d'éléments qui sont nouveaux, au moins dans le cadre d'une performance donnée.

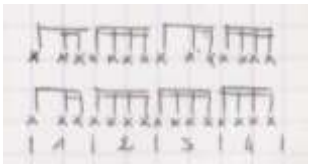
Ainsi, dans la formule tambourinée accompagnant le chant de *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ*, les deux premières portions de trois temps ont été précédemment jouées par d'autres tambourinaires au cours de l'exercice, de même que par le tambourinaire « MF » lui-même dans l'accompagnement du chant précédent (répertoire « *mogɔnji* masculin » du *bwete*) avec des variations dans l'alternance des hauteurs. Les deux dernières portions de trois temps en revanche sont inédites dans le contexte de l'exercice.

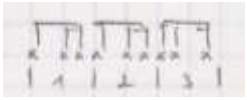


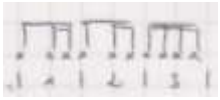
Cette périodicité de douze temps a de plus la particularité d'être le double de celle du chant et d'inverser ainsi les rapports de proportionnalité. De plus, ces mêmes deux dernières portions de trois temps constituent par la suite la période de six temps (deux fois trois temps) du *mosumba* qui accompagne le chant du répertoire du *bal*.

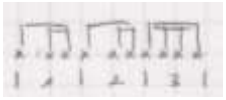


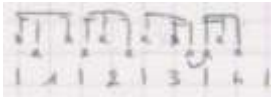
En dehors de cette technique de personnalisation des formules rythmiques par démultiplication de la période, la personnalité musicale s'exprime par des préférences rythmiques plus ou moins prononcées. Par exemple, le premier tambourinaire, « MP », privilégie l'enchaînement de doubles-croches d'une formule à la suivante de manière constante, tandis que le recours aux doubles-croches est moins systématique chez les autres tambourinaires :

1) 

2) 

3) 

4) 

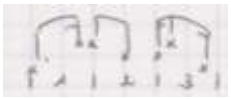
5) 

6) 

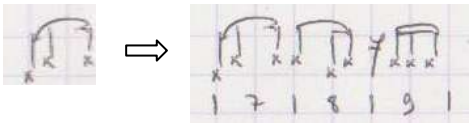
Ces préférences rythmiques individuelles peuvent s'inscrire dans la durée et être réitérées de veillée en veillée, ou bien relever du temps événementiel d'une seule occasion de jeu. Elles ne sont cependant pas autant prononcées pour chaque tambourinaire. En effet, l'expression individuelle dans les formules rythmiques tambourinées est en fait atténuée par l'accès public des formules rythmiques ainsi que par le procédé généralisé d'échanges musicaux entre les tambourinaires.

En effet, les préférences rythmiques individuelles ne relèvent pas d'une quelconque propriété intellectuelle : toute formule rythmique est accessible à tout tambourinaire sur tous les répertoires de danses publiques, à condition de respecter les rapports de périodicité avec le

chant ainsi que le principe de distinction avec le tambourinaire précédent et/ou le tambourinaire jouant simultanément[168]. Par exemple, la formule rythmique suivante accompagne tous les chants de l'exercice dont la période est de douze ou six temps, intervenant ainsi dans trois répertoires différents (*bwete migɔnji féminin* et *masculin* ; *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* ; *bal*). Elle est exécutée selon différentes alternances de hauteurs par différents tambourinaires :



Au cours d'une même veillée de plus, la succession des tambourinaires en provenance de villages différents favorise les échanges musicaux. A titre d'exemple de ce procédé dans l'exercice, la troisième portion de la période de douze temps (tambourinaire « MF », répertoire *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ*) débute par le rythme :



Si ce rythme entre dans la composition de précédentes formules rythmiques, en revanche il n'y occupe jamais la première position. Or, dans le chant suivant de *bwete misɔkɔ a myɔbɛ*, la majorité des formules rythmiques - sur quatre temps quant à elles - débutent par ce même rythme, voire les deux premiers rythmes de cette même portion (Cf. version du tambourinaire « MD »). Les tambourinaires se sont ainsi temporairement inspirés de la première occurrence de ce rythme en première position. La référence originelle cependant s'estompe rapidement au profit d'une référence générique aux tambourinaires précédents.

Synthèse et contexte de performance

Une attention portée à la différenciation de chaque musicien vis-à-vis du précédent est tout d'abord manifeste. Le contraste entre deux formules consécutives est parfois minime – un rythme, une alternance de hauteurs – mais elle témoigne de la nécessaire distinction entre les tambourinaires successifs. Une même formule rythmique apparaît à plusieurs reprises au cours de l'exercice mais jamais consécutivement. En outre, son intervention dans différents répertoires musicaux insiste de nouveau sur l'absence d'association entre une formule

[168] Dans les situations où plus de deux tambourinaires jouent simultanément, il est cependant possible que deux formules rythmiques identiques se superposent.

rythmique et un répertoire. Jouée par différents tambourinaires enfin, elle témoigne de ce que les formules rythmiques ne sont pas non plus la propriété des musiciens.

La nécessaire individualisation associée à l'absence de propriété musicale individuelle conduit chaque tambourinaire à maîtriser plusieurs formules rythmiques, de même qu'à faire preuve de créativité en contexte de performance. Au cours d'une veillée en effet, les tambourinaires se succèdent, d'une pièce musicale à la suivante mais également au cours d'une même pièce. En cours de performance de plus, un même tambourinaire est susceptible de modifier sa formule rythmique. En outre, deux tambourinaires au minimum jouent simultanément. Or, une troisième formule rythmique, qui n'est jouée par personne quant à elle, doit résulter de la superposition des deux *misumba*, ce qu'un jeu identique aux deux tambours ne permet pas. Un tambourinaire compétent doit ainsi être en mesure de réagir au jeu précédent de même qu'au jeu simultané. Une performance réussie fait en conséquence ressortir les individualités successives, pertinentes moins en soi que par contraste et dans le cadre de l'événement, c'est-à-dire en interaction.

Cette identité musicale liée à l'interaction n'entrave cependant pas l'existence de préférences rythmiques individuelles, plus ou moins prononcées, qui débordent le cadre de la performance. Ainsi tel musicien se distingue par l'enchaînement marqué de doubles-croches, tel autre par son attirance pour telle figure rythmique. Une lecture horizontale du tableau comparatif du jeu du *mosumba* (annexe 5) souligne les récurrences de jeu de certains tambourinaires. La liberté du musicien de changer de formule à sa convenance, articulée à l'absence de propriété musicale individuelle, mène à une conception micro-locale et temporaire de l'identité musicale des tambourinaires. En d'autres termes, l'écoute à l'aveugle d'un extrait musical contenant des particularités rythmiques peut permettre l'identification à un moment donné d'un musicien du même village ou d'un village voisin, mais non une identification décontextualisée.

L'expression musicale du tambourinaire s'inscrit dans le cadre périodique. De ce fait, elle est rythmiquement limitée à l'agencement rythmique original des trois ou quatre temps que compte la période. Différents moyens permettent néanmoins de contourner ce cadre rigide. La variation par le tambourinaire de sa propre formule rythmique en est un premier. Le choix – jusqu'à un certain point - de la pulsation, identique à celle du chant ou bien en relation hémiolique avec celui-ci en est un second. Ce choix entraîne la subdivision binaire ou ternaire du temps. Enfin, une dernière technique de personnalisation musicale consiste en l'amplification de la période tambourinée. Elle met particulièrement en valeur la compétence des tambourinaires experts.

Sur les six tambourinaires du même village participant à l'exercice comparatif du jeu du *mosumba*, un seul met en pratique cette technique. La période initiale de trois temps au *mosumba* est ainsi doublée sur le chant de douze temps issu du répertoire *bwete*, et jusqu'à quadruplée sur le chant de six temps issu du répertoire *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ*. Dans ce second cas, la taille de la période du tambour est exceptionnellement le double de celle du chant. Ces périodes amplifiées sont structurées comme des multiples de la périodicité initiale de trois temps. Ainsi, il s'agit moins de périodes de six et douze temps que de la juxtaposition de deux ou quatre unités de trois temps respectivement. En effet, chacune de ces unités juxtaposées est susceptible d'être frappée de manière autonome, c'est-à-dire de constituer une formule de trois temps conventionnelle. Dans l'exemple de douze temps, les six premiers temps sont ainsi composés de deux formules rythmiques de trois temps précédemment jouées successivement par le même tambourinaire et séparément par d'autres tambourinaires – avec des variations possibles dans l'alternance des hauteurs -, tandis que les six derniers temps constituent deux formules rythmiques de trois temps inédites dans ce contexte, mais reprises ensuite par le même tambourinaire et susceptibles de l'être par des tambourinaires tiers.

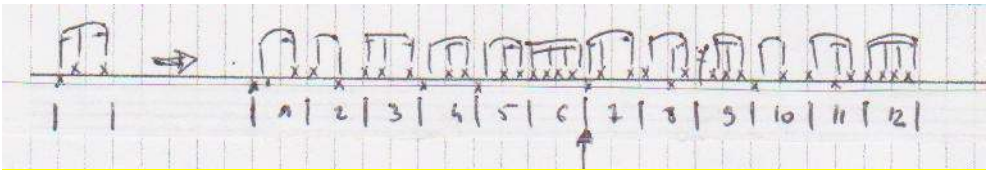
Cette technique d'amplification de la période initiale est la forme la plus saillante de valorisation du musicien : elle rend compte de manière exacerbée des qualités requises du tambourinaire, que sont une certaine créativité, l'endurance et la mémorisation, le jeu du *mosumba* ne souffrant aucune hésitation. La technique musicale comme la valorisation du musicien sont portées à leur paroxysme lorsque la taille de la période amplifiée dépasse celle du chant, inversant ainsi les rapports usuels de proportionnalité entre les deux parties. Bien que l'amplification ne concerne que les périodes de trois temps dans l'exercice, rien *a priori* ne s'oppose à son application à des périodes de quatre temps. La limite du procédé tient semble-t-il à la capacité de mémorisation de la formule rythmique ainsi développée. Le tambourinaire n'est pas tenu à l'usage d'un unique procédé de personnalisation. Sa compétence se mesure au contraire à sa maîtrise du plus grand nombre de ces procédés, entre lesquels il peut alterner au cours de sa performance. Enfin, la dévalorisation du jeu neutre de la cellule rythmique minimale sur un temps binaire ou ternaire souligne également en creux le caractère constitutif de l'expression individuelle dans le jeu du *mosumba*.

Le déploiement de l'expression individuelle des tambourinaires est toutefois contrebalancé par la publicité de l'accès aux formules rythmiques, doublée de l'échange généralisé des nouveautés musicales, dont la cérémonie rituelle constitue l'espace et le temps privilégiés. Une cérémonie rituelle en effet voit l'affluence de participants – parmi lesquels des tambourinaires – en provenance de villages alliés. Les échanges musicaux sont informels :

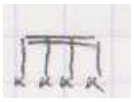
ils ne font pas l'objet d'un encadrement rituel et ne sont ni marchands ni soumis à une réciprocité immédiate ou différée comme peuvent l'être certains biens dans le même contexte rituel. Un tambourinaire en témoigne en ces termes : « Quand tu fais le *bwete*, d'autres [musiciens] viennent d'autres villages. Ils ont leurs manières [de jouer]. Nous aussi, on a nos manières. Si ça nous plait, on prend ». Du reste, cette pratique ne se limite pas au cadre du *bwete*. Chaque village appartenant généralement à plusieurs cercles relationnels, la diffusion des nouveautés rythmiques s'effectue ainsi de proche en proche et conserve une part d'aléatoire, soumise au gré des occasions de rassemblement et des goûts musicaux individuels. L'ensemble des tambourinaires d'un même village n'adopte donc pas simultanément une particularité rythmique venue d'un tambourinaire visiteur ou entendue au cours d'une visite. Selon ce processus de circulation musicale, une formule rythmique ainsi reprise est susceptible de devenir temporairement et micro-localement la particularité d'un tambourinaire, bien que ce dernier n'ait en l'occurrence rien inventé. Le caractère de proximité de cette circulation articulé au constant renouvellement rythmique conduit, lors des écoutes à l'aveugle, à l'absence de reconnaissance d'une formule de la zone motsɔgɔ par un tambourinaire de la zone musangu : « Ça ce n'est pas chez nous. On ne connaît pas ça [cette formule rythmique] ici », témoigne-t-il. Tel autre tambourinaire insiste sur le caractère potentiellement temporaire de cette originalité : « On ne connaît pas ça ici, ce n'est pas encore arrivé chez nous ». Les formules rythmiques du *mosumba* peuvent ainsi être qualifiées de pérégrines, en ce qu'elles ne sont pas formellement associées à un répertoire ni à un individu, et que, au cours de leur pérégrinations, elles sont susceptibles de se modifier[169].

L'échange de formules rythmiques au cours de la cérémonie rituelle entre dans le cadre plus large d'une émulation collective propice à la propagation d'« idées rythmiques » éphémères dont l'existence est liée au seul contexte de la performance. Ces « idées rythmiques » peuvent être une cellule rythmique ou un enchaînement particulier, associés à une position dans la période, qui n'ont pas d'identité autonome et dont plusieurs tambourinaires successifs peuvent s'inspirer dans l'instant, à la manière d'une citation. Dans ce contexte, les formules rythmiques sont des formes émergeant d'un magma d'idées rythmiques. L'exercice en procure un exemple. En effet, dans la formule rythmique de douze temps – quatre fois trois temps plus exactement – accompagnant le chant de *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ*, la troisième unité de trois temps débute par le rythme :

[169] Simha Arom (1985 : 478) nomme « pérégrines » des figures rythmiques qui se retrouvent dans différentes formules rythmiques par ailleurs distinctives des répertoires musicaux. C'est leur articulation singulière avec d'autres éléments musicaux qui fait leur originalité. Mon emploi du terme « pérégrin » diffère donc.



Ce rythme courant entre dans la composition de toutes les formules rythmiques précédemment frappées. Cependant, il intervient là pour la première fois en première position d'une unité de trois temps. C'est de ce rythme à cette position dont les tambourinaires s'inspirent en le reprenant temporairement. En effet, la majorité des formules rythmiques du chant suivant de *bwete misɔkɔ a myɔbɛ* débute par ce même rythme, indépendamment du fait que la période soit alors de quatre temps. La citation rythmique est particulièrement apparente chez le premier tambourinaire (MP) dont les formules sont par ailleurs composées quasiment exclusivement de l'alternance des rythmes :

 et 

Le tambourinaire MD quant à lui reproduit jusqu'aux deux premiers temps, en apportant toutefois une modification. L'appréhension par les musiciens de ce rythme comme premier temps d'une unité de trois temps davantage que comme septième temps d'une unité de douze temps conforte la conception des périodes amplifiées moins comme un ensemble monolithe que comme la juxtaposition de formules possiblement autonomes par ailleurs. Cette idée rythmique ne dure que le temps de l'accompagnement de ce chant. Elle disparaît quasiment unanimement sur le chant du répertoire *bal* suivant.

La citation demeure néanmoins impersonnelle. En effet, elle s'effectue en référence à la réalisation précédente davantage qu'à la première occurrence du rythme, autrement dit, au tambourinaire précédent davantage qu'au premier. Elle est en conséquence mouvante, contrairement à la fixité d'une référence au premier tambourinaire. Le procédé entrave ainsi l'institution d'individualités prononcées. Cependant, il met parallèlement en relief la place accordée à l'individu, en soulignant le lien musical entre les tambourinaires d'une pièce à la suivante au lieu d'une association déterminée entre un chant et son accompagnement tambouriné. En effet, une citation fait immédiatement suite à une idée rythmique appréciée, indépendamment du chant à accompagner. Cette attitude est rendue perceptible par l'exercice, qui enchaîne un chant de chacun des principaux répertoires rituels communs. En contexte de jeu usuel, elle demeure imperceptible : en effet, si les répertoires musicaux peuvent être

juxtaposés – en contexte de retrait de deuil notamment - ils ne sont pas pour autant entremêlés.

4.7.2. L'individu dans le jeu du *ngɔmɔ*

La personnalisation du jeu du *ngɔmɔ* est la plus immédiatement perceptible. Elle est inhérente à la technique et au rôle de l'instrument dans la polyrythmie. En effet, le jeu libre de l'instrument est celui d'un soliste, que souligne sa position centrale dans l'ensemble tambouriné, entouré de deux, trois voire quatre joueurs de *mosumba*. L'analyse a précédemment montré que la liberté de jeu n'était pas exempte de toute règle ni de toute structure musicales. A l'inverse du tambourinaire de *mosumba*, le tambourinaire de *ngɔmɔ* doit ainsi privilégier les contretemps, les silences et s'écarter du systématisme de la périodicité. Il est également le seul à pouvoir s'affranchir momentanément de la mesure. Il a à sa disposition trois modalités de jeu : non-périodique, quasi-périodique et périodique à variation. Sur cette base « grammaticale », l'agencement rythmique demeure libre. Le jeu du *ngɔmɔ* n'est pas un langage à proprement parler, cependant son mode d'expression musicale le rapproche dans une certaine mesure de celui de la parole. Il intervient d'ailleurs en interaction, avec le danseur le cas échéant, qu'il soutient et met en valeur.

Chaque performance est unique : deux tambourinaires de *ngɔmɔ* ne peuvent par définition posséder un jeu identique d'une part, et d'autre part, un même tambourinaire ne peut reproduire à l'identique une performance précédente. En fonction de ses préférences cependant, chaque tambourinaire possède une signature rythmique comprenant une modalité de jeu de prédilection ainsi que certains agencements rythmiques. Ainsi, les différences de jeu sont parfois importantes entre tambourinaires de *ngɔmɔ* (cf. annexe 4). Cette signature sonore demeure toutefois fluide : tout tambourinaire est libre d'en changer et son périmètre de reconnaissance reste généralement limité. Il est néanmoins plus vaste que celui du jeu des *misumba*. A l'inverse des tambourinaires de *mosumba* en effet, toujours présents en nombre au cours des veillées, les tambourinaires de *ngɔmɔ* sont plus rares. Certains villages n'en ont qu'un, voire aucun : s'assurer de la présence de plusieurs d'entre eux pouvant se relayer entre ainsi dans les préparatifs d'une cérémonie. Certains tambourinaires, dont la compétence est réputée, sont alors appelés à officier sur un périmètre relativement large. Pour exemple, le vieux chef du village Manzi fut par le passé un tambourinaire renommé officiant jusqu'à Diyanga et ses alentours. Nombre de tambours *ngɔmɔ* de ce périmètre sont de plus de sa confection. L'articulation d'un périmètre d'activité plus vaste d'un nombre d'instrumentistes

plus restreint avec une personnalisation du jeu soliste possiblement plus prononcée conduit à une probabilité de reconnaissance de styles musicaux plus élevée pour le jeu du *ngɔmɔ* que pour celui du *mosumba*.

*

* *

Au terme de ce chapitre, il ressort donc que le jeu de l'ensemble tambouriné est polyvalent et que le principe d'articulation des parties de tambours et de chant relève du respect d'un rapport de proportionnalité paire. Ce rapport est maintenu quelles que soient les périodicités (paire ou impaire) des parties et les modes de subdivision (binaire ou ternaire) du temps. La personnalisation du jeu demeure principalement contrastive et circonstancielle et sa pertinence, locale voire micro-locale. Elle n'en est pas anecdotique pour autant. Elle participe de la réussite de la performance collective, et donc, de l'efficacité du rituel le cas échéant. Elle relève d'un principe musicologique, qui transparaît dans la nécessaire distinction des tambourinaires, au plan du jeu simultané comme successif. La compétence du musicien s'exprime notamment par sa maîtrise des différents procédés de personnalisation et de leur alternance. L'absence de formules tambourinées distinctives des répertoires, qui aurait entraîné la transmission verticale, de génération en génération, d'un savoir institué, met inversement en valeur la pérégrination horizontale, d'un musicien à un autre et d'une performance à l'autre, d'idées rythmiques. Afin de confirmer par contraste les règles du jeu de l'ensemble de tambours ainsi définies pour le pays mobɔngɔ, le chapitre suivant s'intéresse au système musical des Akɛlɛ, les voisins extérieurs au pays mobɔngɔ, ainsi qu'à son traitement original par les Babɔngɔ.

CHAPITRE 5 - UN ECLAIRAGE PAR LA MARGE : MUSIQUES AKƐLƐ ET D'ORIGINE AKƐLƐ

L'objectif de ce chapitre est double. D'abord, il s'attache à décrire les principales caractéristiques du système musical des Akɛlɛ, afin de confirmer par contraste la précédente analyse du système musical du pays mobɔngɔ. Il corrobore en ce sens l'appréhension de la population akɛlɛ comme extérieure à ce dernier. Ensuite, il examine la manière dont les Babɔngɔ se réapproprient musicalement certains répertoires akɛlɛ. Il en résulte une musique spécifique, ni tout à fait du pays mobɔngɔ ni vraiment akɛlɛ, qui met les Babɔngɔ, sur le plan musical également, tant au cœur du pays mobɔngɔ qu'à sa périphérie.

Le chapitre présente d'abord le corpus pour l'analyse et les conditions un peu particulières de l'enquête. A des fins comparatives avec le système musical du pays mobɔngɔ précédemment décrit, l'analyse du système musical akɛlɛ se fonde sur le chant responsorial avec ensemble tambouriné. L'ensemble tambouriné est d'abord caractérisé. Puis l'analyse se concentre sur les rapports au mètre et au rythme des différentes parties instrumentales et vocale : les différences avec le système musical du pays mobɔngɔ y apparaissent en effet les plus saillantes. Enfin, les spécificités musicales akɛlɛ mises en évidence sont reprises et analysées dans le cadre des versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ.

5.1. CONDITIONS D'ENQUETE ET CORPUS

L'analyse repose sur un matériel ethnographique nettement plus succinct que celui du système musical du pays mobɔngɔ. En effet, les enquêtes sur lesquelles elle se fonde ont été réalisées non à des fins de caractérisation du système musical akɛlɛ pour lui-même mais dans un but comparatif avec le système musical du pays mobɔngɔ. En raison d'une pratique raréfiée de plus, aucune observation de rituel akɛlɛ n'a pu être effectuée, pas plus que de leurs versions babɔngɔ[170]. De ce fait, l'analyse est fondée sur des enregistrements uniquement analytiques, réalisés, pour la partie akɛlɛ, au cours d'une enquête menée à Sindara (2007)

[170] A l'exception d'un retrait de deuil akɛlɛ dans le village akɛlɛ / mitsɔgɔ de Seka-Seka, premier village à quelques kilomètres de Mimongo sur la route de Mouila, où Pierre Sallée a précédemment effectué des enregistrements du rituel *bwete* (voir les archives « Sallée » sur la plateforme en ligne Telemeta) et auquel les Akɛlɛ du quartier Bastia de Mimongo sont apparentés. Ce retrait de deuil toutefois prit la forme d'une « boum », selon l'expression employée, encadrée le soir et le lendemain matin par plusieurs actions rituelles.

ainsi que de deux enquêtes menées au quartier Bastia de la préfecture de Mimongo (2007 et 2008), la première de repérage et la seconde d'enregistrement. Trois à cinq pièces musicales de chaque répertoire (Cf. chapitre 2) ont alors été enregistrées (soit quarante-huit enregistrements). Quasiment toutes ont été transcrites. L'analyse focalise sur les données issues du quartier Bastia de Mimongo, plus complètes[171]. Les enregistrements des versions babɔngɔ se sont déroulés en revanche au cours d'enquêtes à spectre plus large, échelonnées sur mes différents séjours ainsi que dans divers villages, soit également quarante-huit enregistrements dont certains constituent plusieurs versions d'une même pièce. La moitié environ a été transcrite. La compétence des musiciens babɔngɔ et akɛlɛ est par ailleurs inégale. Ainsi, les participants Babɔngɔ sont tous des musiciens expérimentés et conservent une bonne connaissance des répertoires d'origine akɛlɛ malgré la pratique rare des rituels correspondants. Les participants akɛlɛ en revanche sont des musiciens occasionnels dont la connaissance des répertoires et rituels est variée et parfois superficielle.

En effet, à Bastia, ces enregistrements ont été réalisés grâce à la participation vocale de deux femmes et deux hommes âgés, ainsi que, selon les chants, d'une à trois femmes plus jeunes. La connaissance des répertoires est le fait des participants les plus âgés, dont la voix cependant est désormais moins assurée. L'absence de pratique régulière les expose de plus à l'oubli. Chaque enregistrement est ainsi généralement précédé d'une concertation entre les participants, qui permet aux plus anciens de se remémorer le chant et aux plus jeunes d'en prendre connaissance. Les jeunes femmes en effet ne connaissent pas les répertoires mais sont toutefois capables d'assurer la réponse au soliste. Par ailleurs, trois tambourinaires se relaient sur les deux tambours. L'un d'eux possède une connaissance certaine du jeu des tambours akɛlɛ, sans toutefois en être un expert. Le second « se débrouille » selon sa propre expression. Lorsqu'il ne joue pas, il se joint au groupe de chanteurs. Le troisième enfin a une expérience du jeu tambouriné du pays mobɔngɔ, mais il est en revanche novice dans le jeu tambouriné akɛlɛ et souhaite profiter de l'occasion pour en apprendre les bases.

Dans ce contexte, la marge entre une réalisation « traditionnelle » des répertoires et la réalisation effectuée peut sembler difficile à évaluer. L'ensemble des enregistrements est néanmoins exécuté en la présence de l'expert rituel, fonction assurée chez les Akɛlɛ par le

[171] De ce fait, je ne précise pas dans les transcriptions la population, le lieu, l'année ni le contexte analytique de l'enregistrement. Il existe, au Gabon en général et dans la province de La Ngounie en particulier, divers villages où la présence akɛlɛ est plus développée et où la pratique rituelle est *a priori* plus régulière. Le choix de Bastia et de Sindara tenait à la position géographique de ces villages : au sein du pays mobɔngɔ mais à sa limite, au-delà de laquelle les Babɔngɔ, qui occupent une place centrale dans cette étude, ne sont plus implantés. Ces deux établissements akɛlɛ situés respectivement au sud et au nord du pays mobɔngɔ se disent de plus apparentés bien qu'ils ne soient plus guère en contact.

ngang wa lengumb u lumbuye, littéralement « le devin-guérisseur de la motte de kaolin rouge[172] ». Cette configuration – mêlant des anciens au savoir parfois hésitant et des participants plus jeunes en situation d'apprentissage - a par ailleurs l'avantage de privilégier les réalisations « simples ». Il est vraisemblable parallèlement que nombre de questions posées dans l'analyse ci-après seraient rendues obsolètes par une enquête plus approfondie. L'exposition des interrogations et des incohérences relevées à ce stade de la recherche constitue également un travail préparatoire à une enquête future[173]. Néanmoins, la possibilité de mener cette première comparaison en dépit du caractère parcellaire de l'enquête akɛlɛ confirme en soi le recours à deux systèmes musicaux – akɛlɛ et du pays mobɔngɔ - distincts.

5.2. ANALYSE COMPARATIVE DU SYSTEME MUSICAL AKƐLƐ

La comparaison entre les deux systèmes musicaux porte sur le chant responsorial soutenu par une polyrythmie instrumentale, qui constitue la forme musicale la plus développée chez les Akɛlɛ comme en pays mobɔngɔ[174].

La musique akɛlɛ comme celle du pays mobɔngɔ est principalement mesurée et périodique. Le chant consiste en une alternance responsoriale entre un soliste et un chœur, qui se répartissent des paroles relativement succinctes dans le temps d'une phrase mélodico-rythmique, répétée de manière cyclique de bout en bout de la pièce. Selon les répertoires, le chœur est mixte, féminin ou masculin. Une seule voix est constitutive du chœur. Une réalisation réussie fait cependant fréquemment entendre des variations individuelles, mélodiques ou mélodico-rythmiques, sur les axes paradigmatique comme syntagmatique. Au vu du contexte d'enregistrement tel qu'il a été exposé toutefois, le corpus fait entendre

[172] Il ne s'agit pas à proprement parler de kaolin mais d'une pâte à base de bois de Padouk râpé, utilisée par ailleurs dans divers rituels, dont les rituels *Bwete*. Ainsi, au cours des séances d'enregistrements, le *ngang wa lengumb u lumbuye* a parfois corrigé le jeu qu'il juge erroné ou à l'inverse félicité certaines performances. A d'autres moments, sa gestuelle discrète a signalé une réalisation *a priori* plus adéquate sans pour autant stopper la pièce en cours, laissant penser que la cohérence de cette dernière demeurait préservée. Je n'ai cependant découvert ce troisième cas de figure qu'au visionnage ultérieur des vidéos enregistrées et n'ai donc pas été en mesure d'en tenir compte au moment de l'enquête. L'homme, doyen du quartier Bastia que l'on disait plus que centenaire, est décédé en 2008, un mois environ après mon dernier séjour.

[173] Le caractère morcelé sur l'ensemble du territoire gabonais de l'implantation akɛlɛ suggère d'ailleurs la réalisation d'une étude ethnomusicologique multi-située à des fins comparatives.

[174] L'instrumentarium musical akɛlɛ comprend un certain nombre d'instruments absents du pays mobɔngɔ. Il en est ainsi d'un xylophone en terre (*lenjanga*), d'un arc en terre (*jambeteye*, variante phonétique *zambiteye*), d'un pluriarc (*mamboko*) et d'un lamellophone communément nommé « sanza » (*lembunga* ou *yungu*). Au Gabon, ces types d'instruments se retrouvent plus fréquemment auprès des populations vivant au sud-est, à l'est et au nord du pays. Leur étude n'entre pas dans le cadre de cette thèse car elle n'offre aucun point de comparaison avec le système musical du pays mobɔngɔ.

relativement peu de variations. *A priori* le système scalaire est principalement hexatonique hémitonique. L'échelle musicale d'une pièce peut apparaître entière ou partielle dans la mélodie principale, les variations apportant les hauteurs complémentaires.

A ce stade de la recherche, il apparaît que le paramètre mélodique du système musical akɛlɛ est relativement identique à celui du système musical du pays mobɔngɔ. Les éléments distinctifs du système musical akɛlɛ, qui permettent de le caractériser, concernent davantage le paramètre rythmique dans ses différents aspects. Le premier de ces aspects porte sur la formation instrumentale, au sein de laquelle l'ensemble de tambours comporte plusieurs caractéristiques distinctives.

5.2.1. La formation instrumentale dans la forme responsoriale akɛlɛ

A la différence du pays mobɔngɔ, la polyrythmie instrumentale qui accompagne le chœur responsorial n'est pas constituée du seul ensemble de tambours : elle contient également des éclats de bambou entrechoqués (*bakoke*) (fig.17 c, d, annexe 1). Chaque chanteur en actionne une paire. Cet instrument constitue une signature sonore des répertoires akɛlɛ (cf. les écoutes à l'aveugle, annexes 3 et 4 du chapitre 4). Actuellement, il est présent également dans le *bwete misɔkɔ*, et certains interlocuteurs masangu affirment qu'il s'agit d'un emprunt aux Akɛlɛ. Toutefois dans le *bwete misɔkɔ*, les *bakoke* interviennent en superposition des hochets et sonnailles sur une battue régulière, alors que dans les répertoires akɛlɛ, ils sont associés à une formule rythmique et accompagnent seuls le chant et l'ensemble de tambours[175].

L'ensemble de tambours lui-même comporte un certain nombre de caractéristiques distinctives. Elles relèvent de plusieurs plans : le nombre d'instruments, leurs techniques de jeu et leur fonction. Ainsi, l'ensemble de tambours akɛlɛ est composé de deux instruments uniquement, contre quatre en pays mobɔngɔ. Ces deux instruments constituent un couple de tambours à deux peaux lacées (facture identique mais tailles différentes) dont une seule est une peau de jeu. Le plus grand est nommé *nyaŋgwe* « la mère » et le second, *nkinda* « l'enfant ». Ils restent de facture très similaire au couple *ngɔmɔ-mobenda* des répertoires du pays mobɔngɔ. Les exemplaires observés sont toutefois un peu plus courts et trapus (fig.17 a, b, annexe 1). Enfin, les tambours *misumba* à une peau clouée du pays mobɔngɔ ne trouvent pas d'équivalent akɛlɛ sur le plan organologique.

[175] Dans le corpus d'enregistrements toutefois, en raison de l'inexpérience d'une partie des participants semble-t-il, une battue régulière est parfois frappée à l'unisson. Il n'est toutefois pas exclu que cette battue isochrone puissent être appropriée pour certaines pièces musicales.

Au plan de la technique de jeu, les tambours akɛlɛ sont maintenus entre les cuisses des tambourinaires tout comme les *ngɔmɔ* et *mobenda*. Cependant, ils sont chacun frappés avec une paire de baguettes, tandis que les tambours du pays mobɔngɔ sont frappés avec les mains, à l'exception des tambours sur pieds dont le jeu se réduit toutefois à une simple battue isochrone. Seule la peau du tambour *nkinda* est frappée, tandis que le tambour *nyaŋgwe* alterne la frappe de la peau (son avec résonnance) et celle du fût de l'instrument (son dépourvu de résonnance). La technique de jeu de *nyaŋgwe* et *nkinda* avec des baguettes requiert ainsi la participation de deux tambourinaires akɛlɛ, contre le tambourinaire unique des *ngɔmɔ-mobenda* (l'individu mobilisé pour maintenir le *mobenda* ne joue pas).

Cette technique de jeu, dans laquelle les deux instruments sont autonomes, permet à *nyaŋgwe* et *nkinda* de faire entendre deux parties distinctes, alors que *mobenda* est un auxiliaire de *ngɔmɔ*[176]. En conséquence, les instruments de l'ensemble tambouriné akɛlɛ se distinguent relativement à leur fonction dans la polyrythmie également. En effet, le jeu du tambour *nkinda* consiste en la répétition d'une formule rythmique. Sa fonction est ainsi similaire à celle des *misumba* à une peau clouée du pays mobɔngɔ. Le tambour *nyaŋgwe* quant à lui réalise des variations libres sur la base répétitive du *nkinda*. Sa fonction rejoint ainsi celle des *ngɔmɔ-mobenda*. Afin de montrer le caractère identificatoire des formules rythmiques, l'analyse qui suit se concentre sur le tambour *nkinda*.

Si l'ensemble de tambours akɛlɛ et celui du pays mobɔngɔ se rejoignent sur la facture similaire des instruments à deux peaux lacées ainsi que sur la superposition de deux fonctions au sein de la polyrythmie (soubassement répétitif et variations libres), en revanche ils se distinguent sur le nombre des instruments constitutifs, sur leurs techniques de jeu ainsi que sur la répartition entre les deux instruments des fonctions citées. L'organisation temporelle du matériau sonore proprement dite distingue sur certains points les deux systèmes musicaux également.

[176] Le tambourinaire, pour rappel, joue principalement sur le *ngɔmɔ* et frappe le *mobenda* par intermittence, afin de varier les sonorités et faire montre d'une certaine maîtrise instrumentale, la compétence éminente étant de parvenir à se passer du *mobenda* en rendant sa sonorité plus aigüe sur le *ngɔmɔ*.

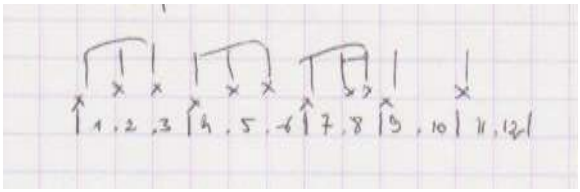
5.2.2. Organisation temporelle du matériau sonore

Comme en pays mobɔngɔ, le chant responsorial avec ensemble tambouriné akɛlɛ est une musique mesurée. Le temps peut être de subdivision :

- binaire avec un agencement également binaire des valeurs rythmiques, par exemple le chant *leʃina dya mukanda njoku buyabuya* du répertoire *nduku* (exemple musical 24, annexe 2);
- ternaire avec des valeurs rythmiques également ternaires, par exemple le chant *kfunda masoye* du répertoire *mbeka u lengumb u lumbuye* (exemple musical 25, annexe 2);
- ternaire avec des regroupements binaires ou binaire et ternaires des durées, par exemple le chant *mbeka mebita mbeka* du répertoire *mbeka u njoku* (exemple musical 26, annexe 2).

L'hémiole si présente dans la musique du pays mobɔngɔ n'apparaît pas dans le corpus akɛlɛ.

En revanche, le système musical akɛlɛ recourt à un type d'agencement rythmique qui est absent de la musique du pays mobɔngɔ. Il consiste en un regroupement par deux et par trois des valeurs de croches sur l'axe syntagmatique. L'alternance systématique de ces regroupements dans le cadre de la période constitue une formule rythmique qui est répétée de bout en bout de la pièce musicale, comme l'illustre la formule suivante :



Une pulsation isochrone à la croche est toujours sous-jacente à ce type d'agencement rythmique singulier. Il n'est d'ailleurs pas rare dans le corpus que toutes les parties voco-instrumentales d'une pièce musicale n'évoluent pas sur le même type d'agencement des valeurs rythmiques : certaines sont alors strictement binaires ou ternaires tandis que d'autres alternent les regroupements binaires et ternaires des croches. Ainsi, dans le chant *lengonye* du répertoire *mbeka u njoku* (exemple musical 27, annexe 2), le chant et les baguettes de bambou *bakoke* évoluent selon une formule rythmique mixte binaire-ternaire[177] tandis que le tambour demeure strictement ternaire. La mélodie de dix-huit valeurs minimales est construite sur la répétition de deux formules rythmiques de neuf valeurs minimales agencées comme suit : 2 / 2 / 2 / 3.

[177] Ces formules mixtes binaires-ternaires sont donc différentes de la subdivision du temps binaire et ternaire en alternance que M.F. Mifune nomme « binaire-ternaire » (2012) et que l'on retrouve également dans la musique du pays mobɔngɔ.

Bien qu'une pulsation régulière soit toujours possible en principe, de telles formules mixtes binaires-ternaires constituent la réalisation appropriée de certaines pièces musicales. Si ce procédé combinant en une même formule des regroupements binaires et ternaires des valeurs rythmiques est absent du système musical du pays mobɔngɔ, il est en revanche très répandu ailleurs en Afrique centrale, au sein de systèmes musicaux qui par ailleurs recourent à des formules rythmiques distinctives des répertoires (cf. Arom 1985 ; Fürniss 2011b).

5.2.3. Les formules tambourinées distinctives des répertoires akɛlɛ

Au contraire des Mitsɔgɔ, Masangu et Babɔngɔ, les Akɛlɛ affirment le caractère discriminant des formules rythmiques exécutées par le tambour *nkinda* : l'écoute de telles formules permettrait de reconnaître le répertoire musical joué. Les trois cas de figures suivants abondent en ce sens :

1) Le chant *letfina dya mukanda njoku buyabuya* est strictement binaire lorsqu'il est joué dans le répertoire *nduku*, la période chantée est de huit temps et celle tambourinée de deux temps. La frappe isochrone des *bakoke* suit la pulsation commune aux différentes parties (exemple musical 24, annexe 2). Cependant, le chant combine les regroupements binaires et ternaires des valeurs rythmiques en une formule 2 / 2 / 3 / 2 lorsqu'il est joué dans le répertoire *mbeka u njoku* (exemple musical 28, annexe 2). La période chantée contient deux formules, soit dix-huit valeurs minimales (au lieu de seize dans l'exemple 24). Cette formule rythmique est également frappée par les baguettes *bakoke*, bien que la réalisation ne soit pas toujours précise (du fait semble-t-il des jeunes femmes inexpérimentées qui ont tendance à frapper une battue isochrone). Le tambour *nkinda* frappe également une formule rythmique regroupant de manière binaire et ternaire neuf valeurs minimales : 3 / 2 / 2 / 2. La distinction de la forme de la formule ne semble pas pertinente ici. Du fait de l'entrée décalée du tambour en effet (sur la quatorzième valeur minimale de la période chantée) les regroupements binaires et ternaires se superposent dans les différentes parties. Ainsi, passée la période de chant au cours de laquelle le tambour *nkinda* débute, la distinction de forme entre les formules rythmiques n'est plus audible[178].

2) La seconde illustration du caractère identificatoire des formules rythmiques s'appuie sur une réalisation erronée. En effet, alors que je m'apprêtais à enregistrer le

[178] Néanmoins le statut des formes des formules rythmiques pourrait entrer dans les caractéristiques distinctives des formules rythmiques et devra donc être précisé.

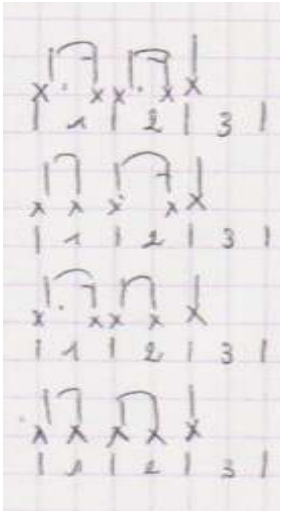
chant *afibo walo*, extrait du répertoire féminin *lisimbu*, les chanteurs, frappant simultanément les baguettes *bakoke* et débutant sans les tambours, exécutèrent le chant dans sa version masculine du répertoire *mbeka u njoku*, fondée sur la formule rythmique : 2 / 2 / 3 / 2 / 3. Cependant, le tambourinaire, novice, s'en tint à la consigne et débuta quelques périodes plus tard en exécutant la formule binaire du répertoire *lisimbu*, à laquelle les chanteurs se conformèrent (exemple musical 29 annexe 2).

3) Un troisième exemple illustre un autre usage de l'identité rythmique des pièces musicales. Le chant *banə i ko* du répertoire *makuma* conserve sa subdivision binaire du temps lorsqu'il est exécuté dans le répertoire *mbeka u njoku*, caractérisé quant à lui, et d'après les exemples précédents, par des formules combinant les regroupements binaires et ternaires des valeurs rythmiques (exemple musical 30 annexe 2). L'identité du répertoire *makuma* au sein du rituel *mbeka u njoku* est ainsi préservée et audible. A la différence des précédents exemples donc, il n'existe qu'une seule version de ce chant. Mes interlocuteurs disent qu'il serait inapproprié de superposer une formule rythmique liée à la danse (celle de *mbeka u njoku*) à un chant d'un répertoire qui ne l'est pas (*makuma*). Il serait cependant hâtif de conclure que les formules rythmiques combinant binaire et ternaire sont des formules de danse et que les formules binaires n'en sont pas. En effet, le répertoire féminin de danse *lisimbu* est notamment caractérisé par des formules rythmiques binaires.

Ces trois exemples montrent chacun à leur manière qu'une pièce musicale akɛlɛ contient la signature sonore d'un répertoire, confortant ainsi le discours des musiciens. Malgré ce discours cependant, il est malaisé à ce stade de la recherche de définir précisément la formule rythmique de chaque répertoire musical. En effet, les réalisations des musiciens au cours des séances d'enregistrement ne sont pas strictement en conformité avec le discours énoncé. La compétence des musiciens explique probablement en partie ce décalage, mais en partie seulement. Malgré le caractère parcellaire des premières enquêtes, un certain nombre d'informations peuvent être dégagées.

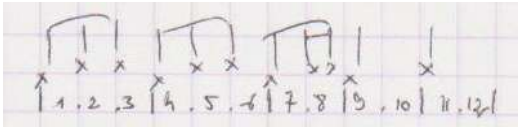
Ainsi, après avoir affirmé l'existence d'une formule rythmique par répertoire, les musiciens m'en énumérèrent uniquement deux, qu'ils frappèrent séparément sur le tambour *nkinda* : l'une pour le répertoire féminin *lisimbu* et la seconde pour les répertoires masculins.

1) Formule rythmique tambourinée du répertoire féminin *lisimbu* et ses variantes



La formule rythmique du *Lisimbu* est sur trois temps binaires. Elle peut être variée rythmiquement.

2) Formule rythmique tambourinée des répertoires masculins



La formule tambourinée masculine se caractérise par sa combinaison des regroupements binaires et ternaires des valeurs rythmiques.

A ce stade de la recherche, les formules rythmiques données semblent distinguer moins les répertoires que leur genre : la formule rythmique féminine est binaire tandis que la formule masculine alterne les regroupements binaires et ternaires des valeurs rythmiques. L'analyse du corpus confirme en la complexifiant cette première distinction incomplète. Après avoir frappé séparément ces deux formules rythmiques en effet, les tambourinaires accompagnent les chants d'une variété de formules. Cette variété se situe sur différents plans. Elle pose des questions d'ordre métrique d'abord, avec la présence dans les répertoires masculins de formules uniquement ternaires, mais aussi uniquement binaires en sus de l'agencement rythmique binaire-ternaire spécifique. Elle interroge ensuite les limites de la variation ainsi que son statut relativement à l'identité des formules rythmiques. Elle souligne enfin le caractère contradictoire qui réside *a priori* entre la multiplicité apparente des formules rythmiques au sein d'un même répertoire et leur dimension identificatoire.

Métrique et genre des formules rythmiques

Dans le corpus d'enregistrements, la formule rythmique binaire frappée isolément (cf. 1) page précédente) caractérise effectivement les différents chants du répertoire *lisimbu* (cf. exemple 29 *afibo walo*). En revanche, la métrique binaire n'est pas réservée au genre féminin. Elle est également le propre du répertoire masculin *makuma*, comme l'a précédemment montré le chant *banə i ko* (exemple musical 30). Des enregistrements complémentaires permettraient de confirmer si le répertoire *makuma* dans son ensemble est strictement binaire. La subdivision binaire de la pulsation apparaît également dans l'accompagnement tambouriné de certains chants du répertoire *nduku*. C'est le cas par exemple du chant *lefina dya mukanda njoku buyabuya* (exemple musical 24). A la différence cependant du répertoire *makuma a priori,* tous les chants de *nduku* ne sont pas accompagnés d'une formule rythmique binaire : d'autres sont caractérisés par l'alternance de regroupements binaires et ternaires des valeurs rythmiques.

La distinction entre le binaire féminin et le binaire masculin pourrait tenir à la taille de la période : trois temps pour le répertoire féminin *lisimbu* contre deux temps seulement pour les répertoires masculins *makuma* et *nduku*. Le rapport entre le genre et la taille de la période serait alors inversé relativement à celui du pays mobɔngɔ, où la périodicité impaire de trois temps est associée au masculin et celle paire de quatre temps, au féminin. L'émergence de cette répartition pourrait toutefois être liée au corpus actuel, dans lequel les périodes des chants des répertoires *makuma* et *nduku* sont de huit temps, et ceux de *lisimbu*, de douze ou vingt-quatre temps. La taille de la période tambourinée pourrait ainsi être proportionnelle à celle de la période chantée, ainsi qu'on l'a vu en pays mobɔngɔ, ce qui remettrait toutefois en cause le caractère identificatoire de la formule tambourinée. Il faudra donc également vérifier si ces répertoires respectifs admettent d'autres périodicités chantées, ainsi que le comportement du jeu des tambours le cas échéant.

Enfin, il apparaît que certains chants des répertoires masculins sont accompagnés au tambour *nkinda* de manière strictement ternaire. C'est le cas par exemple des chants *mbeka mebita mbeka* (exemple musical 26, frappe de trois croches par temps) et *lengonye* (exemple musical 27, frappe d'une formule rythmique sur trois temps) du répertoire *mbeka u njoku*, mais aussi du chant *kfunda masoye* (exemple 25, rythme de croche noire) du répertoire *mbeka u lengumb u lumbuye*. Or, le jeu strictement ternaire n'a pas été initialement mentionné par les musiciens dans leur énumération des formules rythmiques tambourinées distinctives des répertoires.

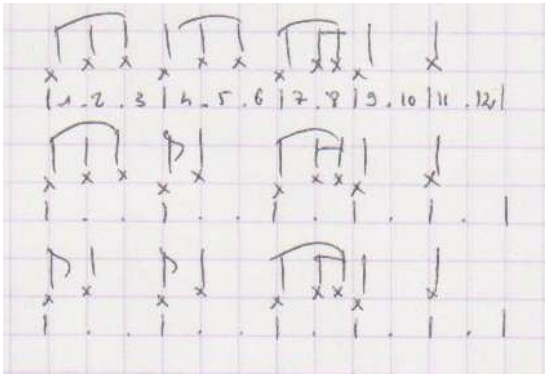
Malgré le discours sur le caractère identificatoire des formules rythmiques tambourinées, les répertoires musicaux en général et le répertoire *mbeka u njoku* en particulier ont jusqu'à présent montré de nombreuses variations. Ce constat amène à s'interroger sur le statut de la variation et ses limites.

Limites et statut de la variation

Le corpus montre que la formule rythmique présentée comme distinctive des répertoires masculins est effectivement exclue du répertoire féminin. Au-delà de cette distinction, il révèle également un nombre de formules rythmiques tambourinées bien plus élevés que le nombre de répertoires musicaux. Dans le contexte où les formules rythmiques sont présentées comme identificatoires des répertoires, la question se pose de la variation et de ses limites, c'est-à-dire jusqu'à quel point différentes réalisations rythmiques sont considérées comme équivalentes et sur la base de quels critères. La variation musicale dans les répertoires akɛlɛ touche aux paramètres du rythme, de la forme mais aussi de la périodicité.

Variation de rythme

L'équivalence des formules rythmiques est avérée lorsque la variation consiste en un monnayage de certaines valeurs rythmiques. Ce procédé a précédemment été montré sur la formule féminine (cf. *supra*). Cette technique est également d'usage dans la formule rythmique présentée comme masculine :



Les trois formules rythmiques sont des variations équivalentes. La période reste inchangée, de même que l'alternance des groupements binaires et ternaires.

Variation de forme

Les différences de réalisation de la partie tambourinée au sein d'un même répertoire concernent également les formes d'une formule rythmique. D'une forme à une autre,

l'enchaînement des groupements binaires et ternaires est identique, seul le point de départ change :

3 / 2 / 2 / 2 / 3 / 2 / 2 / 2 / 3 / 2 / 2 / 2 / …

2 / 2 / 2 / 3 / 2 / 2 / 2 / 3 / …

2 / 2 / 3 / 2 / 2 / 2 / 3 / 2 / …

2 / 3 / 2 / 2 / 2 / 3 / 2 / 2 / …

La dernière réalisation 2 / 3 / 2 / 2 est absente du corpus d'enregistrements, mais *a priori* rien ne s'oppose à sa pertinence.

Le changement de forme peut concerner les différentes parties d'une même pièce musicale : dans le chant *letʃina dya mukanda njoku buyabuya* du répertoire *mbeka u njoku* (exemple musical 28), les formes 3 / 2 / 2 / 2 au tambour et 2 / 2 / 3 / 2 au chant sont superposées. Néanmoins, il résulte du décalage de l'entrée du tambour relativement à la période de chant (le tambour entre sur la pulsation 14 de la période de chant) une homorythmie entre les parties. Cette dernière conduit à penser que ces différentes formes sont effectivement équivalentes et constituent une seule et même formule rythmique.

La différence de forme peut également intervenir entre les pièces musicales d'un même répertoire. Par exemple dans le répertoire *mbeka u njoku*, le chant *lengonye* (exemple musical 27) fait entendre la formule 2 / 2 / 2 / 3, c'est-à-dire le même nombre de regroupements binaires et ternaires des durées que le chant précédent *letʃina dya mukanda njoku buyabuya* mais sous une forme différente[179]. Dans *lengonye*, cette formule rythmique est présente aux parties de chant et de bambous *bakoke*. Le tambour *nkinda* quant à lui évolue selon une rythmique exclusivement ternaire. Celle-ci est également présente dans d'autres pièces musicales du répertoire *mbeka u njoku*, notamment *mbeka mebita mbeka* (exemple musical 26).

Ces considérations ajoutées au discours des musiciens sur le caractère identificatoire des formules rythmiques laisse entendre que les différences de forme sont équivalentes. Ainsi, les variations de rythme et de forme ne touchent pas à la structure de la formule rythmique et n'affecteraient pas l'identité de la formule. Cependant, les différences de réalisation peuvent également concerner la taille de la période.

[179] Cette formule rythmique, sous cette forme particulière 2 / 2 / 2 / 3, est par ailleurs celle du répertoire de circoncision bèkà des Pygmées Baka du Cameroun (Fürniss 2008 ; 2011). A ce stade, cette remarque ne cherche à sous-entendre aucune parenté entre la circoncision des Baka du Cameroun et la chasse à l'éléphant des Akɛlɛ du quartier Bastia de Mimongo, mais simplement à replacer ces derniers dans un ensemble culturel plus vaste et à briser leur image de population isolée l'échelle du pays mobɔngɔ.

Variation de périodicité

Les changements de taille de période semblent ne pas tous posséder le même statut : certains relèvent de la variation et d'autres entraînent semble-t-il un changement d'identité de la formule rythmique. Trois cas différents émergent du corpus.

1) Dans le chant *babelema ayoma* du répertoire *nduku* (exemple musical 31), le tambourinaire varie en cours de performance la formule rythmique initiale de deux temps par un procédé d'amplification à quatre et huit temps. L'amplification est elle-même monnayée. L'alternance du jeu à deux, quatre ou huit temps au sein de la même pièce illustre l'interchangeabilité et donc l'équivalence entre la formule initiale et son amplification qui est donc un procédé de variation.

La possibilité d'extension de cette équivalence à toutes les occurrences de la formule rythmique sur deux temps, c'est-à-dire dans le répertoire *nduku* comme dans le répertoire *makuma*, reste cependant à déterminer. Dans les cas éventuels où elle serait soit impossible soit, au contraire, obligatoire, l'amplification perdrait son statut d'option de réalisation. Il faudrait alors examiner dans quelle mesure la version amplifiée deviendrait une formule rythmique à part entière ainsi que les conséquences sur son caractère identificatoire.

2) Le changement de taille des périodes ne relève pas systématiquement du procédé d'amplification. En effet, si la formule sur deux temps des répertoires *makuma* et *nduku* correspond rythmiquement à la formule sur trois temps du répertoire *lisimbu* tronquée d'un temps, ces deux formules rythmiques en revanche ne constituent pas l'amplification l'une de l'autre et sont *a priori* distinctes. En effet, seul un temps est ajouté ou enlevé, tandis que l'amplification se traduit par une multiplication de la formule initiale par un nombre pair. En ce sens, les formules tambourinées à deux et trois temps binaires ne sont pas des variations l'une de l'autre malgré leur similitude rythmique, mais des formules indépendantes.

3) Enfin, le changement de périodicité peut concerner la formule rythmique mixte binaire-ternaire également. Au sein du répertoire *mbeka u njoku*, il apparaît que certains chants, tels que *letʃina dya mukanda njoku buyabuya* (exemple musical 28), sont accompagnés de la formule rythmique 3 / 2 / 2 / 2, tandis que d'autres, tels que le chant *lebadi yanga yame* (exemple musical 32), sont accompagnés de la formule rythmique 3 / 3 / 2 / 2 / 2.

La formule rythmique 3 / 3 / 2 / 2 / 2, de douze valeurs minimales, correspond à celle donnée en exergue comme étant identificatoire des répertoires masculins. Elle comprend trois valeurs minimales de plus que la formule 3 / 2 / 2 / 2, soit neuf valeurs minimales, précédemment analysée dans ses différentes formes. Il semble que la taille de la période du tambour s'adapte à celle du chant – respectivement de douze et neuf valeurs minimales également - confirmant l'absence du procédé de macro-périodicité. La prise en compte du caractère identificatoire des formules rythmiques amène à considérer les deux réalisations 3 / 3 / 2 / 2 / 2 et 3 / 2 / 2 / 2 comme culturellement équivalentes, c'est-à-dire, comme deux réalisations d'une même formule rythmique malgré leur périodicité distincte. En ce sens, l'augmentation de la périodicité ne porterait pas à confusion avec un autre répertoire, comme c'est le cas avec les périodicités de deux et trois temps des répertoires *lisimbu* et *makuma/nduku*. Dans cette configuration cependant, l'équivalence n'entraine pas l'interchangeabilité, en raison du respect des rapports de périodicités entre le tambour et le chant.

Par ailleurs, cette formule tambourinée 3 / 3 / 2 / 2 / 2 vient en superposition avec le chant binaire ainsi que les baguettes *bakoke* qui progressent quant à elles selon la formule rythmique 2 / 2 / 3 / 2 / 3. Ici, l'entrée décalée du tambour *nkinda* ne suffit pas à rétablir l'homorythmie entre les parties, les deux groupements ternaires n'étant pas positionnés de la même manière (J'y reviens dans la section 5.2.4. *Relation bambous entrechoqués / tambour / chant*).

A ce stade de la recherche, certains éléments tant saillants que contradictoires ont été relevés. La section suivante fait le point sur ces derniers.

Des éléments saillants contradictoires

Ainsi, tant les deux seules formules rythmiques présentées en exergue comme respectivement féminine et masculine que la grande diversité des réalisations rythmiques au sein d'un même répertoire semblent contredire le discours des musiciens qui revendique l'association d'une formule rythmique et d'un répertoire. En outre, la distinction de genre fondée sur critères métrique et rythmique que semblent proposer les deux formules frappées isolément - binaire féminin *versus* combinaison binaire-ternaire masculine – ne résiste finalement pas à l'analyse du corpus de pièces musicales. Celle-ci en effet montre la présence d'une métrique binaire partielle ou exclusive dans certains répertoires masculins (respectivement *nduku* et *makuma*), ainsi que la présence d'une métrique ternaire, qui n'avait

pas été préalablement mentionnée par les musiciens, dans plusieurs répertoires masculins dont *mbeka u njoku*.

A l'inverse, certains exemples montrent de manière significative la pertinence d'une signature sonore des répertoires. Celle-ci est matérialisée de deux manières opposées :

- Soit par un changement de formule rythmique tambourinée en fonction du répertoire dans lequel est exécuté un même chant ;
- Soit par le maintien d'une formule rythmique tambourinée spécifique lorsqu'une pièce d'un répertoire associé à un rituel est exécutée au cours d'un autre rituel, rendant ainsi l'insertion d'un élément d'un répertoire au sein d'un autre – et plus généralement, d'un élément d'un rituel au sein d'un autre - identifiable auditivement. Ces emprunts musicaux dans le contexte de la performance constituent ainsi des citations à un répertoire tiers, mais aussi à un rituel et un esprit tiers, ainsi qu'au savoir qui leur est associé. Ils ont pour objectif de renforcer l'efficacité du rituel.

Ces contradictions apparentes sont probablement en partie dues à la compétence des participants : sans être faux, leur jeu ne fait possiblement pas une distinction systématique entre les formules métriquement possibles (binaire, ternaire) et les formules réellement appropriées (telles que les combinaisons de groupements binaires et ternaires). Seules des enquêtes ultérieures permettront de mener plus avant l'analyse. A défaut de pouvoir valider l'association entre une formule rythmique et un répertoire musical, l'état actuel de la recherche permet d'ores et déjà la mise en évidence d'une logique identificatoire des répertoires, qui distingue le jeu tambouriné akɛlɛ de celui du pays mobɔngɔ. Située à un niveau plus général que celui de l'association entre formules tambourinées et répertoires musicaux, cette logique est fondée sur le critère du genre.

Logique de genre et relation hiérarchique dans les formules tambourinées des répertoires akɛlɛ

Jusqu'ici, l'analyse a montré qu'entendue sur le même plan, l'opposition « binaire féminin *versus* ternaire masculin » ne fonctionne pas : la métrique binaire en effet est présente également dans certains répertoires masculins. Je suggère cependant que cette opposition de genre est opérante à condition de l'envisager selon une perspective bi-dimensionnelle. Apparaît alors une relation de type hiérarchique qui procède par englobement du contraire (Cf. Dumont 2008 [1979]). Selon cette proposition, à un niveau inférieur, le féminin est associé au binaire et s'oppose au masculin associé au ternaire. A un niveau supérieur en

revanche, le masculin forme une unité englobant le caractère masculin (ternaire) ainsi que le caractère féminin (binaire), son contraire. A l'inverse, le ternaire demeure strictement absent du féminin. Cette perspective bidimensionnelle permet de rendre compte des différents cas de figure rencontrés dans les répertoires masculins : une rythmique entièrement ternaire, qui s'oppose à la rythmique exclusivement binaire du féminin, mais également une alternance des regroupements binaires et ternaires des valeurs rythmiques, qui englobe les caractéristiques masculine et féminine. Plus encore que la rythmique ternaire seule, c'est d'ailleurs la formule rythmique combinant les éléments binaires et ternaires qui est donnée en exergue par les musiciens akɛlɛ comme le parangon de la formule masculine. Le discours de ces mêmes musiciens, affirmant que « le rythme de *lisimbu* » (féminin) peut s'effectuer dans le répertoire *ungala* (masculin) mais non l'inverse, conforte ce principe hiérarchique. En outre, les formules strictement binaires des chants des répertoires masculins *makuma* et *nduku* semblent pousser le principe hiérarchique à l'extrême. Dans cette perspective en effet, le répertoire masculin peut être strictement binaire, tandis que le répertoire féminin ne peut être ternaire. Par extension, le masculin peut être (strictement) féminin tandis que le féminin ne peut être masculin : cette proposition ne trouve du sens que dans la prise en considération des deux niveaux hiérarchiques.

La construction hiérarchique du masculin et du féminin dans le système musical akɛlɛ trouve une résonance aux plans plus larges du rituel et de la société. En effet, les rituels initiatiques masculins et féminin auxquels sont associées les formules rythmiques analysées sont au fondement de l'identité sociale des individus : ils construisent socialement et hiérarchiquement la distinction naturelle de sexe entre les hommes et les femmes. « La réalisation conjointe, par les hommes et les femmes, de l'identité sexuée adulte est ainsi rendue dépendante d'une opération rituelle contrôlée par les hommes. Cela correspond à un ordonnancement hiérarchique des identités masculine et féminine dans laquelle la prééminence formelle du genre (construit socialement) sur le sexe (naturel) et celle de la masculinité sur la féminité sont indissociablement combinées. » (Houseman 2012 : 54).

Chez les Akɛlɛ néanmoins, les femmes font également l'expérience de l'initiation (*lisimbu*). Le rôle du rituel dans « la réalisation conjointe, par les hommes et par les femmes, de l'identité sexuée adulte » n'est toutefois pas remis en cause. En effet, mes interlocuteurs akɛlɛ expriment l'englobement du féminin par le masculin socialement construit en soulignant l'accès par des membres du sexe opposé aux initiations pourtant fondées sur une distinction de sexe : ainsi l'initiation d'un homme au *lisimbu* féminin resterait possible sous des

conditions particulières, tandis que l'inverse ne serait pas envisageable[180]. Les cas évoqués d'initiation masculine au *lisimbu* concernent certains hommes matures, tambourinaires ou initiés accomplis en quête d'un accès au savoir divinatoire et thérapeutique détenu par certaines initiées. Toutefois, quelques interlocuteurs déclarent avec provocation que n'importe quel homme akɛlɛ peut être initié au *lisimbu*. En définitive, cette affirmation caricaturale illustre de manière saillante la relation hiérarchique. L'organisation métrique et rythmique de la musique la réaffirme au plan acoustique à chaque cérémonie initiatique.

Par ailleurs, l'initiation féminine étant unique et les initiations masculines, multiples, on peut avancer l'idée que la relation hiérarchique dans la société akɛlɛ s'élabore à partir de la seconde initiation masculine, en l'occurrence la circoncision (*lekinda*), sans équivalent féminin. En d'autres termes, les filles comme les garçons sortiraient de la première initiation, respectivement *lisimbu* et *makuma*, avec un statut équivalent. La comparaison par mes interlocuteurs du *lisimbu* et du *makuma* respectivement au *nyembe* et au *mwiri* du pays mobɔngɔ va d'ailleurs en ce sens : la fonction de ces deux derniers rituels est en effet communément mise en parallèle par leurs initiés respectifs. De manière spéculative, il est possible d'avancer l'idée que cette équivalence de statut entre l'initiation féminine et la première initiation masculine akɛlɛ soit exprimée musicalement par l'attribution conjointe d'une métrique binaire au jeu tambouriné des deux répertoires. En ce sens, la métrique binaire tambourinée ne serait pas uniquement l'attribut de la féminité musicale, elle serait aussi l'empreinte sonore de la première initiation akɛlɛ, indépendamment du sexe de ses membres.

Une telle construction sociale de la relation hiérarchique entre hommes et femmes est présente en pays mobɔngɔ également. Elle est, de la même manière, possiblement fondée sur la seconde initiation masculine, du fait de la présence d'une initiation féminine. Pour autant, elle ne donne lieu à aucune signalétique musicale. Le genre des périodes précédemment mis en évidence (chapitre 4) n'y est pas rattaché de manière systématique au genre des répertoires : le passage d'une pièce musicale d'un répertoire féminin à un répertoire masculin, de même que l'inverse, n'entraîne pas d'adaptations métriques. Ainsi, le répertoire féminin comporte des pièces musicales de périodicité ternaire masculine, comme inversement, les répertoires masculins comportent des pièces musicales de périodicité binaire féminine. L'expression musicale des hiérarchies sociales fondées sur la distinction de sexe et la discrimination de genre constitue ainsi une particularité supplémentaire du système musical akɛlɛ comparativement au système musical du pays mobɔngɔ.

[180] Le cas du statut akɛlɛ de la mère des jumeaux reste toutefois à préciser.

L'analyse du jeu tambouriné akɛlɛ a ainsi montré trois choses. D'abord, plusieurs indices permettent de penser qu'il existe bien une identification des répertoires musicaux sur la base des formules rythmiques tambourinées. Si les mécanismes identificatoires demeurent à préciser, le principe est toutefois suffisamment saillant pour constituer une distinction majeure avec le système musical du pays mobɔngɔ, au sein duquel le jeu tambouriné est polyvalent. Ensuite, l'analyse a mis en évidence un agencement rythmique inconnu en pays mobɔngɔ et qui consiste en une succession, en une formule rythmique, de groupements binaires et ternaires des valeurs minimales dans le cadre de la période. Enfin, l'analyse a fait ressortir ce qui semble être l'expression musicale de la relation hiérarchique entre le masculin et le féminin. Ce troisième trait saillant du jeu tambouriné akɛlɛ est également absent du système musical du pays mobɔngɔ.

Pour compléter l'analyse comparative des systèmes musicaux akɛlɛ et du pays mobɔngɔ, la section suivante considère sous l'angle de la plurivocalité les autres parties constitutives du chant responsorial avec polyrythmie instrumentale, c'est-à-dire le chant responsorial proprement dit et les baguettes de bambou *bakoke*.

5.2.4. Procédés de superposition des parties dans la forme responsoriale

Cette section s'intéresse aux procédés de superposition de l'ensemble tambouriné avec le chant responsorial puis avec les bambous *bakoke*. Il s'agit également de mesurer l'étendue du principe identificatoire des répertoires aux différentes parties de la forme musicale.

Relation tambours / chant

Soit le type de progression rythmique est identique aux parties de tambour et de chant, soit il est différent.

Ainsi, les deux parties peuvent évoluer selon une rythmique pareillement :

- binaire : cf. le chant *aʃibo walo* du répertoire *lisimbu* (exemple musical 29) ; le chant *banə i ko* du répertoire *makuma* (exemple musical 30) ; les chants *letʃina dya mukanda njoku buyabuya* (exemple musical 24) et *babelema ayoma* (exemple musical 31) du répertoire *nduku* ;

- ternaire : cf. le chant *kfunda masoye* du répertoire *mbeka u lengumb u lumbuye* (exemple musical 25) ; le chant *mbeka mebita mbeka* du répertoire *mbeka u njoku* (exemple musical 26) ;
- combinée cf. le chant *letʃina dya mukanda njoku buyabuya* du répertoire *mbeka u njoku* (exemple musical 28).

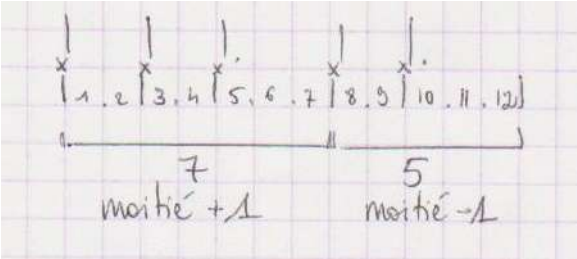
Sur la base d'un nombre égal de valeurs minimales aux deux parties, diverses superpositions rythmiques sont également envisageables :
- Ainsi, deux formules rythmiques binaires-ternaires distinctes peuvent être superposées, par exemple 3/3/2/2/2 au tambour et 2/2/3/2/3 au chant, dans la pièce *mbeka mebita mbeka* du répertoire *mbeka u njoku* (exemple musical 33) : le décalage des formules ne permet jamais leur stricte superposition ;
- La rythmique ternaire du tambour peut également être superposée à une formule rythmique binaire-ternaire au chant : cf. la pièce musicale *lengonye* du répertoire *mbeka u njoku* (exemple musical 27) ;
- Enfin, la rythmique binaire du chant peut être accompagnée d'une formule rythmique binaire-ternaire au tambour : cf. la pièce musicale *lebadi yanga yame* du répertoire *mbeka u njoku* (exemple musical 32).
Il apparaît ainsi que, selon les pièces musicales, la formule rythmique mixte binaire-ternaire peut être sous-tendue par une métrique ternaire comme binaire.

Ces différents types de superposition des parties du chant et du tambour relevés dans le corpus sont possiblement non-exhaustifs. Leur grande diversité est probablement partiellement imputable à la compétence des musiciens. Cependant, elle est aussi l'illustration d'un rapport entre les parties plus lâche que dans les musiques du pays mobɔngɔ, où les rapports de périodicité entre le chant et les tambours sont déterminés, et doivent être respectés même par les débutants.

La troisième et dernière partie constitutive de la forme responsoriale akɛlɛ est assurée par les baguettes de bambous *bakoke*. Il reste donc à examiner ses modalités de superposition avec le chant et les tambours.

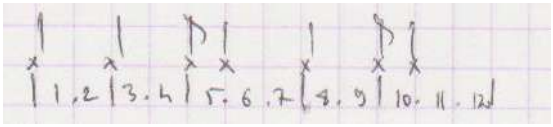
Relation bambous entrechoqués / tambour / chant

Le jeu des bambous entrechoqués *bakoke* répond à une logique encore différente de celles qui animent les tambours d'une part et le chant d'autre part. En effet, le discours des musiciens akɛlɛ fait état d'une formule rythmique unique qui serait frappée aux *bakoke* indépendamment des répertoires. La formule est la suivante :

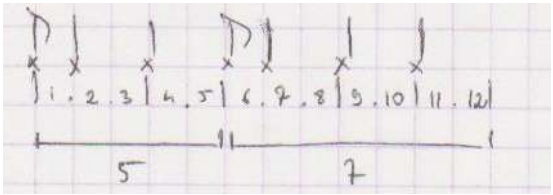


Cette formule rythmique de douze valeurs minimales possède la particularité d'être divisible non en deux parties égales mais en « moitié + 1 » (2 / 2 / 3 soit 7 valeurs minimales) et « moitié – 1 » (2 / 3 soit 5 valeurs minimales). Ce procédé, très fréquent dans le contexte musical de l'Afrique centrale, est défini par Simha Arom (1985) qui le nomme « imparité rythmique ».

A cette formule rythmique simplifiée, mes interlocuteurs akɛlɛ ajoutent ensuite une qualité de genre. Ainsi la formule rythmique sous la forme suivante est qualifiée de masculine (*uyuumu*, « l'homme ») :

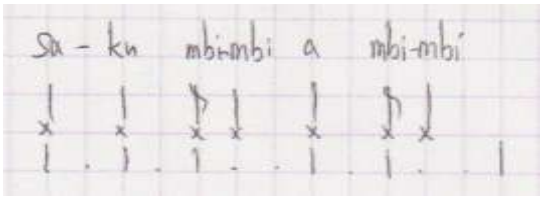


Elle peut également être jouée en inversant les cellules de 7 et de 5 valeurs minimales :



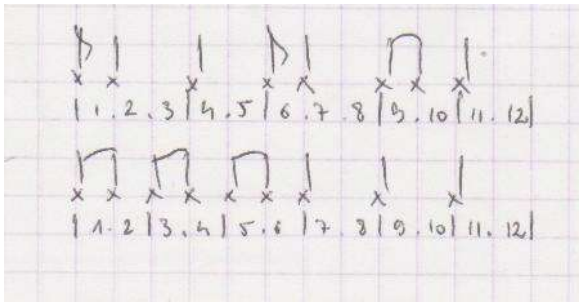
L'équivalence de ces deux versions vient de surcroît confirmer l'équivalence des formes des formules rythmiques tambourinées que l'on a précédemment interrogée (Cf. *supra* la section 5.2.3. *Variation de forme*).

Le statut exemplaire de cette formule rythmique est appuyé par l'existence d'une formule mnémotechnique : *saku mbimbi a mbimbi*



A ce stade, je n'ai sur cette formule mnémotechnique aucune indication d'ordre sémantique ni statutaire, entre savoir collectif ou aide-mémoire individuel. Sa présence pose néanmoins la question de l'extension de ce procédé de mémorisation aux formules rythmiques tambourinées.

Parallèlement à cette formule rythmique masculine, il existe également des formules rythmiques féminines (*omwadi* « la femme »). Dites « embellies », elles sont caractérisées par le monnayage des valeurs rythmiques de la formule masculine *uyuumu*. En voici deux exemples :



Il est à noter que le second exemple perd l'imparité rythmique caractéristique de la formule. A force de monnayage en effet, la formule devient strictement binaire et tout à fait divisible en deux parties égales (6 + 6). Le binaire par ailleurs constitue plus généralement la marque du féminin comme on l'a précédemment montré. Cet exemple vient en outre confirmer la possible subdivision binaire des formules combinées de certaines pièces musicales, en sus de la subdivision ternaire des formules combinées déjà mentionnée dans d'autres pièces. Il n'est pas impossible que selon les pièces, une même formule rythmique combinée soit subdivisible de manière binaire ou ternaire.

En pratique, cette formule rythmique caractéristique du jeu des bambous *bakoke* est effectivement récurrente dans le corpus d'enregistrements. Dans la pièce *lebadi yanga yame* du répertoire *mbeka u njoku* (exemple musical 32), son maintien indépendamment de l'organisation rythmique des parties de tambours et de chant accrédite son statut de formule rythmique autonome, telle qu'elle est présentée par les musiciens. Dans cet exemple en effet, la formule rythmique masculine *uyuumu* 2 / 2 / 3 / 2 / 3 est frappée aux *bakoke* en superposition avec la formule tambourinée 3 / 3 / 2 / 2 / 2 également masculine, ainsi qu'avec le chant binaire, selon le schéma suivant :

VOM	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Chant	2		2		2		2		2		2		2		2		2		2		2		2	
Bambous	**2**		**2**		**3**			**2**		**3**			2		2		3			2		3		
Tambour	2		2		2		**3**			**3**			**2**		**2**		**2**		3			3		

Ainsi, les positions des groupements binaires et ternaires des deux formules rythmiques combinées ne se superposent pas strictement. La superposition de deux formules rythmiques binaire-ternaire n'est pas un cas isolé dans le corpus de pièces musicales comme on l'a vu.

Malgré l'affirmation d'une formule unique de *bakoke* néanmoins, le corpus est marqué par la diversité des réalisations. Parallèlement au cas de figure décrit ci-dessus respectant l'autonomie de la formule relativement aux parties de tambour et de chant en effet, la frappe des bambous *bakoke* est souvent simultanée à l'agencement rythmique du chant, lui-même binaire, ternaire ou mixte. Là encore, le non-respect de la formule rythmique autonome semble tenir notamment de la compétence des musiciens. En effet, les *bakoke* sont frappés par les chanteurs eux-mêmes. De ce fait, l'autonomie de la formule rythmique requiert une désolidarisation entre le chant et les mains, à l'exception du cas de figure où le chant est également fondé sur cette formule spécifique. Dans les enregistrements, il arrive que les participants les plus expérimentés frappent aux *bakoke* la formule rythmique spécifique, et que les jeunes novices lui superposent une battue régulière. L'expert rituel *ngang wa lengumb u lumbuye* laissant faire, il n'est pas impossible que cette réalisation polyrythmique soit également pertinente. Bien que cohérente rythmiquement et métriquement, cette diversité résulte donc d'une commodité d'exécution qui semble ne pas correspondre à la réalisation conventionnelle, présentée comme unique.

En théorie, il découle de l'autonomie de la formule dans la pièce musicale, et de sa constance indépendamment des répertoires, une absence de qualité identificatoire dans le jeu des bambous *bakoke*. La diversité présente dans le corpus ne dément pas cette affirmation. En effet, les *bakoke* suivent le chant davantage que le tambour *nkinda* porteur *a priori* de l'identité du répertoire. Si la formule rythmique des *bakoke* ne comporte pas l'identité du répertoire, elle demeure un élément saillant du système musical par sa constance. Enfin, il est à noter qu'au sein du corpus d'enregistrements, cette formule rythmique est strictement

absente de la partie de tambour. Une enquête future ainsi que l'élargissement du corpus permettra de confirmer et, le cas échéant, de donner sens, à cette exclusion.

En définitive, les parties de chant et de bambous entrechoqués ne contiennent pas *a priori* l'identité du répertoire musical. Cette absence de qualité distinctive des répertoires tient toutefois à des raisons inverses : la relation tambour / chant est marquée par la diversité des rapports de périodicité, tandis que la formule rythmique des *bakoke* est en théorie unique et détachée de tout répertoire. Il n'est pas à exclure que d'autres paramètres, tel le paramètre linguistique dans le chant, comporte dans une certaine mesure une capacité identificatrice. Comme en pays mobɔngɔ néanmoins, cette capacité du paramètre linguistique n'est pas systématique, certains chants étant exécutés dans plusieurs répertoires. Dans le système musical akɛlɛ en outre, elle demeure reléguée au second plan, la formule tambourinée faisant autorité. L'autorité du paramètre identitaire dans la formule rythmique tambourinée, qui transparaît dans l'analyse du système musical akɛlɛ, est encore renforcée par la comparaison avec le système musical du pays mobɔngɔ.

5.2.5. Identités contrastives des systèmes musicaux akɛlɛ et du pays mobɔngɔ

La comparaison entre les systèmes musicaux akɛlɛ et du pays mobɔngɔ révèle une logique d'inversion proportionnelle entre le jeu tambouriné d'un côté et celui du chant et des instruments additionnels de l'autre. En effet :

- soit - comme c'est le cas dans le système musical akɛlɛ - la formule rythmique tambourinée (au tambour *nkinda*) contient l'identité du répertoire et dans ce cas, les rapports de périodicités entre le chant et le tambour sont variables et la formation instrumentale est fixe (uniquement les *bakoke* en sus du chant et de l'ensemble de tambours, ainsi qu'une formule rythmique fixe au *bakoke*),
- soit - comme c'est le cas dans le système musical du pays mobɔngɔ - les formules rythmiques tambourinées (aux tambours *misumba*) sont polyvalentes, et dans ce cas, les rapports de périodicités entre le chant et le tambour sont systématiques et les formations instrumentales, diversifiées.

Cette logique d'inversion proportionnelle entre ces trois paramètres est résumée dans le tableau ci-après, qui synthétise les principales caractéristiques musicales opposant les deux systèmes musicaux :

Répertoires / Paramètres	akɛlɛ	pays mobɔngɔ
Formules tambourinées	Distinctives des répertoires	Polyvalentes
Rapports de périodicités tambours / chant	Variable	Systématique
Formations instrumentales	Fixe : chant, tambours, bambous. + Jeu uniforme des bambous	Diversifiées, ajout d'instruments identificatoires
Expression musicale de la relation hiérarchique hommes/femmes	Oui	Non
Prédominance métrique et rythmique	Ternaire	Binaire

Principales caractéristiques musicales opposant les systèmes musicaux akɛlɛ et du pays mobɔngɔ

Dans la reconnaissance des répertoires musicaux en d'autres termes, plus le rôle des formules tambourinées est central, plus celui des rapports de périodicités et des instruments additionnels est périphérique, et inversement, plus le rôle des formules tambourinées est périphérique, plus celui des rapports de périodicités et des instruments additionnels est central. C'est ce qu'illustre l'alternance des couleurs dans le tableau. Une concordance entre la qualité distinctive, ou non, des formules rythmiques tambourinées et le nombre d'instruments dédié à leur réalisation conforte cette logique : en effet, un unique tambour akɛlɛ, *nkinda*, frappe les formules identificatoires, qui sont ainsi clairement audibles, tandis qu'en pays mobɔngɔ, la multiplication des tambours *misumba* (deux dans la forme canonique, mais fréquemment trois ou quatre en contexte de performance) donne la priorité musicale à la profusion sonore. Si cette logique d'inversion proportionnelle réaffirme la pertinence du caractère discriminant des formules tambourinées akɛlɛ, elle corrobore donc également la précédente analyse du système musical du pays mobɔngɔ. Dans ce dernier, l'absence de formules rythmiques tambourinées distinctives des répertoires prend tout son sens : elle n'est ni un manque, ni une faiblesse du système musical ; au contraire, elle participe d'une logique singulière. Celle-ci a pour conséquence de mettre en valeur l'individu.

A cette logique d'inversion, centrale dans la comparaison des deux systèmes musicaux, d'autres éléments de distinction viennent s'ajouter. Ainsi, l'analyse du système musical akɛlɛ a également permis de montrer l'expression musicale de la relation hiérarchique entre hommes et femmes, fondée sur une opposition de genre entre la métrique binaire, féminine, et la métrique ternaire, masculine, et articulée sur un second plan à l'englobement par le masculin de la caractéristique féminine : le binaire en effet est également présent dans les répertoires musicaux masculins, en combinaison avec le ternaire ou seul, tandis que le ternaire est strictement absent du répertoire féminin. Si la relation hiérarchique entre hommes et femmes existe en pays mobɔngɔ, de même qu'existe une association de genre entre le féminin et la périodicité binaire d'une part et d'autre part, entre le masculin et la périodicité ternaire, en revanche ces deux paramètres – hiérarchie sociale et périodicités musicales genrées - ne sont pas articulés de sorte à constituer une relation formalisée.

En outre, la prééminence masculine akɛlɛ se traduit musicalement par la primauté du ternaire métrique et rythmique : plus fréquent, du fait notamment de répertoires musicaux masculins plus nombreux (même si certains sont à dominante binaire), il permet vraisemblablement une plus grande variété de réalisations rythmiques également. En revanche, l'analyse du système musical du pays mobɔngɔ a montré un recours au binaire *a priori* majoritaire.

Certains traits musicaux qui distinguent les Akɛlɛ du pays mobɔngɔ rapprochent les Akɛlɛ de nombreuses autres populations d'Afrique centrale (dont d'autres populations pygmées). C'est le cas des formules tambourinées distinctives des répertoires, de la formule rythmique structurée selon le procédé d'imparité rythmique, de la prédominance du ternaire (Cf. Arom 1985 ; Arom et al 2008 : 305-307). Il en est possiblement de même des rapports de périodicités et de l'expression musicale de la relation hiérarchique entre hommes et femmes, mais l'information demeure à vérifier. D'autres traits musicaux sont susceptibles de venir par la suite compléter cette énumération.

Du fait du recours des Akɛlɛ et des populations du pays mobɔngɔ à des systèmes musicaux distincts, la réappropriation de certains répertoires musicaux akɛlɛ par les Babɔngɔ pose la question du traitement mobɔngɔ des caractéristiques musicales akɛlɛ. Il apparaît que ces caractéristiques ne sont ni entièrement arasées au profit d'une adéquation avec le système musical du pays mobɔngɔ – l'origine akɛlɛ des répertoires est en conséquence affirmée -, ni entièrement maintenues, ce qui aurait conduit les Babɔngɔ à alterner entre deux systèmes

musicaux[181]. La réponse mobɔngɔ au système musical akɛlɛ se situe ainsi dans une position intermédiaire, que la section suivante s'attache à préciser.

5.3. TRAITEMENT MOBƆNGƆ DES CARACTERISTIQUES MUSICALES AKƐLƐ

Les particularités musicales akɛlɛ analysées dans cette section sont d'abord la formation instrumentale, ensuite la formule mixte binaire-ternaire, puis le caractère distinctif des formules rythmiques, et enfin, la langue des paroles chantées. L'analyse prend appui sur une série d'exemples musicaux (présentés dans la section 5.3.2. *Corpus d'exemples pour l'analyse*). Toutefois, le premier point abordé concerne moins une particularité akɛlɛ proprement dite qu'une particularité mobɔngɔ au regard des répertoires musicaux akɛlɛ. Il s'agit de la qualité d'équivalence musicale attribuée par les Babɔngɔ à l'ensemble de leurs versions des répertoires akɛlɛ.

5.3.1. Equivalence des répertoires musicaux d'origine akɛlɛ

Les Babɔngɔ considèrent les répertoires musicaux *mobeka, nduku* et *mangadi* comme équivalents : « tout ça c'est pareil », disent-ils sans exception. Le(s) plan(s) sur le(s)quel(s) cette équivalence est pertinente demeure(nt) actuellement difficile(s) à définir. L'origine ethnique commune à ces répertoires musicaux constitue assurément un paramètre dominant : à l'instar des rituels en effet, les versions babɔngɔ de ces répertoires continuent d'être identifiés comme étant d'origine akɛlɛ. Soit le contenu même des répertoires musicaux demeure distinct en dépit de cette affirmation et l'équivalence se situe à un autre niveau, soit un répertoire musical unique, composé de chants issus de divers répertoires akɛlɛ, est effectivement polyvalent et permet d'accompagner toutes les versions babɔngɔ des rituels d'origine akɛlɛ. Cette seconde interprétation du discours mobɔngɔ trouve du sens dans la logique de citation des rituels akɛlɛ mise en évidence dans la précédente analyse des répertoires akɛlɛ.

[181] En Afrique centrale, c'est ce que font les groupes pygmées ayant recours à la technique polyphonique du contrepoint et à la technique vocale du yodel. En effet, tous leurs répertoires musicaux ne recourent pas à ces techniques d'une part. D'autre part, ils pratiquent parallèlement, selon divers modes de participation, les répertoires musicaux et les rituels de leurs voisins respectifs, desquels ces techniques musicales sont absentes (Fürniss 1998 ; 2012). Ce type de situation n'est toutefois pas le propre des populations pygmées (Cf. Kubik 1994 : 197).

En effet, l'analyse a montré que la référence à d'autres rituels et entités spirituelles constituait un procédé fréquent des cérémonies rituelles akɛlɛ. Ces références passent fréquemment par le canal auditif sous la forme de chants et de formules rythmiques tambourinées qui sont associés à des répertoires rituels identifiables. Par exemple, le chant *Afibu walo* « Antilope dormante réveille-toi », associé au personnage féminin de l'antilope dormante dans le rituel propitiatoire à la chasse à l'éléphant, est en fait le chant d'ouverture du rituel *lisimbu* d'initiation féminine. Dans le contexte de la performance akɛlɛ, l'accumulation de ces références a pour objectif d'augmenter l'efficacité du rituel.

Il est envisageable que les versions babɔngɔ des répertoires musicaux akɛlɛ perdent l'intention cumulative qui fait la richesse de ces citations chantées, au profit d'un répertoire polyvalent. En effet, les Babɔngɔ ayant repris aux Akɛlɛ une partie seulement de leur système rituel et de leurs répertoires musicaux, certaines citations ne font pas sens. Par exemple, en l'absence de réappropriation par les Babɔngɔ du rituel akɛlɛ *lisimbu*, le chant *afibu walo* (*sibo walo* en ebɔngwɛ), exécuté au sein du rituel mobɔngɔ *mobeka* de chasse à l'éléphant, ne constitue plus une citation au rituel féminin mais un chant pleinement de *mobeka*. Selon cette logique de polyvalence, tout chant akɛlɛ serait susceptible d'être intégré aux versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ. En ce sens, les Akɛlɛ ont jugé que les versions babɔngɔ amalgamaient leurs répertoires musicaux de manière excessive.

Néanmoins, l'équivalence des répertoires musicaux dans les versions babɔngɔ résulte vraisemblablement d'une combinaison de paramètres et de représentations, en apparence possiblement contradictoire, ainsi que l'illustre l'exemple suivant : tout en affirmant l'équivalence des répertoires d'origine akɛlɛ, les musiciens du campement Soga m'assurent que deux des pièces musicales que nous enregistrons appartiennent exclusivement au répertoire thérapeutique *mangadi*. Or, les paroles font référence à deux autres rituels : celles de la première pièce sont *melandə nzao* « je suis l'éléphant » (du verbe « suivre »), tandis que celles de la seconde, *mabala ndukwe*, citent explicitement le *nduku*. Enfin, les musiciens affirment que les paroles sont en akɛlɛ, alors qu'elles sont, pour la première pièce citée du moins, en isangu. Les Babɔngɔ du campement Soga parlant l'isangu, cette attribution linguistique ne peut être erronée. Elle sert *a priori* davantage de gage d'authenticité de l'origine akɛlɛ d'un chant qui ne l'est pas. En considérant que les musiciens ne se contredisent pas dans cet exemple, on peut également envisager, à titre spéculatif, que les versions babɔngɔ aient pu opérer un redécoupage original des répertoires initialement akɛlɛ indépendamment des thématiques chantées.

Si tous les Babɔngɔ rencontrés affirment l'équivalence des répertoires musicaux akɛlɛ, en revanche le traitement mobɔngɔ de ces mêmes répertoires akɛlɛ n'est pas uniforme au niveau régional. Ainsi, selon les caractéristiques musicales et les lieux, le traitement mobɔngɔ des répertoires akɛlɛ se situe sur un continuum entre la conservation des particularités musicales akɛlɛ et leur arasement au profit des caractéristiques du système musical du pays mobɔngɔ. C'est ce que l'analyse se propose de montrer au moyen d'un certain nombre d'exemples présentés ci-après.

5.3.2. Corpus d'exemples pour l'analyse

Le corpus d'analyse est constitué de différentes versions de quatre pièces musicales, choisies sur l'ensemble des enregistrements effectués. Illustrant les différents cas de figure rencontrés, il est représentatif du traitement mobɔngɔ des caractéristiques musicales akɛlɛ. Il rend possible une analyse comparative sur trois niveaux : entre les versions akɛlɛ et babɔngɔ d'une même pièce musicale d'abord, entre différentes versions babɔngɔ d'une même pièce musicale ensuite, et enfin, entre les versions babɔngɔ de différentes pièces musicales. L'articulation de ces trois niveaux de l'analyse comparative met en évidence traits communs et divergences. Cette présentation générale du corpus aborde la forme des pièces et apporte un éclairage supplémentaire à la question de l'identité d'une pièce musicale et de ses transformations. Les sections suivantes analysent quant à elles précisément le traitement musical de chaque caractéristique akɛlɛ.

Lengonye / Dingoni

Le premier ensemble contient la pièce musicale akɛlɛ *lengonye* du répertoire *mbeka u njoku* (exemple 27) et trois de ses versions babɔngɔ, issues des trois villages qui relatent avoir reçu le rituel akɛlɛ de chasse à l'éléphant par l'intermédiaire du chef de canton simba, Njadi : Makoko, Soga et Ngɔndɛ (exemples 34 à 36). Les villages apparentés Makoko et Ngɔndɛ sont en zone motsɔgɔ tandis que Soga est en zone musangu. Chez les Babɔngɔ, cette pièce musicale est jouée dans le répertoire *mobeka*. Elle a pour titre *dingoni* ou *dingonu*, terme qui est clairement une déformation du terme akɛlɛ *lengonye*.

Il apparaît que les trois versions babɔngɔ présentent une grande homogénéité aux plans mélodique ainsi que phonétique des paroles. Les trois versions se distinguent pareillement de la version akɛlɛ par une note tenue sur les deux premiers temps à la place de sa répétition et

par une hémiole horizontale sur les temps 3 et 4 à la place d'un enchaînement de groupements binaires et ternaires.

La version mobɔngɔ du village Soga possède la particularité d'alterner deux mélodies *dingoni eye pimbo* et *njoku asiya*, après un nombre aléatoire de répétitions de chacune, qui dépend du soliste. Le statut de ces deux mélodies demeure à préciser. Si elles constituent deux chants accolés, il reste à savoir si elles le sont toujours dans ce village – peut-on alors parler d'un chant unique ? -, ou bien si elles peuvent au contraire être exécutées séparément ou encore être accolées à d'autres mélodies. Ce procédé par ailleurs rappelle l'enchaînement de chants brefs, avec ou sans interruption, de la séquence *gesɔsɔ* précédent l'arrivée des défunts ancestralisés *migɔnji* dans le rituel *bwete*. Ce procédé est caractéristique également dans la séquence rituelle *mɔpɔsɛ* (Cf. Lechaux 2005, 2015). Cette technique musicale bien connue des initiés du *bwete* n'a pas été relevée dans les autres répertoires rituels du pays mobɔngɔ. Il est probable qu'elle soit une pratique courante des répertoires akɛlɛ, que les enregistrements analytiques n'auraient pas permis de mettre en place. Dans le cas contraire, elle constituerait un ajout des Babɔngɔ. Plusieurs villages babɔngɔ ont eu recours à ce procédé dans le corpus des versions babɔngɔ, enchaînant jusqu'à trois chants (voir plus loin les exemples musicaux 43 a et b).

Mayonda banaba / Njoku na nyepa

Le second ensemble est constitué de la pièce musicale akɛlɛ *mayonda banaba* issue des répertoires *lekinda* de circoncision et *mbeka u njoku* de chasse à l'éléphant (exemple musical 37), et de versions babɔngɔ issues de trois villages : Makoko, Ngɔndɛ et Manzi (exemples musicaux 38 à 40). Les deux premiers villages sont communs à l'exemple précédent : l'analyse de plusieurs pièces d'un même village permet en outre d'établir des constantes locales dans les modalités de jeu. Le troisième village se situe en zone linguistique musangu proche du bourg Massima. Dans les différentes versions babɔngɔ, cette pièce est jouée au sein du répertoire de chasse à l'éléphant *mobeka*. Elle conserve le même nom dans les villages Makoko et Manzi, tandis qu'elle est nommée *njoku na nyepa banaba* à Ngɔndɛ. Cette modification des paroles des chants pose à nouveau la question de l'identité des pièces musicales.

Les quatre exemples sont considérés comme quatre versions de la même pièce. Contrairement aux différentes versions de la pièce précédente cependant, elles sont

relativement dissemblables. Leur principal point commun tient au partage par le chœur du seul vocable *banaba* « les enfants », associé à une courbe mélodique soit descendante soit ascendante-descendante, à un intervalle de tierce (versions babɔngɔ) ou de quarte (version akɛlɛ) ainsi qu'à une position sur les groupements de valeurs rythmiques 7 et 8, à l'exception de la version Ngɔndɛ, où la courbe mélodique caractéristique est chantée sur des voyelles non-signifiantes et correspond aux groupements 5 et 6.

L'assimilation à une même pièce musicale de mélodies distinctes vient confirmer le rôle prééminent de l'*incipit* dans l'identification des chants (le soliste « nomme le chant » Cf. chapitre 3). Cette tendance générale est cependant nuancée par l'*incipit* différent de la version du village Ngɔndɛ. Le discours des musiciens montre que son assimilation à la même pièce relève d'un savoir local. Ils affirment en effet avoir remplacé *mayonda banaba* (« L'éléphant » / « les enfants ») par *njoku na nyepa banaba* (« L'éléphant est beau » / « les enfants ») par préférence esthétique. Les deux versions n'étant pas co-existantes - la seconde a supplanté la première -, il ne s'agit pas de deux pièces musicales distinctes mais bien d'une seule. On conçoit que le lien de filiation entre *mayonda banaba* et *njoku na nyepa banaba*, peu ancré dans le matériau musical, soit amené à se dissoudre avec la sortie de ce chant de son contexte local. Ainsi, ce cas de figure renseigne sur les processus de transformation des chants et de circulation musicale.

Afibu walo / Sibo walo

Le chant akɛlɛ *afibu walo* (exemple musical 29), issu des répertoires *lisimbu* d'initiation féminine et *mbeka u njoku* de chasse à l'éléphant, est comparé à la version mobɔngɔ *sibo walo* du village de Makoko (exemple musical 41) appartenant au répertoire *mobeka* de chasse à l'éléphant.

Au plan de la forme générale de la pièce, le chœur et le soliste de la version akɛlɛ se partagent la même phrase musicale et linguistique tandis que dans la version babɔngɔ, ils alternent le même matériau musical et linguistique, ce qui a pour conséquence de doubler la taille de la période.

Mikodi (minɛnɛ) minya wumba

Enfin, le quatrième exemple a la particularité de mettre en regard uniquement des versions babɔngɔ d'un chant de *mobeka* :

- *Mikodi minɛnɛ minya wumba* (exemple musical 42), version issue du village Makoko ;

- *Mikodi minya wumba* sans et avec tambours (exemples musicaux 43 a et b), deux versions issues du village Manzi.

Le chant akɛlɛ, s'il existe, est absent du corpus. Dans les exemples 43 a et b, le chant (et la transcription) correspond uniquement au début de l'enregistrement, dans lequel il est enchaîné avec deux autres (*njoku anoto madiba* et *leti*). Le statut (stabilisé ou ponctuel) de cet enchaînement demeure à définir. Dans le village de Makoko en effet, ces chants sont exécutés de manière autonome.

Bien que les deux villages Makoko et Manzi ne soient actuellement pas en contact régulier, les mélodies des deux versions sont rythmiquement identiques. Elles paraissent en outre plus proche de la mélodie du chant akɛlɛ *lengonye* que ne le sont les versions babɔngɔ *dingoni* de ce même chant. C'est donc là encore l'*incipit* davantage que la partie du chœur qui identifie la pièce musicale.

Les sections suivantes s'appuient à présent sur les quatre ensembles de versions de pièces musicales pour analyser le traitement mobɔngɔ des caractéristiques akɛlɛ. Le premier point concerne la formation instrumentale de la forme responsoriale akɛlɛ.

5.3.3. Adaptation de la formation instrumentale

Le traitement mobɔngɔ de l'instrumentarium akɛlɛ est l'un des rares paramètres qui fasse l'unanimité. D'abord, la présence des éclats de bambous *bakoke* est maintenue, de même que leur technique de jeu par entrechoc. Les éclats de bambous entrechoqués constituent même une signature sonore de l'origine akɛlɛ des répertoires musicaux. Selon les lieux, les Babɔngɔ les nomment soit *bakoke* également, soit *ekwaka*, *bakwaka* ou encore *bakwakwa*, terminologie explicitement onomatopéique faisant référence au son produit par l'entrechoc (« ça fait *kwa* ! *kwa* ! »).

Ensuite, l'ensemble de tambours akɛlɛ est unanimement remplacé par celui du pays mobɔngɔ. Aucun village n'a donc à disposition deux ensembles de tambours, l'un pour les répertoires du pays mobɔngɔ et l'autre pour les répertoires akɛlɛ. La similitude de facture entre les tambours à deux peaux du pays mobɔngɔ et des Akɛlɛ facilite sans conteste cette substitution. En conséquence et d'un point de vue strictement organologique, les tambours à deux peaux lacées *ngɔmɔ* (SA : *ndungu*) et *mobenda* du pays mobɔngɔ sont les équivalents des *nyaŋgwe* et *nkinda* akɛlɛ. Le rapprochement n'est en revanche pas aussi simple au plan de la fonction de ces instruments dans la polyrythmie. Il dépend en fait de la technique de jeu employée. Il en existe trois.

D'abord, certains tambourinaires babɔngɔ frappent le *ngɔmɔ* avec une paire de baguettes, conservant ainsi la technique de jeu akɛlɛ. Dans ce cas, le petit tambour à deux peaux *mobenda* demeure inemployé. C'est le cas du campement Soga dans la pièce musicale *dingoni* (exemple musical 35). La simplicité rythmique, la répétitivité de la formule et le son monocorde qui résultent de ce jeu ne relèvent pas d'un éventuel manque de dextérité du tambourinaire relativement à la frappe de la peau de l'instrument avec une paire de baguettes, technique inhabituelle pour la région[182], mais imitent au contraire le jeu du tambour *nkinda* akɛlɛ, comme en témoigne la seconde technique de frappe.

La majorité des tambourinaires babɔngɔ frappe en effet la peau du tambour avec les deux mains. Cette technique de frappe donne lieu à deux modalités de jeu. La première consiste en la réalisation d'une formule rythmiquement simple et privilégiant une seule hauteur : soit une hauteur unique est effectivement frappée, soit la hauteur la plus grave est accentuée. Le tambour *mobenda* est là encore écarté de l'ensemble tambouriné. Cette technique, comme la première, rappelle le jeu akɛlɛ. C'est celle du village Manzi dans les pièces musicales *mayonda banaba* (exemple musical 39) et *mikodi minya wumba* (exemple 43b). Elle vient en outre confirmer par contraste la pertinence de l'alternance des hauteurs et des sonorités dans le jeu tambouriné du pays mobɔngɔ (cf. chapitre 4).

Enfin, la seconde modalité de frappe avec les mains du tambour *ngɔmɔ* correspond à celle des répertoires du pays mobɔngɔ, c'est-à-dire librement personnalisée, sortant du cadre périodique et marquée par l'alternance des hauteurs et sonorités. Le tambour *mobenda* est alors partie prenante de la polyrythmie. C'est la modalité de jeu employée par les musiciens du village Ngɔndɛ dans les pièces *dingonu* (exemple musical 36) et *njoku na nyepa banaba* (exemple musical 40). Les transcriptions proposées du jeu du *ngɔmɔ* dans le style du pays mobɔngɔ sont partielles et rendent compte des récurrences rythmiques davantage que de la liberté de jeu. Apparait toutefois la profusion des rythmes et des hauteurs, qui contraste avec les modalités de jeu imitant la formule rythmique akɛlɛ précédemment décrites.

Dans les deux premiers cas de figure où il existe une volonté d'imitation du jeu akɛlɛ, les tambours *ngɔmɔ* frappent des formules rythmiques répétitives à la manière du tambour *nkinda* akɛlɛ. C'est le cas également des tambours *misumba* à une peau clouée qui n'ont pas d'équivalent organologique dans l'ensemble tambouriné akɛlɛ. Dans ces deux cas de figure donc, aucun des tambours du pays mobɔngɔ n'a en définitive la fonction du tambour *nyaŋgwe* akɛlɛ. Dans le troisième cas de figure en revanche, le jeu des *ngɔmɔ* est le plus éloigné de

[182] Pour rappel, les tambours sur pieds frappés avec une baguette dans les répertoires du pays mobɔngɔ font entendre uniquement une pulsation régulière.

celui du *nyaŋgwe*, mais les deux types de tambours sont toutefois à rapprocher au plan de leur fonction dans la polyrythmie, d'embellissement et d'interaction avec la danse notamment.

Par ailleurs, les Babɔngɔ du village Makoko - dont les habitants ont appris le rituel akɛlɛ *via* les Simba - éludent la question du jeu tambouriné. Ils chantent en effet les répertoires akɛlɛ sans l'ensemble de tambours, c'est-à-dire avec les bambous entrechoqués pour seul accompagnement instrumental, comme le montrent les quatre pièces musicales analysées (exemples musicaux 34, 38, 41 et 42).

Le second paramètre traité concerne à présent la formule rythmique mixte binaire-ternaire caractéristique des répertoires akɛlɛ.

5.3.4. L'alternance des groupements binaires et ternaires des valeurs minimales

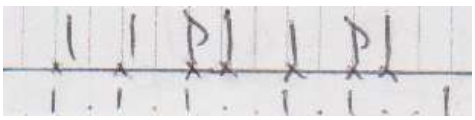
Le traitement mobɔngɔ de cette caractéristique rythmique akɛlɛ varie en fonction des villages, des pièces musicales, ainsi que des parties constitutives de celles-ci. Quelques rares pièces musicales font ainsi entendre une alternance de groupements binaires et ternaires des valeurs rythmiques. Elles se concentrent principalement dans le répertoire *mobeka* du village Makoko, où vit la veuve du chef de canton simba Njadi, et où les chants sont accompagnés des seules baguettes de bambou, à l'exclusion de l'ensemble de tambours. Dans le corpus d'analyse, le procédé est audible dans les chants *sibo walo* (exemple 41) et *mikodi minɛnɛ minya wumba* (exemple 42). La version sans tambours *mikodi minya wumba* du village Manzi y recourt également (exemple 43a). Dans les deux versions (42 et 43a) de cette pièce musicale, le schéma de la formule rythmique frappée aux baguettes de bambou est 2 / 2 / 2 / 3 / 3. Le chant suit également cette répartition : deux formules rythmiques aux baguettes de bambou couvrent la période de chant. Ce schéma correspond à celui de la formule rythmique masculine donnée en exergue par les musiciens akɛlɛ. La comparaison avec l'éventuelle version akɛlɛ n'est pas disponible. Elle l'est en revanche pour le chant *sibo walo* (exemple 41).

Dans le chant *sibo walo* (exemple 41), le schéma de la formule frappée aux baguettes de bambou est particulièrement long : 2 / 2 / 2 / 3 / 3 / 2 / 2 / 3 / 3, soit vingt-deux valeurs minimales. C'est également celui de la période de chant : deux de ces formules rythmiques couvrent une période de chant, soit quarante-quatre valeurs minimales, taille également peu conventionnelle dans la pratique musicale régionale. Ce schéma contient deux caractéristiques akɛlɛ : d'une part, l'alternance des regroupements binaires et ternaires des valeurs rythmiques

et d'autre part, l'imparité rythmique. En effet, la formule n'est pas divisible en deux parties égales mais en « moitié + 1 » (2 / 2 / 2 / 3 / 3) et « moitié – 1 » (2 / 2 / 3 / 3). Toutefois, trois groupements de deux valeurs rythmiques (2 / 2 / 2) sont souvent superposés aux deux groupements de trois valeurs rythmiques (3 / 3) de la fin de la formule. *A priori*, certains chanteurs, qui frappent aussi les baguettes de bambou, ont tendance à suivre à cet endroit le découpage rythmique plutôt binaire du chant.

La mise en œuvre de ces procédés akɛlɛ n'entraîne pas pour autant une reproduction de la version akɛlɛ. En effet, dans la version akɛlɛ masculine (répertoire *mbeka u njoku*), la période des bambous *bakoke* est construite sur le procédé d'imparité rythmique « classique » 2 / 2 / 3 / 2 / 3. Deux périodes de bambous *bakoke* égalent une période de chant, construite selon les mêmes regroupements binaires et ternaires des valeurs minimales. Les Babɔngɔ recherchent ainsi moins la réplication des chants akɛlɛ que leur réappropriation et leur évocation plus ou moins prononcée.

La formule classique 2 / 2 / 3 / 2 / 3 de l'imparité rythmique, qui supporte l'énoncé linguistique mnémotechnique *saku mbimbi a mbimbi*, n'est pas totalement absente du jeu mobɔngɔ des baguettes de bambou. Elle est audible de manière très ponctuelle au début de l'enregistrement du chant *mayonda banaba* (exemple musical 38) dans le village Makoko toujours, lorsque le soliste entonne seul :



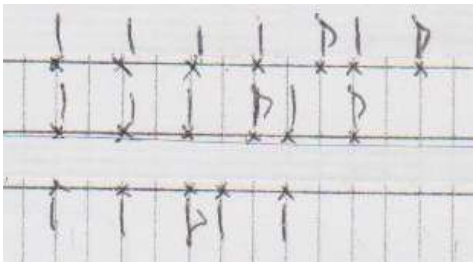
Elle semble modifiée avec l'entrée des autres chanteurs. D'une manière générale, la frappe des baguettes de bambou dans les versions babɔngɔ recourt à une alternance de longues (noires) et de brèves (croches) qui a la particularité d'entretenir une certaine ambiguïté entre :

1) les groupements rythmiques binaires et ternaires,

2) la syncope sur une pulsation binaire,

3) le rythme de noire-croche sur une pulsation ternaire.

En outre, il semble que l'alternance libre de longues et de brèves prime sur l'institution d'une formule rythmique spécifique. En effet, l'enregistrement séparé de la partie de baguettes de bambou (avec support chanté *sibo walo*) montre la position variable des brèves :



Une formule rythmique encore différente est audible sur l'enregistrement analytique du chant *mayonda banaba* à Makoko (exemple 38) :



Cette alternance de longues et de brèves dans le jeu mobɔngɔ des baguettes de bambou rappelle sans conteste le jeu binaire-ternaire des *bakoke* akɛlɛ et la formule 2 / 2 / 3 / 2 / 3 avec imparité rythmique en son début. Néanmoins, elle est généralement absente des transcriptions, du fait de son agencement rythmique non-systématique et de sa superposition avec deux autres parties de baguettes de bambou en relation hémiolique « trois pour deux » entre elles, qui la rendent peu audible dans les enregistrements.

La présence, entre les deux autres parties de baguettes entrechoquées, de l'hémiole verticale caractéristique du système musical du pays mobɔngɔ maintient l'ambiguïté entre le binaire et le ternaire, qui passe alors de l'axe syntagmatique propre aux Akɛlɛ à l'axe paradigmatique avec la superposition de pulsations binaire et ternaire. En outre, les deux battues régulières de l'hémiole s'imposent acoustiquement. Il est vraisemblable qu'elles entravent la battue simultanée d'une formule rythmique mixte binaire-ternaire. L'absence de l'hémiole verticale dans les pièces musicales où l'agencement rythmique des parties de baguettes et de chant est binaire-ternaire va dans ce sens (exemples 41, 42, 43a).

Afin de préserver la valeur opérationnelle minimale commune aux parties, les chants concernés par la présence d'hémioles verticales, mais aussi horizontales (exemples 34, 35, 36), sont transcrits sur la base d'une subdivision ternaire de la pulsation (exemples 34, 35, 36, 38, 39 et 40). Le découpage rythmique des mélodies chantées y est principalement binaire cependant. Ce procédé est largement répandu dans la musique du pays mobɔngɔ et non dans celle des Akɛlɛ. Toutefois, les procédés du pays mobɔngɔ (hémioles, agencement rythmique binaire des temps ternaires) et akɛlɛ (groupements binaires et ternaires des valeurs minimales sur l'axe syntagmatique) partagent le maintien d'une ambiguïté entre le binaire et le ternaire.

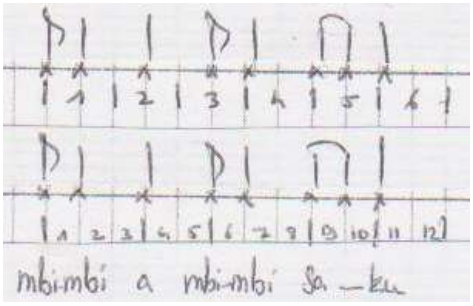
Observons à présent le jeu tambouriné. La combinaison de groupements binaires et ternaires des valeurs minimales est strictement absente du jeu des tambours *misumba*. Ce dernier en effet est entièrement conforme au jeu du pays mobɔngɔ. Il respecte en outre les rapports de périodicité mis en évidence dans le chapitre 4. Ainsi, la périodicité du tambour *mosumba* est de quatre temps lorsque celle du chant est de seize temps (exemples 39 et 40) ou de huit temps (exemples 35 et 36), et de trois temps lorsque celle du chant est de douze temps (exemple 43b).

Dans le corpus d'analyse ensuite, le jeu du *mosumba* est strictement binaire. Il est alors remarquable qu'il ne soit jamais en relation hémiolique avec le chant de subdivision ternaire, mais s'aligne sur les mêmes temps. Le seul cas d'hémiole par un tambour *mosumba* relevé dans le corpus d'analyse s'effectue avec le second tambour et non avec le chant (exemple 40). Il résulte de ce procédé polyrythmique un non-respect du principe de valeur opérationnelle minimale, déjà relevé dans le système musical du pays mobɔngɔ (chapitre 3). La transcription du chant selon une subdivision binaire ne résoudrait pas la question étant donné que les rythmes n'y sont pas exclusivement binaires.

Le jeu du *mosumba*, complètement extérieur au système musical akɛlɛ, conforte ainsi le caractère exogène de l'instrument dans ce contexte. D'ailleurs, les enregistrements effectués au village Ngɔndɛ donnent nettement l'impression d'un jeu rapporté. De même que pour l'hémiole verticale aux baguettes entrechoquées, l'élargissement du corpus permettra en outre de se prononcer sur l'éventuel caractère bridant du jeu du *mosumba* relativement à la réalisation de formules rythmiques mixtes binaires-ternaires à la manière des Akɛlɛ. Dans le corpus actuel en effet, les deux ne sont jamais simultanés. En revanche, de telles formules rythmiques apparaissent dans le chant et les baguettes entrechoquées dans les exemples 41, 42 et 43a où les tambours *misumba* comme l'hémiole verticale sont absents. Qui plus est, l'ajout de l'ensemble de tambours sur l'exemple 43b se traduit par la perte de la formule rythmique mixte caractéristique de l'exemple 43a, au profit d'un jeu entièrement binaire.

Enfin, le jeu du tambour *ngɔmɔ* s'appuie sur le jeu du tambour *mosumba*, à l'instar des répertoires du pays mobɔngɔ. En ce sens, il épouse la même organisation métrique et rythmique (ici binaire) et sa périodicité est égale ou le double de celle des *misumba*. Néanmoins, la formule rythmique qu'il exécute en imitation du mode de jeu akɛlɛ dans l'exemple 43b mérite d'être soulignée en ce qu'elle présente la même ambiguïté rythmique que celle relevée dans le jeu mobɔngɔ des baguettes entrechoquées. Appréhendée au sein de la polyrythmie en effet, elle relève d'une pulsation binaire régulière, à l'instar des tambours *misumba* et du chant. Considérée isolément en revanche, elle correspond à la formule

rythmique typique des baguettes *bakoke* akɛlɛ, marquée par l'imparité rythmique et associée à une formule mnémotechnique :



La présence de cette formule rythmique frappée au tambour *ngɔmɔ* est d'autant plus remarquable que son absence du jeu de l'ensemble tambouriné dans le corpus des répertoires akɛlɛ a été précédemment soulignée.

L'analyse du corpus d'enregistrements a montré que l'appréhension mobɔngɔ de la formule rythmique mixte binaire-ternaire caractéristique du système musical akɛlɛ était variée : depuis son maintien dans certaines pièces musicales exécutées sans tambour, à sa disparition dans d'autres pièces avec tambours, en passant par son évocation dans les différentes parties constitutives au moyen de divers procédés maintenant une ambiguïté entre le binaire et le ternaire. Ce dernier cas de figure est le plus fréquent et rappelle également le jeu tambouriné du pays mobɔngɔ.

En outre, les choix esthétiques s'effectuent par village mais aussi par individu. Ainsi au village de Makoko, les baguettes de bambous pour seul accompagnement instrumental du chant sont une constante de l'ensemble du répertoire *mobeka*. Parallèlement, dans le village Ngɔndɛ apparenté à Makoko, tous les chants de ce même répertoire sont accompagnés par l'ensemble tambouriné jouant à la manière du pays mobɔngɔ, ce qui semble par ailleurs être un ajout récent. Néanmoins, les associations entre un village et une technique de jeu tambouriné ne sont pas systématiques. Ainsi, les musiciens de Manzi ont donné plusieurs versions d'un même chant : sans tambour avec la formule rythmique mixte binaire-ternaire, ainsi qu'avec ensemble tambouriné au sein duquel le tambour *ngɔmɔ* était frappé avec les mains en imitation du jeu akɛlɛ. Ils affirment en outre être capables de jouer avec une paire de baguettes ou dans le style du pays mobɔngɔ. Ainsi, les musiciens ont leur préférence technique ou bien maîtrisent différentes techniques.

Bien que cette section sur le traitement des groupements rythmiques binaires-ternaires y ait déjà répondu partiellement, l'analyse s'intéresse à présent à la question de la qualité

distinctive des formules rythmiques dans le jeu tambouriné des versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ.

5.3.5. La qualité distinctive des formules rythmiques instrumentales

Le jeu du *mosumba* demeurant semblable à celui du pays mobɔngɔ, ses formules répétitives ne sont pas distinctives des répertoires. Il en est de même du jeu plus libre du tambour *ngɔmɔ* lorsqu'il est conforme à celui du pays mobɔngɔ. La question du caractère discriminant des formules tambourinées dans les versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ concerne ainsi uniquement le jeu du tambour *ngɔmɔ* lorsqu'il imite le jeu répétitif et monocorde du tambour *nkinda* akɛlɛ.

Les formules rythmiques ainsi tambourinées ne permettent pas de distinguer les répertoires musicaux akɛlɛ entre eux : aucune d'elles ne correspond aux formules relevées dans les pièces musicales akɛlɛ d'une part ; d'autre part, même frappées par un même tambourinaire, elles sont susceptibles de changer d'une pièce musicale à la suivante. Toutefois, elles possèdent un caractère distinctif. Le champ d'application de ce dernier est en réalité déplacé du plan des répertoires à celui de l'appartenance ethnique : les formules tambourinées permettent de distinguer, sur l'ensemble des répertoires joués par les Babɔngɔ, ceux dont l'origine ethnique est akɛlɛ. La qualité distinctive de la formule tambourinée tient donc moins à la formule rythmique proprement dite qu'à la frappe même d'une formule rythmique répétitive sur le tambour *ngɔmɔ*, articulée à une sonorité grave unique ou prédominante, et parfois à la technique de frappe avec une paire de baguettes. Cette qualité distinctive est confirmée dans les séries d'écoutes à l'aveugle dont le chapitre 4 rend compte : le jeu libre et varié du *ngɔmɔ* permet d'identifier l'appartenance des répertoires au pays mobɔngɔ – mais non les répertoires entre eux -, tandis que le jeu répétitif sur un son grave du même *ngɔmɔ* permet d'identifier les répertoires d'origine akɛlɛ – mais non ces répertoires entre eux.

A l'écoute des versions babɔngɔ de leurs propres répertoires, les Akɛlɛ dénigrent le jeu des tambours babɔngɔ au plan technique, tout en lui reconnaissant une valeur d'animation certaine. Ainsi, les versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ sonnent doublement étrangères : au pays mobɔngɔ d'une part, aux Akɛlɛ d'autre part. Ces derniers approuvent en revanche la version sans tambour du village Makoko comme étant en définitive plus proche de la version akɛlɛ. Pour les Akɛlɛ en d'autres termes, une absence de tambour est plus pertinente qu'un jeu

de tambours erroné[183]. Le jeu des baguettes entrechoquées y est également le plus conforme à celui des Akɛlɛ. De même que pour le jeu tambouriné, la formule rythmique censément unique des baguettes *bakoke* n'est pas conservée, mais l'alternance de regroupements binaires et ternaires - et plus largement l'alternance de longues et de brèves - la rappelle. Dans certains villages et dans certaines réalisations, la marque distinctive des répertoires akɛlɛ tient à la seule présence de ces baguettes entrechoquées, indépendamment de leur jeu, qui consiste en une hémiole verticale.

La dernière section s'intéresse à présent au traitement mobɔngɔ d'une dernière caractéristique akɛlɛ, qui concerne le plan linguistique.

5.3.6. La langue des chants

Dans leurs versions des répertoires akɛlɛ, les Babɔngɔ déclarent chanter dans la langue des Akɛlɛ. Le jugement des Akɛlɛ sur la langue employée dans les versions babɔngɔ est quant à lui variable. Ils estiment parfois justes les paroles chantées par les Babɔngɔ en akɛlɛ, c'est-à-dire adéquates et bien prononcées. Leur oreille semble alors faire l'impasse sur les variations phonétiques et les changements de classes nominales propres aux langues. Pour exemple, *lengonye* en akɛlɛ devient *dingoni* ou *dingonu* en ebɔngwɛ. A l'inverse, les Akɛlɛ ont parfois été en désaccord entre eux sur l'identification de la langue de certaines paroles chantées. L'étendue du désaccord allait parfois jusqu'à s'interroger s'il s'agissait ou non de la langue akɛlɛ elle-même. Les Akɛlɛ de Sindara plus au nord ont éprouvé la même difficulté. Cette hésitation pourrait tenir à des variations linguistiques régionales de l'akɛlɛ, et/ou à l'alternance dans un même chant de termes akɛlɛ et ebɔngwe ou isangu. Enfin, les Akɛlɛ déplorent unanimement l'ajout dans les versions babɔngɔ de chants de création mobɔngɔ, chanté en ebɔngwe ou en isangu. On a vu que les Babɔngɔ disent parfois des chants de cette dernière catégorie qu'ils sont également en akɛlɛ, possiblement afin de leur attribuer une certaine authenticité.

Lorsqu'ils chantent en akɛlɛ, les Babɔngɔ affirment généralement ne pas comprendre le sens des paroles et ne pas être en mesure d'en donner une traduction. Lorsqu'ils n'ont pas cerné les paroles au niveau phonétique, ils chantent la mélodie sur des voyelles non

[183] Rappelons que la majorité des chants du répertoire de chasse à l'éléphant existe en effet sous deux versions : avec et sans tambour, selon qu'ils sont exécutés au village ou en forêt respectivement. Si tous les chants avec tambours peuvent être joués sans, en revanche certains chants n'existent que sous la version « sans tambour » : il s'agit des chants exécutés en forêt et accompagnant des actions rituelles précises, directement liées à la chasse proprement dite.

signifiantes : « le chant-là c'est en akɛlɛ. Bon ce qu'il y a dedans, nous on ne connaît pas, on chante ça avec notre manière », explique un musicien mobɔngɔ. L'efficacité du chant tiendrait ainsi moins au message véhiculé par les paroles qu'au fait de réaliser la mélodie adéquate au moment opportun. Quelques Babɔngɔ toutefois sont à même de proposer une traduction des paroles akɛlɛ. Elle est souvent relativement différente de celle donnée par les Akɛlɛ eux-mêmes.

Ainsi, dans le répertoire akɛlɛ *mbeka u njoku*, les paroles *lengonye / aya / pemba* ou *tindo* (exemple musical 27) signifient littéralement, d'après mes interlocuteurs akɛlɛ : « la file 'indienne' / avec / le kaolin blanc ». Ces paroles font allusion à l'ensemble des gens qui partent établir un campement en vu de la chasse à l'éléphant : maquillés de kaolin blanc en signe de protection, ils se déplacent les uns derrière les autres sur les pistes forestières. Dans les versions babɔngɔ de ce même chant, les paroles deviennent *oya / aya / pimbo / dingoni*. Elle sont considérées comme demeurant en akɛlɛ. La traduction littérale donnée par mes interlocuteurs babɔngɔ est : « toi / à nous / pile de quelque chose ou bien empiler / le chasseur qui tue l'éléphant ». L'exégèse est la suivante : « C'est le chasseur ayant tué l'éléphant qui donne les ordres pour le dépeçage et qui conseille aux gens d'empiler les morceaux de viande chez eux ». Les deux traductions sont ainsi entièrement différentes. Le thème de la chasse à l'éléphant ainsi que l'idée d'accumulation, des hommes en file indienne ou des morceaux de viande empilés, sont cependant conservés.

Dans les versions babɔngɔ, la langue akɛlɛ agit donc comme une langue rituelle, dont le processus a été précédemment décrit dans l'annexe 6 B à propos du *bwete*. Dans le cas présent, nul n'est besoin d'opérer des transformations sémantiques à des fins de camouflage, car il y a incompréhension entre la langue des participants (l'ebɔngwɛ et l'isangu principalement) et la langue des chants (l'akɛlɛ). Cette incompréhension immédiate n'entrave cependant pas l'établissement d'une signification et favorise même la pluralité de cette dernière. Or on a vu l'importance du jeu sur les significations diffractées en contexte rituel.

Une cause de la signification multiple des paroles peut également provenir de l'intervention d'un même chant dans plusieurs rituels et de l'adaptation du sens à la circonstance. Il en est ainsi du chant *mayonda banaba* exécuté dans les répertoires *lekinda* et *mbeka u njoku* chez les Akɛlɛ ainsi que dans le répertoire *mobeka* d'origine akɛlɛ chez les Babɔngɔ. Les traductions et exégèses données par mes interlocuteurs akɛlɛ et babɔngɔ sont résumées dans le tableau comparatif suivant :

Pop.	Répertoire	Paroles : *Mayonda / banaba*	
		Traduction littérale	Exégèse
Akɛlɛ	*lekinda*	la démarche lente de *Ungal* / les enfants	« Les enfants doivent faire très attention de ne pas 'franchir le *Ungal*' car il est très dangereux »
	mbeka u njoku	aller doucement vers l'éléphant sans faire de bruit / les enfants	« Les aides du chasseur se dirigent sans faire de bruit vers l'éléphant »
Babɔngɔ	*mobeka*	l'éléphant / les enfants	« Tout le monde se déplace pour le dépeçage de l'éléphant, même les enfants »

Exemple de signification multiple des paroles du chant *mayonda banaba*.

Dans le tableau ci-dessus, l'exégèse des paroles dans le contexte du rituel de circoncision *lekinda* demande à être encore clarifiée. Elle laisse entendre que l'esprit *Ungal* se déplace au sol ou bien est matérialisé par une marque au sol dans certaines séquences. Dans le contexte de la chasse akɛlɛ à l'éléphant, le terme *banaba* « les enfants » renvoie aux aides du chasseur. Les deux traductions akɛlɛ sont donc bien différentes l'une de l'autre en fonction des circonstances rituelles. Toutefois, elles ont en commun l'idée d'un déplacement lent et précautionneux, qu'il soit celui de l'esprit *Ungal* ou des aides du chasseur, relatif à un danger mortel. L'exégèse mobɔngɔ est encore différente mais conserve également l'idée d'un déplacement, en sus de la thématique de la chasse à l'éléphant pour le rituel duquel le chant est exécuté. Le caractère particulièrement elliptique de la traduction mobɔngɔ favorise possiblement la multiplicité de ses exégèses. Ici *mayonda* est traduit par « l'éléphant » au lieu du terme *njoku* usité jusqu'à présent. C'est que *njoku* constitue le terme générique d'une pluralité de termes ebɔngwɛ (et des langues voisines *a priori*) désignant avec précision l'éléphant selon ses caractéristiques physiques et/ou son rôle social au sein de son groupe[184].

[184] Malheureusement la signification du terme *mayonda* est actuellement manquante. Parmi la pluralité de qualificatifs de l'éléphant générique *njoku*, on trouve : *yanga* « le troupeau » ; *dimbumba* ou *botimbo* « le chef, gros par ailleurs » ; *boyuba* « le second » ; *pimbo* « un grand éléphant » ; *bolungu* « un éléphant seul », différent de *epongo* « un éléphant solitaire ».

*

* *

Ainsi, l'origine akɛlɛ des répertoires demeure audible dans les versions babɔngɔ. Sa signalisation se réduit parfois à la présence des seules baguettes entrechoquées ou, à l'inverse, relève de la combinaison de différents paramètres : l'instrumentarium (éclats de bambous entrechoqués, paire de baguettes frappant le tambour *ngɔmɔ*), le rythme (formule combinée ou ambiguïté binaire-ternaire), la sonorité (tambour *ngɔmɔ* monocorde), la langue des chants (affirmée comme akɛlɛ). Les versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ se situent ainsi dans une position intermédiaire : d'une part, elles se distinguent du système musical du pays mobɔngɔ dont les Babɔngɔ font eux-mêmes partie, confortant le caractère exogène au pays mobɔngɔ du système musical akɛlɛ et, plus largement, des Akɛlɛ eux-mêmes ; d'autre part, elles ne constituent pas des réplications des répertoires akɛlɛ mais s'en inspirent plus ou moins librement, de sorte que ces productions musicales ne sont en définitive ni akɛlɛ ni du pays mobɔngɔ, mais bien spécifiquement babɔngɔ.

Il apparaît donc que la musique spécifiquement mobɔngɔ ne porte pas sur les répertoires d'origine mobɔngɔ mais sur des répertoires d'origine étrangère au pays mobɔngɔ, actuellement pratiqués par les seuls Babɔngɔ. Cette musique ne repose pas sur un système radicalement différent de celui du pays mobɔngɔ. Au plan musicologique, elle ne peut non plus être rapprochée des polyphonies contrapuntiques qui caractérisent les musiques pygmées aka et baka comparativement à la forme responsoriale des chants de leurs voisins. Toutefois, je suggère que cette production musicale actuellement spécifique aux Babɔngɔ partage avec d'autres musiques pygmées le principe de se distinguer musicalement des voisins, principe qui semble révélateur d'une manière semblable d'être en relation avec l'autre.

En outre, il apparaît que les versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ partagent avec les répertoires d'origine mobɔngɔ la diversité de réalisation. Ainsi, l'analyse a montré que chaque village mobɔngɔ propose une combinaison singulière des caractéristiques musicales akɛlɛ. Or, les répertoires d'origine mobɔngɔ sont parallèlement d'envergure locale : aucun n'est partagé par l'ensemble du pays mobɔngɔ. En outre, des « traditions » musicales villageoises apparaissent : ainsi à Makoko, les deux types de répertoires – d'origine akɛlɛ et d'origine mobɔngɔ - sont chantés *a cappella*, tandis qu'à Ngɔndɛ, ils sont tous deux exécutés avec l'ensemble de tambours jouant à la manière du pays mobɔngɔ. Cette commune diversité distingue les répertoires d'origines mobɔngɔ et akɛlɛ des répertoires du pays mobɔngɔ dont la

diffusion est homogène, et la forme, relativement stable sur l'ensemble de la région. Parallèlement, il est intéressant de constater qu'elle les rapproche, non sur le contenu mais sur la logique, de la diversification régionale des rituels et musiques baka du Cameroun (Joiris 1997-1998 ; Tsuru 1998 ; Fürniss et Joiris 2011).

Les chapitres 1 à 5 ont en définitive montré la perspective des Babɔngɔ sur la relation interethnique. Aucun rituel mobɔngɔ ne faisant référence aux voisins - contrairement au rituel *bwete* des voisins qui inclut de différentes manières la figure du Pygmée (cf. chapitre suivant) - cette perspective mobɔngɔ est diffuse. Elle transparaît à plusieurs niveaux dans la production rituelle et musicale :

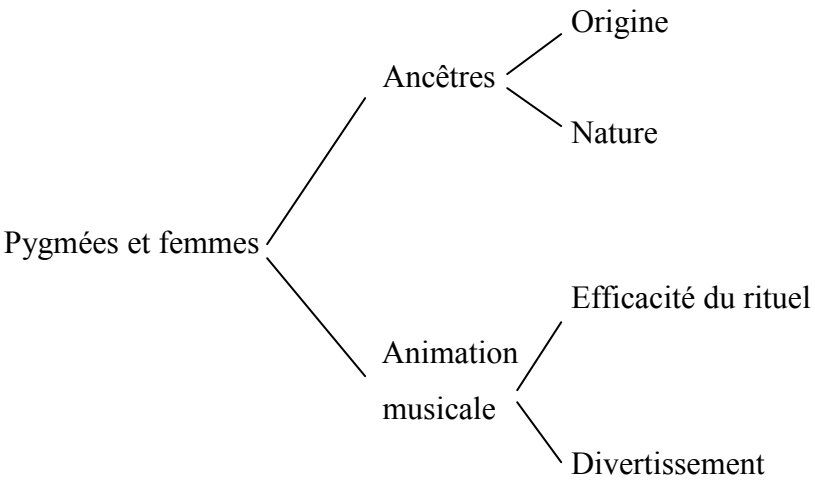
- d'abord, par la pratique englobante et unificatice au plan régional de la musique et du rituel, tandis qu'à un autre niveau, celui des affaires quotidiennes, les Babɔngɔ cadets sociaux sont englobés par les voisins dominants. Cette bivalence peut être schématisée par une relation hiérarchique à deux niveaux : l'englobement des contraires et son renversement. La mise en évidence d'un schéma similaire entre les femmes et les hommes permet ainsi un parallèle entre les Pygmées et les femmes (chapitre 2) ;
- ensuite, par l'articulation entre une adhésion au modèle des voisins et le maintien d'une production excluant les voisins. Il apparaît en outre que la distinction entre partagé et spécifique ne se situe pas au même endroit selon que l'on considère le plan rituel ou le plan musical : les rituels spécifiques sont ceux d'origine mobɔngɔ (excluant les voisins), akɛlɛ et occidentale (pratique perdue ailleurs), tandis que les répertoires partagés et d'origine mobɔngɔ relèvent du même système musical : la spécificité musicale des Babɔngɔ se trouve alors transférée sur les rituels étrangers, notamment ceux d'origine akɛlɛ. Le maintien d'une pratique musicale et rituelle spécifique permet un parallèle avec d'autres populations pygmées en Afrique centrale, qui sont amenés à jouer la musique rituelle de leurs voisins tout en conservant leurs pratiques propres.

Le parallèle avec les Pygmées d'Afrique centrale d'une part et avec les femmes d'autre part ne se situe toutefois pas au même niveau : le premier est pertinent au plan analytique, dans la compréhension des relations Pygmées/voisins en Afrique centrale mais, en l'absence de revendication communautaire des Pygmées, il n'a pas prise sur le quotidien ; le second en revanche est opérant dans la compréhension des relations entre les Pygmées Babɔngɔ et leurs voisins mitsɔgɔ et masangu au quotidien.

CHAPITRE 6 - PYGMEES, FEMMES, MUSIQUES ET ANCETRES DANS LA SEQUENCE *MIGƆNJI* DU RITUEL *BWETE*

Les chapitres précédents ont abordé la relation interethnique et sa bivalence depuis la perspective des Babɔngɔ. Ce chapitre s'intéresse à présent à la perspective des voisins et change pour cela de registre d'analyse et d'échelle d'observation. La perspective des voisins en effet se trouve cristallisée dans la séquence *migɔnji* du rituel *bwete*, rituel dont les voisins et les hommes, c'est-à-dire les dominants sociaux, sont les propriétaires. Cette séquence est caractérisée par la danse publique au sein du village des défunts ancestralisés *migɔnji*, danse qui constitue une forme de bénédiction par les ancêtres du rituel en cours. Participant de l'efficacité du rituel d'initiation ou de deuil tout en étant également considérée comme du divertissement spectaculaire[185], cette séquence en elle-même bivalente est associée aux Babɔngɔ mais aussi aux femmes. L'association ne prend pas tout à fait la même forme : la participation active des femmes en tant que non-initiées est requise, tandis que celle des Babɔngɔ est optionnelle. Néanmoins, je souhaite montrer dans ce chapitre qu'une même logique relationnelle sous-tend cette double association de la séquence aux Pygmées et aux femmes par les voisins et les hommes. Cette logique s'organise autour de deux pôles : les ancêtres et la musique, et leur dédoublement en deux types de représentations opposées, que sont le rapport à l'origine et à la nature pour le pôle « ancêtres » ; l'efficacité du rituel et l'animation divertissante pour le pôle « musique ». Cette logique relationnelle peut se schématiser comme suit :

[185] En sus de la danse des ancêtres *migɔnji* elle-même, la séquence peut en effet contenir un certain nombre de « miracles » réalisés par les initiés : au rang des plus connus, on compte le meurtre, la consommation puis la résurrection d'un bébé, la pousse d'un bananier en une seule nuit avec consommation de ses fruits au petit matin, le vol dans les airs de boules de feu, la venue de « Blancs » en hélicoptère. En outre, c'est principalement à la qualité démonstrative de cette séquence publique que les étrangers tels que les citadins évaluent la réussite du rituel. Dans son film *Dissoumba*, Pierre Sallée (1969) la qualifie de carnaval. La description et l'analyse qui en sont faites dans ce chapitre se concentrent sur la partie dansée qui constitue l'action fondamentale de la séquence, la production de « miracles » n'étant pas systématique.



Schématisation de la représentation bivalente des Pygmées et des femmes selon la perspective des voisins et des hommes dans la séquence *migonji* du rituel *bwete*.

Le chapitre décrit d'abord la séquence en termes d'actions rituelles successives. Puis il interroge le processus d'adhésion à l'action rituelle qui s'y déroule. Ensuite, diverses perspectives sur la séquence permettent de mettre en lumière la nature des ancêtres, puis la relation des femmes et des Pygmées aux ancêtres, telle qu'elle est envisagée dans le rituel *bwete* et dans la séquence *migɔnji* en particulier, c'est-à-dire depuis la perspective des dominants sociaux. La mise en évidence de ces relations nécessite toutefois de sortir du cadre explicatif de la seule séquence *migɔnji*. Enfin, le chapitre s'attache à mettre en évidence la relation des Pygmées et des femmes à la production musicale dans la séquence *migɔnji*.

6.1. LA SEQUENCE *MIGƆNJI* COMME UNE SUCCESSION D'ACTIONS RITUELLES

L'initiation masculine au *bwete* prend place sur plusieurs semaines[186]. Cette période rituelle est marquée par deux cérémonies consécutives d'entrée, deux cérémonies consécutives de sortie ainsi que des cérémonies intermédiaires. Chacune est constituée d'une

[186] La description et l'analyse de la séquence se fondent sur le contexte d'initiation dans la zone motsɔgɔ (auprès des Babɔngɔ et des Mitsɔgɔ), d'où le rituel est dit originaire et où j'ai réalisé le plus d'observations. C'est en outre chez les Mitsɔgɔ et/ou dans ce contexte initiatique que se sont concentrées de précédentes analyses (Sillans 1967 ; Gollnhofer 1974 ; Sallée 1969 ; 1975a, 1975b, 1975c ; Gollnhofer et Sillans 1997 et de nombreux articles ; Bonhomme 2005 ; Lechaux 2015) qui permettent le recoupement d'informations. Sauf indication contraire, les termes vernaculaires sont en getsɔgɔ, qui est la langue officielle du *bwete*. En zone musangu mais aussi d'un village à un autre, le rituel en général et la séquence *migɔnji* en particulier présentent des différences, du fait de l'absence d'autorité unificatrice du rituel. Certaines d'entre elles sont signalées. Cependant, la logique sous-jacente à ces diverses réalisations de la séquence *migɔnji* demeure identique sur l'ensemble du pays mobɔngɔ.

succession prédéterminée de séquences, caractérisées par une action rituelle et, souvent, un répertoire musical propres[187]. La séquence *migɔnji* est la seule à avoir un double statut d'action rituelle et de divertissement. En outre, elle ne met pas en scène un épisode des récits mythologiques comme peuvent le faire d'autres séquences. Elle se distingue également des autres séquences par sa combinaison spécifique d'un certain nombre de traits.

D'abord, elle est réalisée à chaque cérémonie constitutive du rituel *bwete*. Elle n'est pas la seule dans ce cas (par exemple, la séquence *byomba* qui symbolise l'acte sexuel). Néanmoins, de nombreuses séquences rituelles du *bwete* interviennent une seule fois, soit au cours de l'entrée en initiation (par exemple la séquence *njomba go mondo*[188]), soit au cours de la sortie d'initiation (par exemple la séquence *mokatange*[189]), ou bien interviennent au cours des cérémonies d'entrée et de sortie d'initiation mais non au cours des cérémonies intermédiaires (par exemple la séquence *mbɔmɔ*[190]).

Au sein d'une même cérémonie en outre, la séquence *migɔnji* est réitérée à diverses reprises. De même, elle n'est pas la seule dans ce cas (par exemple, les divers déplacements des hommes chantant en groupe compact à travers le village et nommés *njomba*, *kano* ou *geyoo* ; ou encore les séquences *mɔpɔsɛ* de chant *a cappella* des initiés autour de l'arbre *sombi*). Néanmoins, de nombreuses autres séquences sont à occurrence unique (cf. les exemples *supra*).

La plage horaire qui est réservée à la séquence *migɔnji* est aussi la plus vaste : de nuit entre 18 heures et 4 heures d'abord, puis de jour entre 6 heures et 16 heures, tandis que les autres séquences s'effectuent dans un laps de temps nettement plus réduit et sont ainsi pour la plupart soit diurnes soit nocturnes. Au cours de ces vastes plages horaires, la réalisation de la séquence *migɔnji* n'est pas continue. Plusieurs séquences alternent avec des pauses. Le nombre de séquences, le début de leur intervention ainsi que leur durée sont aléatoires. La séquence *migɔnji* a ainsi un caractère dans une certaine mesure imprévisible. Ce caractère est

[187] A partir d'un travail d'archives et de terrain, Lechaux (2015) détermine la succession des séquences rituelles contenant de la musique dans une cérémonie d'entrée et une cérémonie de sortie d'initiation.

[188] La séquence *njomba go mondo* s'effectue juste avant de faire parler de leurs visions les novices *banji* qui sont sous l'emprise de la plante psychotrope *eboga*. Chaque *banji* est porté par un groupe d'initiés qui, tout en chantant, le transporte en le secouant et d'un pas vif à travers le village. Les groupes d'initiés se croisent aléatoirement pendant toute la durée de la séquence. Selon un procédé de polymusique, chaque groupe d'initiés chante un chant autonome *a cappella* au sein d'un même espace.

[189] La séquence *mokatange* s'effectue autour de l'arbre sacré *motombi*. Les initiés forment plusieurs files qui s'entrecroisent violemment.

[190] La séquence *mbɔmɔ* (« le python ») symbolise la renaissance initiatique. *Mbɔmɔ* est figuré par des tracés au sol reliant le temple rituel des hommes *mbanja* et l'arbre *sombi*, symbolisant l'initiation et planté à quelques mètres devant le *mbanja*. Pendant la séquence, les « coupeurs de python » (*mokitsi a mbɔmɔ*) effacent le tracé en passant dessus.

renforcé par la réalisation de cette séquence également en dehors des cérémonies rituelles proprement dites. En effet, au sein de la période rituelle comprise entre les cérémonies d'entrée et de sortie d'initiation, la séquence *migɔnji* a la particularité de pouvoir être réalisée isolément, en journée, de manière inattendue. Publique enfin, cette séquence non seulement autorise la présence des non-initiés mais aussi l'impose et surtout, requiert leur participation.

La description ci-après des actions qui constituent la séquence est illustrée par une video (DVD video 1). Cette video montre l'arrivée des hommes en groupe compact *kano* invitant les femmes à se regrouper auprès d'eux. Les quatre novices *banji* (pagne et cravate végétale *tubɛ*) vont chercher les tambours. S'en suivent les trois chants qui font venir, danser et partir le *mogɔnji* féminin nommé *Ekombo*, qui est reconnaissable à son panier notamment (porté par un initié). Elle vient saluer le *sombi*, l'arbre planté devant le temple *mbanja* et signifiant que le village est en période initiatique[191]. Les initiés font des acrobaties *bikalu* devant le *mogɔnji*. A la fin de la séquence, les hommes repartent en groupe serré *njomba* jusqu'au temple *mbanja*. Les femmes, au lieu de se joindre à eux, font de même dans un second temps, jusqu'au *mbanja* également, où elles entrent par la gauche et où elles saluent comme les hommes[192]. Cela est possible uniquement en contexte d'intiation (et non de deuil). Seuls manquent malheureusement dans cette séquence les chants *gɛsɔsɔ* (cf. *infra*)[193].

6.1.1. Rassemblement des participants *kano*

Du fait de son relatif isolement d'avec les autres séquences rituelles ainsi que de la nécessaire participation de toutes les personnes présentes au village, la séquence *migɔnji* proprement dite est encadrée par deux courtes séquences qui visent à rassembler puis à

[191] Voir aussi Gollnhofer (1974), Lechaux (2005, 2015) à propos de l'arbre *sombi*

[192] La prise en considération du sens du parcours est pertinente car le *mbanja* lui-même est latéralisé : la gauche correspond généralement au côté des non-initiés, la droite, à celui à des initiés. C'est parfois le contraire, sans que cela ne remette en cause l'articulation entre les oppositions initiés/non-initiés et gauche/droite (Cf. également Bonhomme 2005). Les *banji* passent d'un côté à l'autre au cours de leur initiation. Lorsqu'elles sont invitées à s'y assoir, les femmes s'installent à gauche. Le *mbanja* est également hiérarchisé dans sa longueur : les initiés les plus récents s'installent au plus proche de l'entrée. Plus on s'avance vers le fond, plus les initiés sont expérimentés. Les musiciens, notamment le joueur de harpe *beti*, sont positionnés tout au fond.

[193] Dans cette video, j'ai privilégié les plans séquences et fait très peu de montage afin de rendre compte de l'ambiance et de ne pas couper le son. Le résultat est donc un peu « brut » : placée au milieu du groupe, je suis bousculée comme tout le monde ; une première tentative pour mieux voir les tambours est un échec ; la marche finale en suivant les femmes sur un sol accidenté est saccadée. Matériellement limitée en ce qui concerne l'enregistrement, j'ai souvent privilégié la performance des *migɔnji*, plus spectaculaire, avant de prendre conscience de ce qui se passait pendant les chants de *gɛsɔsɔ*.

disperser les participants[194]. Ces deux courtes séquences consistent chacune en un déplacement en groupe compact des initiés chantant à travers le village. Ce type de déplacement est nommé de manière générique *njomba* (*njumba* en zone musangu) ou *geyoo*[195]. Les initiés de la zone motsɔgɔ distinguent le déplacement qui précède et annonce la séquence *migɔnji* en le nommant *kano*[196] (cf. début de la video jusqu'au regroupement au bout du village).

Un chant responsorial issu du répertoire musical *kano* accompagne la progression du groupe. C'est le groupe en déplacement qui chante. La partie du chœur, homorythmique, est peu variée. Le chant est soit ponctué aléatoirement par la cloche à manche courbé *kendo* (TS et BO ; SA : *kindu*) (fig. 5 c, annexe 1) et/ou la petite trompe en corne *mokombi* (TS et BO ; SA : *mokay*)[197] (fig. 7 k, annexe 1), soit soutenu régulièrement par des sonnailles (TS : *esanza*, *bosɛkɛ* ; BO : *esanza* ; SA : *isanzə*), des hochets de vannerie (TS : *sokɛ*, *bosɛkɛ* ; BO : *sokɛ* ; SA : *isanzə*) ou de fruits séchés superposés (TS : *ngenja* ; BO : *sokɛ* ; SA : *soki*) (fig. 6 annexe 1), et/ou des petites cloches métalliques ou grelots de facture occidentale (TS : *mayɔkɔ* ; BO et SA: *mayɔgɔlɔ*) (fig. 5 b, annexe 1). La séquence *kano* prend fin avec l'arrivée des initiés à l'extrémité du village, nommée *etumba* (TS) d'après Gollnhofer (1974 : 19)

Cette action invite tous les villageois à cesser leurs activités pour les y rejoindre. Le rassemblement s'effectue sans précipitation et prend une dizaine de minutes. Les novices *banji*, qui ont participé au *kano*, retournent dans le temple *mbanja* chercher l'ensemble de tambours (le couple *ngɔmɔ* / *mobenda* et la paire de *misumba*) et tendre la peau clouée des *misumba* en la chauffant au-dessus du feu situé dans l'alignement du temple *mbanja* et de l'arbre *sombi*. Les initiés et « initiables » se rassemblent autour des tambours : la video montre ainsi, positionnés du côté des initiés, de jeunes circoncis (pagnes noués autour du cou), un garçonnet non circoncis (nu) et même un bébé masculin dans les bras d'un initié. Les

[194] La description qui suit se fonde sur les termes qui m'ont été donnés par les initiés. Des divergences dans la terminologie ainsi que dans le parcours des initiés apparaissent chez d'autres auteurs selon leurs lieux d'enquêtes.

[195] Si *geyoo* est un terme réservé au rituel *bwete, njomba* en revanche ne l'est pas : il qualifie également le déplacement en groupe compact des femmes chantant dans le rituel *nyembe*.

[196] Les initiés de la zone musangu ne font pas cette distinction. Chez les Mitsɔgɔ, Gollnhofer distingue *ghedyo*, plutôt nocturne, de *mayaya* plutôt diurne. Il nomme également cet « appel aux reprises des séances » *ghedyo-sa-bwete*, littéralement « bruit du Bwete » (1974 : 157). Le déplacement des initiés qu'il décrit diffère quelque peu de celui que j'ai pu observer : il consiste en un aller-retour au *mbanja* en passant par le bout du village. S'appuyant sur la réalisation d'un *bwete* par des initiés mitsɔgɔ de Libreville, Lechaux (2004) analyse les figures chorégraphiques, la systématique musicale et la structure de ce type de séquence qu'elle nomme indistinctement *ghéyôô*.

[197] En contexte de deuil, il s'agit de la grande trompe en corne *mobaanda* ou *(ge)mbomba* (TS et BO ; SA : *pungi*).

femmes, « non-initiables » par nature[198], se tiennent à leur côté et/ou derrière. A l'exception du soliste posté face aux tambours, tous les participants ainsi rassemblés font face au village, à l'autre extrémité duquel vont apparaître les ancêtres *migɔnji*. Seuls les initiés les plus expérimentés ont la possibilité de demeurer assis dans le village, soit dans le temple *mbanja*, autour du feu qui lui fait face, ou bien sur le seuil des maisons. Quelques initiés montent également la garde à l'entrée du village, afin d'éviter l'arrivée intempestive d'individus et surtout de femmes : l'observation de la scène depuis un point de vue autre que celui assigné par les initiés à l'ensemble des villageois - notamment, depuis la perspective des *migɔnji* - est en effet inconcevable. Par ailleurs, cette relative dispersion des initiés associée à la distance qui sépare le groupe des vivants des défunts *migɔnji* contribuent à la dissimulation de l'identité du danseur initié qui se tient sous le costume.

6.1.2. Chants courts *gɛsɔsɔ*

Avant l'apparition des ancêtres, la séquence *migɔnji* débute souvent – mais non systématiquement - par une ou deux séries de chants courts, nommées *gɛsɔsɔ*[199]. Pour certains initiés, *gɛsɔsɔ* serait le pendant non ésotérique de *mopɔsɛ*, séquence rituelle de chants *a cappella* réalisée à plusieurs reprises au cours du rituel par les seuls initiés autour de l'arbre *sombi* situé devant le temple *mbanja*. Les séquences *gɛsɔsɔ* et *mopɔsɛ* sont les seules au cours du rituel *bwete* à recourir à ce type de chants courts[200]. En dehors de cette caractéristique commune, les deux réalisations se distinguent, sur le lieu, la catégorie de participants, l'aspect chorégraphique, la formation instrumentale, la dimension vocale, les paroles des chants, le répertoire et la finalité.

D'après Lechaux (2005 ; 2015) en effet, le *mopɔsɛ* autour de l'arbre *sombi* est réalisé par les seuls initiés effectuant des figures chorégraphiques (du type de celles précédemment

[198] Selon la distinction de Pierre Bourdieu (1982). Voir aussi Michael Houseman (2012 : 54).

[199] Gollnhofer (1974 : 157) nomme *Ghedyo-sa-mighonzi* ce temps précédant la danse des ancêtres proprement dite.

[200] Cela pose la question d'un éventuel lien, dont la nature demeure à définir, entre les deux séquences. Pour d'autres initiés, *gɛsɔsɔ* et *mopɔsɛ* correspondent à deux types d'enchaînements de chants courts qui peuvent tout deux être réalisés pendant la séquence *migɔnji*. Selon cette conception, dans *gɛsɔsɔ*, chaque chant durerait 30 à 60 secondes et serait interrompu par le suivant. Ce faisant, seul le dernier chant serait assorti d'une formule finale (qui est un salut : « *bokaye* ! »). En moyenne sept chants s'enchaîneraient de cette façon. Dans *mopɔsɛ* (de la séquence *migɔnji*) en revanche, les chants dureraient une à deux minutes et se succèderaient sans être interrompus par le suivant. Chaque chant serait ainsi assorti d'une formule finale. En moyenne cinq chants s'enchaîneraient de cette façon. Afin d'éviter toute confusion, je conserve dans cette thèse uniquement le terme *gɛsɔsɔ* pour qualifier les chants courts de la séquence *migɔnji*, laissant l'appellation *mopɔsɛ* aux chants de la séquence du même nom.

décrites dans le *kano*), tout en exécutant un chant responsorial dont le chœur homorythmique est peu varié. Le groupe chante *a cappella*, ou accompagné de manière régulière par les hochets, sonnailles et/ou grelots, et de manière ponctuelle et aléatoire par les trompes en corne et cloche à manche courbé[201]. Le *mopɔsɛ* autour de l'arbre *sombi* serait également caractérisé par la présence irrégulière d'une « voix yodelée », c'est-à-dire alternant rapidement les mécanismes 1 et 2 de la voix (Castellengo 1991), ou voix de poitrine et voix de tête. Enfin, « toutes les pièces musicales chantées pendant la phase du *mopossè* ont pour fonction de donner un conseil aux initiés ou aux *bandji*, de demander la protection aux ancêtres, d'accompagner une action réalisée autour du *sombi* (planter cet arbre, déposer des plantes au niveau de ses racines, par exemple) ou de résumer une ou plusieurs actions effectuées dans le rituel » (2005 : 97).

En revanche, le *gɛsɔsɔ*, qui précède directement la venue des ancêtres *migɔnji*, est exécuté au bout du village par l'ensemble des participants, initiés comme non-initiés. Le chant responsorial varié est accompagné de l'ensemble de tambours. Aucune figure chorégraphique ne lui est spécifiquement associé. Aussi, les mouvements parfois effectués simultanément par plusieurs femmes participent de l'animation et de l'atmosphère festive mais ne sont ni obligatoires ni considérés comme de la danse, qui est le fait des seuls *migɔnji* sur l'ensemble de cette séquence. Certains chants de *gɛsɔsɔ* sont communs à ceux des déplacements *njomba* (*kano, geyoo*).

Ce temps de chants avant l'arrivée des ancêtres *migɔnji* est ainsi un temps de chauffe pour les chanteurs comme pour les tambourinaires, qui permet d'installer une ambiance propice à la bonne réception des *migɔnji*, ambiance particulièrement festive en période initiatique. Les solistes se succèdent d'un chant à l'autre. N'importe quel initié peut proposer un chant, y compris les plus jeunes qui entonnent parfois à deux pour se donner du courage. Ce moment en effet est également celui de l'apprentissage et de l'entraînement. Cela est vrai de même pour les tambourinaires. Par ailleurs, solliciter un invité pour qu'il entonne un chant à ce moment constitue un moyen de lui rendre hommage. Ce type d'enchaînement de chants courts est réitéré à plusieurs reprises au sein de la séquence *migɔnji*, après le départ d'un ancêtre et en attendant l'apparition du suivant.

[201] Exception faite du lieu (autour du *sombi versus* en déplacement dans le village), ces caractéristiques musicologiques sont communes à celles du *kano* décrit plus haut.

6.1.3. Danse des ancêtres *migɔnji*

Une fois l'ambiance bien installée, les ancêtres *migɔnji* viennent danser un à un, voire deux à deux. Chaque ancêtre est identifiable par un nom, un costume (une association spécifique de feuilles, raphia, bois, tissus ainsi qu'éventuel accessoire), une gestuelle (de danse mais aussi un comportement particulier) ainsi que des chants[202]. Les *migɔnji* féminins se distinguent de plus des *migɔnji* masculins par leur beauté (fig 7 f, g, h annexe 1). Ces chants de *migɔnji* sont longs, jusqu'à une dizaine de minutes selon la performance du *mogɔnji*. Ensuite, alors que n'importe quel initié peut entonner un chant de *gɛsɔsɔ*, les chants de *migɔnji* sont préalablement attribués à des initiés expérimentés lors des réunions préparatoires au *nzimbe* en brousse ou bien dans le *mbanja* au village. Parallèlement, les jeunes tambourinaires, qui profitaient du *gɛsɔsɔ* pour s'exercer, laissent promptement leur place aux tambourinaires experts lorsque s'annonce un chant de *mogɔnji*. On dépasse donc là le cadre du divertissement.

La performance d'un *mogɔnji* se décline en trois temps et généralement trois chants. Le premier chant fait venir le *mogɔnji* et le fait danser ; le second le fait danser ; le troisième le fait danser et partir[203]. Le chant est ainsi déclencheur de l'arrivée au village d'un ancêtre. L'association prédéterminée d'un chant avec un ancêtre permet en règle générale l'identification de ce dernier par l'assistance avant même son apparition. En l'absence d'autorité unificatrice toutefois, ces associations sont valables dans un rayon plus ou moins large de plusieurs villages mais non de manière généralisée à l'ensemble du pays mobɔngɔ. Une fois l'alternance responsoriale du chant bien établie et la polyrythmie tambourinée correctement installée, deux à quatre initiés, dont le soliste parfois, quittent l'ensemble des participants et traversent le village à grandes enjambées, à la recherche du *mogɔnji* : l'un se dirige vers le *mbanja*, l'autre vers le bout du village opposé, un ou deux autres encore inspectent l'arrière des maisons. De jour, les initiés agrémentent leur course d'acrobaties (TS : *bikao* ; BO : *bikalo* ; SA : *bikalu*) : sauts, roues, roulades… De nuit, leurs gestes sont restreints par la tenue de grands flambeaux *mambonda* qui éclairent le *mogɔnji*.

[202] Sallée (1975b) en donne divers exemples.

[203] Cette répartition n'est toutefois pas systématique : selon les *migɔnji*, deux voire un seul chant accompagne les trois temps de la performance. En outre, la performance de certains *migɔnji* tient en deux temps seulement : 1) arrivée puis danse ; 2) danse puis départ. En zone musangu enfin, l'identité des *migɔnji* et leur association avec des chants est plus souple : il semble que sont distingués les *migɔnji* masculins des *migɔnji* féminins, et parallèlement, les chants de *migɔnji* masculins des chants de *migɔnji* féminins.

Le *mogɔnji* apparait ensuite, depuis l'un des lieux sus-cités. Il se dirige en marchant vers l'arbre *sombi*, qu'il salue en le touchant, passe par l'intérieur du *mbanja*[204], puis revient sur la place publique et commence à danser, toujours face aux vivants. De jour, le *mogɔnji* danse à l'extrémité opposée du village. De nuit, la distance avec les vivants est réduite, mais son éclairage par les seuls flambeaux ne le rend pas davantage visible. Le maintien d'une distance entre vivants et morts est dit nécessaire à la protection des vivants, non-initiés mais aussi initiés qui n'entrent jamais en contact avec les *migɔnji*. Si les *migɔnji* sont des esprits tutélaires en effet, ils n'en sont pas moins dangereux et peuvent provoquer la maladie voire la mort.

La danse s'arrête à l'initiative du *mogɔnji*, qui disparaît alors. Sa disparition consiste, de jour, à ressortir du village ou à passer derrière les maisons, indépendamment du lieu où il est apparu. De nuit, elle est rendue par l'extinction des flambeaux des initiés, dont la frappe au sol devant le *mogɔnji* provoque une gerbe d'étincelles. Les initiés reviennent alors en courant auprès des chanteurs et des tambourinaires et réitèrent l'opération d'extinction des flambeaux auprès d'eux. Dans l'obscurité, le *mogɔnji* regagne le *mbanja*, l'arrière des maisons ou la sortie du village. Une fois les initiés encadrant le *mogɔnji* revenus autour des tambourinaires, le chant est stoppé au moyen d'une formule criée par le soliste : « *Bokaye* ! », « *Aki bweka* ! » (*bweka* / *bokaye* « le salut ») ou « *Nyima na kombwe bokaye* ! » (« Vieux et jeunes initiés, salutations ! »). Lorsque l'ambiance est bonne, les tambourinaires, parfois accompagnés des chanteurs, poursuivent la pièce musicale durant quelques périodes supplémentaires, puis le soliste réitère son signal de fin. Parfois le premier signal n'est pas donné par le soliste mais un autre initié : la pièce musicale touche à sa fin, mais elle ne s'achèvera réellement que lorsque le soliste légitime en donnera l'ordre. Une courte pause fait suite à ce premier chant, pendant laquelle la peau des *misumba* est retendue à la chaleur du feu, les participants discutent et se déplacent sans pour autant s'éloigner du lieu de rassemblement.

Puis le second chant est entonné par le même soliste ou un soliste différent selon le même processus, et, de nuit, les flambeaux sont rallumés. Un groupe d'initiés part de nouveau à la recherche du *mogɔnji* qui s'est déplacé entretemps, et qui ne réapparaît pas à l'endroit même de sa disparition. Il recommence à danser. Au troisième et dernier chant, le *mogɔnji* fait une dernière apparition pour ensuite s'éclipser définitivement. La formule tambourinée *gedenga*, sur laquelle les initiés exécutent quelques ronds de jambes et sauts face aux tambours, clôt la performance du *mogɔnji*. Avant l'arrivée du *mogɔnji* suivant, un à plusieurs

[204] Certains initiés disent qu'on lui donne là le « bois sacré », c'est-à-dire l'iboga.

chants de *gɛsɔsɔ* sont entonnés pour le divertissement. En moyenne, quatre *migɔnji* se succèdent de la sorte. Parfois la séquence est directement enchaînée avec une seconde. Alors, vivants et morts inversent leurs places, c'est-à-dire changent d'extrémité du village. Au cours de la période rituelle mais en dehors du temps cérémoniel, le dispositif peut être mis en place pour la venue d'un seul *mogɔnji*.

6.1.4. Dispersion des participants *njomba*

A la fin de la séquence *migɔnji*, la dispersion des participants s'effectue par un déplacement *njomba* : en groupe serré, les initiés portant les tambours suivis des femmes se dirigent à petits pas et en chantant vers le *mbanja*. En période initiatique, les femmes ont la possibilité d'exécuter leur propre *njomba*. En ce cas, les hommes partent en premier. Une fois dispersés, les femmes entonnent un second chant et se dirigent également vers le *mbanja* où elles entrent et saluent en imitant les hommes. D'après leurs explications, cela est possible uniquement au cours de l'initiation, « parce qu'il y a la joie », jamais pendant une cérémonie de deuil. Au sortir du *mbanja*, tout le monde se disperse et vaque de nouveau à ses occupations jusqu'à la prochaine séquence rituelle.

Après cette description de la séquence *migɔnji* en termes d'actions rituelles successives, les sections ci-après s'attachent à décrire la séquence *migɔnji* sous l'angle des processus d'adhésion à l'action rituelle des participants, puis de l'inscription dans l'espace des différents participants, ainsi que des canaux de communication entre participants vivants et défunts. Les relations qui se nouent à l'intérieur du rituel valent au-delà du contexte rituel lui-même, comme inversement, le rituel donne à voir des relations établies à l'extérieur. Aussi, afin de clarifier la nature des *migɔnji*, de mettre en évidence le parallèle entre les *migɔnji* et les femmes d'abord, puis entre les *migɔnji* et les Pygmées, ainsi que de souligner la spécificité du contexte rituel, les sections suivantes sortent du seul cadre rituel et montre les relations (de complémentarité, d'inversion) entre le cadre rituel et le cadre ordinaire.

6.2. PROCESSUS D'ADHESION A L'ACTION RITUELLE DES DIFFERENTES CATEGORIES DE PARTICIPANTS

Organisée par les initiés, la séquence publique *migɔnji* s'adresse conjointement aux novices et aux non–initiés, dont les femmes sont la figure exemplaire. Comme le souligne Julien Bonhomme, personne n'est dupe du fait que des initiés costumés dansent, et non des revenants à proprement parler : « Malgré leurs dénégations publiques », dit-il, « les femmes savent que les *migɔnzi* cachent des hommes. Et les hommes ne sont pas dupes que les femmes ne sont pas dupes, et le reconnaissent volontiers en privé » (2005 : 182)[205]. Toutefois, le fait que chaque partie « joue le jeu » à des fins d'efficacité du rituel, porte chacun à y croire tout de même[206]. En outre, cette « croyance » est, me semble-t-il, facilitée par le fait que la connaissance de la nature en vérité humaine des *migɔnji* dansant au sein du village ne remet pas fondamentalement en cause la reconnaissance de l'existence même des *migɔnji* en tant qu'ancêtres engagés dans les processus de reproduction sociale et biologique[207]. Dans le rituel du reste, la question ne se pose finalement pas en termes de véracité : « C'est avant tout le

[205] A la suite d'une cérémonie de *bwete* dans un village mobɔngɔ, je trouvai par terre à l'extérieur du village le masque en latex du personnage de *Comics Hell Boy*, porté la veille par un *mogɔnji* (un autre était apparu avec le masque en latex de l'assassin du film d'horreur *Scream*. Ni l'un ni l'autre n'était cependant venu en tant que tel évidemment). De retour au village, j'en informai discrètement mon hôte. Il me répondit amusé et sans empressement : « Ah, tu as vu ça ? On va envoyer un petit chercher ça ». Sa réaction semblait montrer – ou en tout cas chercher à me convaincre – que ce n'était pas un problème, que le secret ne résidait pas là. Son épouse, inquiète de ce que j'avais des confidences à faire à son mari, s'enquit du sujet de notre conversation. Mon hôte lui en fit ouvertement part, et elle haussa les épaules en tournant les talons : il n'y avait pas là matière à faire des secrets. Bien que moi-même non-initiée par ailleurs, les initiés du même village me firent, à la fin de mon séjour, la commande d'une perruque de cheveux blonds et lisses, servant à figurer le personnage de femme occidentale qui apparaît également dans la séquence *migɔnji*.

[206] D'ailleurs, un initié me dit un jour qu'il trouvait insultant le fait que les Occidentaux nomment « masques » les *migɔnji*, qui ne se réduisaient pas à cela.

[207] Dans le même village mobɔngɔ que celui la note 205, j'avais pris l'habitude de me baigner à la rivière au crépuscule : entre le retour des villageois achevant leurs activités respectives et la tombée de la nuit, je disposais d'une trentaine de minutes pendant lesquelles je ne risquais ni d'être dérangée ni de déranger en retour. Jusqu'au jour où la même femme que précédemment – connaissant par ailleurs la vraie nature des *migɔnji* dansant au village - se décida à me faire part de l'inquiétude partagée par les femmes à mon sujet : « Mais toi là tu pars à la rivière, seule, à l'heure là, vraiment tu n'as pas peur ! Tu pourrais croiser un *mogɔnji*, en plus tu passes devant le cimetière. L'autre jour déjà tu as demandé aux hommes de les accompagner au cimetière et tu n'as pas eu peur. Quelle femme tu as déjà vu au cimetière ? » Il est clair qu'elle ne parlait alors pas d'un initié sous un costume de danse mais bel et bien d'un revenant errant dans la forêt. Mon attitude avait ainsi été interprétée comme une mise en danger de ma propre personne, mais aussi comme une proximité embarrassante avec le monde surnaturel. Ailleurs un autre jour, alors que je marchais en forêt avec un groupe d'hommes babɔngɔ, il se mit à pleuvoir. L'un des hommes taquina celui qui revêtait la cape de pluie que je lui tendais : « Mais toi là vraiment, on dirait un *mogɔnji* ! » lui dit-il. Or, l'allure de notre compagnon de route n'était pas celle d'un *mogɔnji* dansant au village, dont le costume est identificatoire, mais celle d'un *mogɔnji* de forêt : silhouette anthropomorphe non identifiable, dont la teinte bleu-gris se confondait rapidement avec l'environnement.

comportement extérieur des participants et leur conscience des actions des autres en relation aux leurs, plutôt que leurs sentiments ou leur compréhension individuels, qui fournissent la base de la coordination systémique sous-tendant leur adhésion à la signification des actions qu'ils accomplissent » (Houseman 2012 : 68).

Ainsi, par leur danse, les ancêtres manifestent leur approbation du rituel en cours et réaffirment les processus de reproduction sociale et biologique. Toutes les catégories de participants - initiés, novices, non-initiés – ont de ce fait intérêt à la réussite de cette action. Selon le principe du « piège à pensée » (Smith 1979 ; 1984), la participation sincère de chacun amène les autres à y croire, malgré la connaissance partagée de l'artifice. Ainsi, la qualité du chant des femmes a un effet bien réel sur la qualité de la danse des *migɔnji*, qui elle-même participe de l'efficacité du rituel, indépendamment du fait qu'en réalité des initiés dansent, et non des défunts. L'adhésion des femmes à la signification de l'action qu'elles accomplissent est également renforcée par l'attitude bivalente des initiés.

En effet, la relation entre les initiés et les ancêtres *migɔnji*, telle qu'elle est mise en scène dans le rituel, oscille entre la complémentarité - les initiés et les ancêtres *versus* les non-initiés - et l'opposition - les vivants (initiés et non-initiés) *versus* les morts. D'une part, les initiés manifestent leur capacité à canaliser les dangereux *migɔnji* dans l'espace du village : par l'encadrement physique d'abord, qui implique une certaine proximité ; par le choix du chant ensuite, qui détermine l'identité du *mogɔnji* ; par l'enchaînement d'actions enfin, qui est similaire d'un *mogɔnji* à l'autre. D'autre part, l'instauration d'un tel cadre est indissociable de la menace de sa rupture par les *migɔnji* eux-mêmes. En effet, personne ne sait où le *mogɔnji* va arriver, ce qui contient l'idée qu'il peut apparaître à proximité des non-initiés, les mettant ainsi en danger. Le *mogɔnji* célibataire vêtu de haillons, nommé *Matʃaki* ou *Motende*, met d'ailleurs à exécution cette menace en rompant la distance réglementaire et en pourchassant les vivants afin de les brutaliser, au lieu de danser. Certes, *Matʃaki /Motende* laisse en définitive aux vivants le temps de s'enfuir : c'est lui et non un autre qui transgresse systématiquement la norme (la transgression devenant sa norme, elle est alors prévisible) ; en outre, il apparaît au bout du village comme les autres, et non à proximité des vivants. Toutefois, la fuite de l'ensemble des participants – initiés compris – n'est pas feinte. Les femmes s'enferment dans une seule maison et il se passe un certain temps avant qu'elles acceptent d'en ressortir. Les hommes se dispersent en courant dans la brousse avoisinante. De ce fait, *Matʃaki/Motende* pourchasse systématiquement un initié et il n'est donc pas possible pour un non-initié de savoir ce qui se passe réellement s'il en attrape un. Néanmoins, il est fréquent qu'au moins l'un d'eux revienne au village avec des blessures superficielles.

La fuite sincère de l'ensemble des participants relève de plusieurs niveaux d'interprétation. D'abord, il est possible de concevoir un premier sens sur le mode ludique, la règle du jeu étant de ne pas se faire attraper par l'initié portant le costume de *mogɔnji*. Ce premier niveau d'interprétation cependant n'est pas suffisant. Deux autres s'y superposent. D'abord, il est largement admis que le contact physique avec un *mogɔnji*, de même que sa manifestation onirique, déclenche la maladie voire la mort. Or, comme le montrent Gollnhofer et Sillans (1993 [1973] : 545-564) chez les Mitsɔgɔ, « l'adhésion à un même système de références et à un même jugement de valeurs » permet non seulement « le traitement des troubles psychiques » (*ibid*. 545), mais elle est également susceptible de déclencher la maladie voire la mort[208]. Les auteurs citent des situations dans lesquelles la personne qui a prédit sa mort ou bien à laquelle la mort a été prédite, meure effectivement au moment ainsi prédéterminé. Ce phénomène de consensus appliqué à la séquence *migɔnji* conduit les non-initiés comme les initiés à prendre au sérieux la menace du *mogɔnji*, malgré le fait qu'il s'agisse d'un initié costumé.

En outre, et selon un processus très largement décrit dans la littérature anthropologique, le statut ontologique de ces êtres costumés est équivoque : sans toutefois que disparaisse totalement l'initié sous le costume de danse, sa préparation secrète et la dissimulation de son identité permet l'émergence du personnage rituel. De ce fait, si les représailles du *mogɔnji* peuvent demeurer somme toute incertaines, celles de l'homme investi de la légitimité des ancêtres sont quant à elles tout à fait tangibles : les coups que l'initié costumé est susceptible de porter seraient proprement inacceptables en son nom propre en temps ordinaire. En contexte de performance, cette incertitude conceptuelle quant à la nature exacte du *mogɔnji* – ni tout à fait homme, ni tout à fait esprit – semble fonctionner également pour les initiés, malgré leur connaissance détaillée du dispositif rituel qu'ils ont eux-mêmes établi. En outre, l'adhésion des initiés se trouve réciproquement renforcée par celle des non-initiés. Il ne s'agit donc pas uniquement pour les hommes de convaincre les femmes.

Enfin, l'adhésion des novices *banji* relève d'un mode de participation et d'une perspective encore différents. D'une part, la séquence « procède à la restitution d'un contenu cohérent du vécu hallucinatoire par la réactivation des souvenirs confuso-oniriques » obtenus par l'ingestion de la plante psychotrope iboga (Gollnhofer 1974 : 149). Ainsi, les *migɔnji* matérialisent toutes sortes de formes anthropomorphes et zoomorphes qui sont réellement apparues aux novices narcosés comme des manifestations du monde des esprits. D'autre part,

[208] Voir Lévi-Strauss (2010b [1958] : 191-212) pour une analyse à une échelle plus large.

la séquence place les novices dans une position singulière, dans laquelle ils expérimentent la relation aux *migɔnji* de manière inédite. En effet, la séquence s'inscrit dans un ensemble d'actions rituelles qui visent à transformer progressivement les novices de non-initiés en initiés. Ce processus passe par un certain nombre d'étapes que les novices découvrent et expérimentent pour la première et unique fois. Il en va différemment de la séquence *migɔnji*, à laquelle les novices participent depuis leur plus jeune âge, non seulement du côté des femmes mais également du côté des hommes, en tant qu'initiables. Ce qui, pour les novices, distingue les séquences *migɔnji* qui ont lieu au cours de leur propre initiation de toutes celles auxquelles ils ont participé auparavant ainsi que de toutes celles auxquelles ils participeront par la suite, est qu'elles leur sont particulièrement adressées.

Cette adresse est sensible dans l'attitude du soliste, qui enjoint parfois un peu brutalement le *banji* à répondre au chant, cherchant possiblement à insister sur l'association entre un chant et un *mogɔnji* particuliers, et/ou à marquer psychologiquement le novice. Cette attention accrue envers le novice semble entrer dans un ensemble de brimades initiatiques au sens large, même si celle-ci en particulier n'est pas associée à la douleur physique. Ces brimades, qui visent à marquer émotionnellement les novices et à rendre mémorables certains lieux et certains moments, sont hautement intégratives : elles relient le novice aux générations précédentes d'initiés – jusqu'aux ancêtres - et participent ainsi de la transformation initiatique (Cf. Houseman 2012 : 79-107). La matérialisation des formes perçues au cours de la narcose ainsi que le marquage émotionnel par le chant d'une position singulière à un moment donné rendent ainsi possible l'adhésion des novices en l'efficacité rituelle de la danse des *migɔnji*. Cette adhésion est indispensable à l'établissement du lien spécifique entre novices et ancêtres, et donc à la transmission initiatique.

6.3. RELATION A L'ESPACE ORDINAIRE ET RITUEL

6.3.1. Le genre des espaces

Ilots défrichés au sein de la forêt, les villages du pays mobɔngɔ constituent des espaces sociaux en opposition avec le monde sauvage et luxuriant des animaux et des esprits qui les entoure[209]. De cette opposition entre le social et le sauvage, découle également celles entre l'ordre et la profusion, la luminosité et la pénombre, mais aussi la sécheresse et l'humidité.

[209] Des représentations similaires à celles détaillées dans cette section ont déjà été décrites ailleurs en Afrique centrale. Cf. notamment Boyer (1988) et Fernandez (1982) chez les Fang du Sud Cameroun et du Nord Gabon ; Houseman (1988) et Laburthe-Tolra (1970) chez les Beti du Cameroun.

Les milieux villageois et forestier s'opposent également en termes de genre. Ainsi, le village est considéré comme masculin tandis que la brousse est dite féminine. En ce sens et d'après mes interlocuteurs babɔngɔ, les maisons au village sont la propriété des hommes tandis que les huttes semi-hémisphériques *etudi* des campements forestiers sont celle des femmes. Parallèlement et d'après Gollnhofer (1974 : 19), le temple *mbanja* situé au cœur du village est masculin, tandis que l'espace *nzimbe* réservé aux initiés du *bwete* dans la brousse adjacente est féminin. Cette distinction relie également le village masculin au caractère public des événements et la forêt féminine au privé et à l'intime. En contexte rituel et selon la distinction opérée par Michael Houseman (2012 : 36 *sqq*.), le village est ainsi le lieu des secrets « exhibés », tandis que les secrets « tus » sont le propre des séquences rituelles réalisées en brousse.

Cette répartition genrée des milieux forestier et villageois est reproduite au sein de l'espace du village. Ainsi, lorsqu'ils ne sont pas à l'intérieur du *mbanja*, les hommes stationnent sur les seuils des maisons, tous orientés vers la cour centrale (TS, BO : *mokii*), déserte et soigneusement balayée. Inversement, l'espace privilégié des femmes est l'arrière des maisons : elles y ont leurs cuisines, leurs jardins et bananeraies (TS, BO : *bisi*) donnant sur la forêt. C'est là que s'effectuent nombre de tâches domestiques et que sont jetés les détritus ; c'est également là que les femmes accouchent, ou encore que les initiées du *nyembe* entraînent les novices à la danse avant les démonstrations publiques sur la place du village. Ces espaces ne sont pas exclusifs. Mes interlocuteurs toutefois jugent négativement le comportement d'une femme se promenant souvent dans la cour du village, comme celui d'un homme passant du temps dans les cuisines : le premier n'est pas assez féminin tandis que le second l'est trop.

Au vide de la rue masculine du village répond la riche construction sociale des hommes : ils sont réengendrés deux fois initiatiquement (*mwiri* et *bwete*), subissent des marquages corporels (circoncision, scarifications du *mwiri* représentant le sexe féminin, brûlures rituelles) et sont soumis à de nombreux interdits[210]. A l'inverse, à la profusion de l'espace naturel féminin répond la moindre socialisation des femmes, qui subissent une seule initiation (non-fondée par définition sur le réengendrement) (cf. chapitre 1).

[210] On peut considérer comme des marquages corporels les blessures superficielles (brûlures, égratignures) avec lesquelles les hommes sortent d'une cérémonie de *bwete*, bien qu'elles soient éphémères. En effet, les initiés disent qu'il n'est pas possible pour les hommes de sortir indemne d'une cérémonie de *bwete*. Voir Boyer (1988) pour le rapport entre interdits initiatiques, socialisation et affaiblissement relatif aux attaques de sorcellerie.

6.3.2. L'espace rituel

Au cours de la séquence rituelle *migɔnji*, l'espace est investi différemment (voir le croquis représentant la disposition des différents participants à la séquence *migɔnji*, fig. 18 annexe 1). L'espace social du village est délimité par l'ensemble de tambours à l'extrémité où se tiennent les villageois, ainsi que par une gerbe de folioles de palmier (*tube*) plantée en terre à l'autre extrémité, où dansent tour à tour les *migɔnji*. Lorsque *migɔnji* et villageois inversent leur position, la gerbe de folioles *tube* comme les tambours sont également déplacés. Autour des tambours, la disposition des différentes catégories d'acteurs est déterminée : initiés, novices et initiables s'y concentrent, tandis que les femmes se tiennent à l'extérieur. Elles sont soit sur l'un ou l'autre côté des hommes mais non les deux : ainsi, depuis la perspective du *mogɔnji* arrivant au village, la disposition des villageois respecte la latéralisation initiés/non-initiés du *mbanja* . Les femmes peuvent également se tenir en retrait des hommes, tandis qu'à l'inverse elles ne doivent pas dépasser la limite matérialisée par les tambours. Il apparaît alors que les femmes d'un côté sont tenues à distance des dangereux *migɔnji* par les hommes, et de l'autre côté, se tiennent au plus proche de la forêt tout en demeurant à la limite interne du village.

6.3.3. La séquence *migɔnji* : une représentation spatiale du cycle de vie?

L'investissement de l'espace dans le contexte rituel de la séquence *migɔnji* offre également une lecture des relations en termes temporels. Est ainsi donnée à voir la logique de la reproduction initiatique : les ancêtres *migɔnji* représentent les initiateurs des initiateurs actuels, tandis que les novices seront les initiateurs des générations à venir. Dans cette séquence particulièrement, l'ensemble des acteurs de la reproduction initiatique est ainsi rendu visible simultanément. Leur alignement dans la longueur du village renforce également cette lecture : à l'une des extrémités se trouvent les novices, tandis que les initiés traversent le village à la rencontre des *migɔnji* qui se tiennent à l'autre extrémité. Les vieux initiés assis autour du feu ou devant le temple *mbanja* demeurent quant à eux au plus près des *migɔnji* : s'ils évitent leur contact, en revanche, ils ne les craignent ni ne s'enfuient sur leur passage[211]. Le lien qui unit les novices *banji* aux ancêtres *migɔnji* (les deux extrémités du village) est matérialisé par l'arbre *sombi* planté en période initiatique devant le temple *mbanja* (au cœur

[211] Cette place n'est pas non plus assignée aux vieux initiés qui peuvent se joindre au groupe réuni autour des tambours, mais ce dernier ne contient jamais la totalité des initiés.

du village) : « Le *sombi*, c'est leur arbre aux *banji* et aux *migɔnji* », me dit un jour un initié. À son arrivée en effet, chaque *mogɔnji* entre en contact avec le végétal. Or, d'après Gollnhofer (1974 : 169), « le piquet sombi est la « nouvelle accouchée » qui met au monde ses enfants, c'est-à-dire les néophytes au cours des rites de passage »[212].

Dans la séquence rituelle *migɔnji* par ailleurs, la présence nécessaire des femmes est également à souligner. En tant que non-initiées d'une part, elles figurent leur propre exclusion de la reproduction initiatique masculine. Elles ne sont cependant pas simples spectatrices : par leur chant en effet, elles participent activement à l'action rituelle. Une représentation plus englobante, dont la validité reste toutefois à éprouver auprès des initiés, peut alors être suggérée : la séquence *migɔnji* - qui met l'accent sur l'apparition des ancêtres, invisibles en temps ordinaire – représenterait en filigrane le cycle de vie, dans laquelle s'inscrit non seulement la représentation de la reproduction initiatique masculine mais également celle de la reproduction biologique féminine. Tous les ingrédients d'une telle représentation semblent en effet réunis, du fait de la nature même des *migɔnji*.

D'après Gollnhofer et Sillans (1997 : 81-82), un *mogɔnji* résulte d'un processus d'ancestralisation, qui consiste en un double procédé de désocialisation du principe spirituel *gedidi* (l'esprit), excorporé à la mort d'une personne, puis de sa resocialisation dans le « village des morts »[213] : d'une part, l'esprit est dit rejoindre le village des morts en descendant le cours de la rivière transporté par l'hémiptère *tsanga-tsanga*, puis par les rayons du soleil (Gollnhofer et Sillans 1993 [1973] : 548) ; d'autre part, le processus rituel de deuil (funérailles, deuil, retrait de deuil) permet l'éloignement progressif et l'anonymisation du principe spirituel[214]. Celui-ci acquiert une nouvelle identité au village des morts, où il mène

[212] Voir notamment la séquence *mbɔmɔ* pour une représentation de la renaissance initiatique. Le radical *sombi* n'est pas spécifique au contexte rituel. *Musombi*, ou *musõfi* en isangu, désigne la femme qui vient d'enfanter. Les Mitsɔgɔ disent également *mobota*.

[213] Généralement représenté comme étant en forêt profonde et infra- ou supraterrestre.

[214] Chez « les Rimba vivant en symbiose avec les Puno » notamment, Efraïm Andersson (1983 : 89) rapporte également l'idée de l'éloignement progressif des morts : « Ceux qui sont morts récemment vivent près des villages des vivants. Ceux qui sont morts depuis longtemps, vivent au cœur de la forêt. » Dans un village mobɔngɔ de la zone motsɔgɔ, au cours d'une séquence *migɔnji* survenue hors cadre cérémoniel mais au sein d'une période initiatique, j'ai moi-même assisté à la venue au village d'un défunt qui me fut présenté comme étant le chef du village décédé l'année précédente, dont le retrait de deuil n'avait pas encore été organisé. Sa démarche chancelante, similaire à la représentation occidentale du « mort-vivant », le distinguait des *migɔnji* accomplis. Il semble toutefois qu'une telle représentation de défunt en cours d'ancestralisation, dont l'identité est encore perceptible, demeure exceptionnelle et restreinte aux personnages notoires de leur vivant. Cette conception de la mort n'est pas le propre des seuls Babɔngɔ et de leurs voisins. En Afrique de l'Ouest notamment, « après la mort biologique, les différents constituants (double, ombre, force vitale, souffle, âme, intelligence) ne s'éloignent pas du cadavre. Ils demeurent attachés à la maison du défunt et ce n'est que lors de la levée de deuil, plus tard, qu'ils rejoignent la communauté des défunts » (Coquet et Houseman 2006 : 30).

une existence semblable à celle des vivants. Seuls les principes spirituels issus des individus accomplis socialement - intégrés dans un clan et un lignage ainsi qu'initiés, notamment au *bwete* - sont susceptibles de devenir des *migɔnji* (Gollnhofer et Sillans 1997 : 81-82). Par le processus inverse de réincarnation, le *mogɔnji* perd par la suite son identité sociale au village des morts pour que son esprit *gedidi* puisse transmigrer dans le corps humain (Cf. Gollnhofer et Sillans 1993 [1973] : 546-548 pour le détail du processus). Ainsi, de manière similaire à ce qui a été décrit pour l'Afrique de l'Ouest, « la naissance s'inscrit dans un processus où la reproduction des vivants n'est possible que parce qu'ils ont des ancêtres […] L'autre monde n'est pas seulement celui où demeurent les défunts, mais aussi celui d'où viennent certains principes essentiels à la formation des enfants » (Coquet et Houseman 2006 : 28).

Du fait de la circulation des substances, le devenir d'un être humain social est celui d'ancêtre *mogɔnji*, comme le devenir d'un ancêtre *mogɔnji* est celui d'un être humain. La particularité du statut de *mogɔnji* dans le panthéon des entités spirituelles tient donc dans son rapport à la réincarnation qui en fait un ancêtre : « La corporéité des vivants et l'ancestralité des défunts s'imposent ainsi comme les aspects indissociables d'un même processus où reproduction humaine et reproduction sociale vont de pair » (Coquet et Houseman 2006 : 25). La séquence *migɔnji* donnerait ainsi à voir la complémentarité de ces deux types de reproduction ainsi que leur inscription dans une unité englobante, le cycle de vie. En effet, la disposition des différents acteurs de la séquence souligne le caractère circulaire du processus vital. L'engendrement par les femmes des êtres biologiques amenés à devenir des êtres sociaux par le truchement de l'initiation (sur la vidéo, une femme enceinte est d'ailleurs présente) est manifesté par le changement de place des initiables, depuis l'extérieur du groupe vers l'intérieur où se situe l'ensemble de tambours. Ensuite, se construisant socialement tout au long de sa vie terrestre, l'initié élabore la substance qui donnera matière à l'ancêtre : dans le cadre de la séquence rituelle, il se rapproche physiquement des *migɔnji* (seuls les initiés traversent le village de part en part ; les plus âgés stationnent près des *migɔnji*). Les ancêtres quant à eux fournissent la substance (l'esprit) qui, transmigrant dans la substance masculine (le sperme), permet l'engendrement des êtres biologiques par les femmes : les traversées du village par les initiés, passant du groupe des vivants à celui des ancêtres et inversement, pourraient représenter cette transmigration de l'esprit.

Deux réserves cependant peuvent être formulées quant à cette interprétation de la séquence *migɔnji*. La première concerne le fait que d'autres séquences du rituel *bwete* mettent explicitement en scène soit la renaissance initiatique (par exemple la séquence *mbɔmɔ*), soit le processus de reproduction biologique (dans les séquences rituelles *engea omba-a-Disumba* et

mokɔɔ-a-biomba du rituel initiatique (Gollnhofer 1974 : 129), ainsi que dans le « rite de deuil *nzɔbɛ namakomba* (la demeure des disparus) » d'après Gollnhofer et Sillans 1993 [1973] : 549). *A priori*, la séquence *migɔnji* n'est pas présentée comme telle. Cependant, l'existence de telles représentations dans le *bwete* montre également que la proposition n'est pas incongrue.

La seconde réserve tient dans le fait que la définition du *mogɔnji*, précise dans les processus d'ancestralisation et de réincarnation, se trouve élargie en contexte rituel, où *migɔnji* devient un terme générique pour nommer l'ensemble des entités spirituelles matérialisées qui viennent danser au village. Ces multiples entités englobent d'une part des apparitions anthropomorphes - ancêtres *migɔnji* à proprement parler ainsi que certaines entités mythiques - et d'autre part, un certain nombre d'apparitions zoomorphes, que sont notamment les principes spirituels sortis du cycle « classique » de réincarnation : soit qu'à défaut d'initiation, ils deviennent des génies aquatiques *migesi,* soit qu'en raison d'un comportement inconvenant bien qu'initiés, ils se réincarnent temporairement en animaux - ou en arbres jusqu'à la mort du support, voire définitivement en minerais (Gollnhofer et Sillans 1997 : 81-82). Le terme *migɔnji* est ainsi intimement lié au caractère visible des entités : certaines entités mythiques qui apparaissent en tant que telles dans la séquence éponyme perdent cette appellation lorsqu'elles interviennent – alors sous forme purement auditive - au sein d'autres séquences rituelles (c'est le cas par exemple des *kɔnɔ* dont on a parlé dans le chapitre 1). Dans cette acception englobante du terme *migɔnji* toutefois, la notion d'ancestralité – et du rapport des différentes entités à cette notion – est elle-même globalement conservée, ce qui demeure compatible avec l'interprétation de la séquence *migɔnji* en termes de représentation du cycle de vie.

Le rapport à la visibilité ou l'invisibilité des esprits amène à considérer de manière plus générale les canaux de communication entre vivants et défunts en contexte ordinaire et en contexte rituel.

6.4. CANAUX DE COMMUNICATION ENTRE VIVANTS ET DEFUNTS : ENTENDRE ET ETRE ENTENDU, VOIR ET ETRE VU

Société des vivants et société des morts ne sont pas censées se rencontrer, sauf en deux circonstances spécifiques contrôlées par les initiés du *bwete* :

- Au cours de leur voyage initiatique entrepris sous l'influence de la plante psychotrope *iboga* (*Tabernanthe iboga*) ingérée en quantité massive, les novices *banji* rendent visite au village des morts en quête de *Bwete*, « l'ancêtre tribalisé » (Gollnhofer et Sillans 1997).

- Inversement, les *migɔnji* viennent danser au village au cours des séquences éponymes du rituel *bwete* comme on l'a vu.

En dehors de ces cadres rituels déterminés où les ancêtres apparaissent comme dangereux mais bienveillants, une rencontre fortuite entre un être vivant et un *mogɔnji* est inversement un sombre augure. Les *migɔnji* en effet, ainsi que d'autres esprits, errent la nuit en forêt. A l'aube ou au crépuscule – deux périodes d'incertitude entre le jour et la nuit particulièrement propices aux manifestations de l'étrangeté – le marcheur solitaire est susceptible d'apercevoir une silhouette anthropomorphe furtive, un animal au comportement jugé anormal, ou bien d'entendre des bruits de pas en l'absence de toute autre personne ou de tout animal. La manifestation intempestive de *migɔnji* passe également par le canal onirique et touche principalement les femmes, non-initiées. Ces apparitions indésirables entraînent la maladie ou l'accident, voire la mort si elles ne sont pas contrées par des « médicaments » *maganga* (TS). Le comportement étrange d'un individu, privilégiant par exemple les sorties crépusculaires sans motif explicite, peut également être attribué à une proximité suspicieuse avec les esprits des morts[215].

En temps ordinaire, les hommes sont visibles et audibles entre eux ; *a priori* les esprits le sont aussi entre eux, mais sont en revanche inaudibles et invisibles pour les humains. Parce que les ancêtres et les vivants sont fondamentalement issus de la même substance, qu'ils mènent des existences parallèles selon des règles de vie sociale identiques dans des villages similaires, il est important pour les seconds de ne pas se méprendre sur la condition de défunts des premiers en cas de rencontre. Depuis la perspective des vivants, cette nécessaire distinction est sensible au plan de la communication, dans le recours aux canaux que sont l'audition et la vue, dont l'articulation diffère selon que la communication s'effectue entre vivants, ou bien entre vivants et défunts. Ainsi, la communication entre vivants est caractérisée par le recours conjoint à l'audition et à la vue, tandis que les esprits de manière générale se manifestent aux vivants par l'un ou l'autre de ces canaux, mais jamais les deux simultanément[216]. La répartition de ces modes de communication est également liée au milieu

[215] Pour une brillante étude de cas amazonien des types de rencontres entre vivants et entités spirituelles, ainsi que leurs canaux de communication, voir Taylor (1993).

[216] Un éventuel discours sur la perspective des ancêtres fait défaut à ce jour. Il n'est pas impossible que le point de vue des ancêtres puisse être symétrique (audibles et visibles entre eux au sein de leur village mais communication avec les vivants par un canal unique). L'attribution d'un canal unique de communication s'applique également aux sorciers dont l'esprit malfaisant s'excorpore la nuit. Ainsi, la perception visuelle d'une silhouette traversant silencieusement le village, le déplacement d'une lumière sans personne pour la tenir, ou à l'inverse, le claquement d'une porte en provenance d'une maison vide, constituent autant de manifestations nocturnes de la présence d'un sorcier dans l'enceinte du village. Afin de ne pas être perçus comme

dans lequel évoluent les vivants et les morts, respectivement l'espace social dégagé du village et le domaine luxuriant et naturel de la forêt.

Lorsque les humains se déplacent en forêt en effet, leurs sens visuel et auditif sont jusqu'à un certain point dissociés. Ainsi, les chasseurs pistant un gibier par exemple se repèrent, dans leur environnement proche, aux traces visuelles (empreintes au sol, excréments, branchages cassés, boue et griffures sur les troncs) mais s'en réfèrent à leur ouïe pour les signaux plus lointains. Parallèlement, la manifestation des esprits sous le couvert forestier est, de manière exclusive, soit visuelle (silhouette anthropomorphe évanescente, animal au comportement suspicieux, soit qu'il est anormalement immobile, soit qu'il a les yeux rouges), soit auditive (bruits de pas dissociés de toute présence humaine ou animale).

Apparaissant dans l'enceinte du village en provenance de la forêt, les esprits continuent à être distingués des humains par leur communication au moyen d'un canal unique. En outre, la catégorie d'esprits nommée *migɔnji* se distingue des autres esprits convoqués au village en période rituelle (*mwiri, gepobwe, ngonje a Bodongo*…) : les *migɔnji* sont visibles mais demeurent silencieux (ne font pas de bruit) ou du moins inaudibles (s'ils émettent des sons, ceux-ci ne sont pas perceptibles pour les humains), tandis que les autres esprits sont purement auditifs à l'inverse. Un esprit se manifestant vocalement en certaines circonstances peut apparaître sous forme de *mogɔnji* : ainsi rendu visible, il perd alors sa qualité vocale. C'est le cas des *kɔnɔ* représentant les clans : vocaux dans les rituels de funérailles masculins, ils viennent danser silencieusement dans la séquence *migɔnji*. Il n'existe pas d'esprit conciliant les deux canaux de communication[217].

Pourtant, le costume des *migɔnji* dansant au village comporte des clochettes. Bien que de prime abord contradictoire, ce constat semble en réalité confirmer le propos. En effet, on a vu que, suite à l'appel à la reprise de la danse par les initiés évoluant en groupe compact (*kano*), le rassemblement des villageois autour des tambours au bout du village s'effectue sans précipitation. Cela est d'autant plus vrai de nuit, lorsque l'appel extirpe les non-initiés de leur sommeil. Pendant que se rassemblent tranquillement les villageois, le *mogɔnji*, accompagné de quelques initiés, se positionne en passant derrière les maisons. On a vu également que l'arrière des maisons – lieu féminin par excellence – était associé à la forêt. Mon interprétation est que, tant que le *mogɔnji* ne se présente pas sur la place du village, il est

malintentionnés par ailleurs, les individus qui arrivent dans un lieu se signalent toujours bruyamment juste avant d'être visibles.

[217] De même, il est remarquable que l'esprit du *mwiri* se manifeste vocalement dans le rituel masculin, alors que dans le rituel féminin *nyembe*, le silure, qui semble en être la représentation, est visible, palpable, et muet.

considéré comme étant en forêt. En ce sens, tant qu'il n'est pas visible et inaudible, il est audible et invisible. L'initiative de la présentation publique lui revient ; en aucun cas évidemment elle ne peut provenir d'un non-initié. Ainsi, le son des clochettes passant derrière les maisons constitue un signal d'alarme : par crainte de voir le *mogɔnji* de manière importune – et d'en subir immanquablement les représailles - les éventuelles femmes retardataires se ravisent alors de sortir, demeurant cloîtrées jusqu'à la prochaine occasion. En revanche, une fois le chant responsorial et la polyrythmie tambourinée mis en place, le son des clochettes du *mogɔnji* dansant à l'autre extrémité du village est alors inaudible pour les humains.

Au terme de cette description des espaces genrés ainsi que des canaux de communication des entités spirituelles, un parallèle entre les esprits et les femmes peut être proposé.

6.5. LES FEMMES ET LES ANCETRES

Les femmes comme les ancêtres *migɔnji* sont impliqués dans la reproduction, biologique pour les premières, initiatique (mais aussi biologique) pour les seconds. Autrement dit, ces deux catégories d'existants, par leur capacité d'engendrement, sont à l'origine de tous les êtres humains. Cette capacité d'engendrement des êtres vivants qu'ont les femmes est considérée par les hommes comme surpassant tous les artifices sociaux masculins, et comme relevant d'une puissance à la limite de la sorcellerie. Parallèlement, les ancêtres comme les femmes sont également associés au monde naturel de la forêt, des animaux et de la moindre socialisation : les femmes n'ont qu'une initiation non fondée sur la reproduction initiatique et des interdits moins nombreux, tandis que les ancêtres *migɔnji*, s'ils sont socialisés dans l'au-delà, sont toutefois incomplets du point de vue des vivants, ce qu'illustre leur communication par un canal unique.

Le temps des ancêtres est également celui de la nuit, qui, de même, privilégie l'audition sur la vue. Or, dans les représentations mythologiques liées au *bwete*, le principe femelle est *Ngɔndɛ* « la Lune » associant également les femmes avec la nuit, tandis que le principe mâle est *Kombe*, « le Soleil ». Les femmes ne sont pas des esprits, toutefois, il est remarquable que les hommes intiés jurent par le *mwiri* publiquement et en pleine journée sur la place du village, tandis que les femmes jurent par le *kega* seules avant l'aube sur le pas des portes : les hommes, en tant qu'êtres sociaux accomplis, se rendent ainsi visibles et audibles, tandis que les femmes, audibles mais non visibles, respectent la dissociation des canaux de communication propre à la nuit, au milieu forestier comme aux esprits qui le parcourent.

Un certain nombre de relations d'opposition et d'équivalence surgissent alors de l'analyse de la séquence *migɔnji* sous ses différents angles. Elles sont synthétisées ci-après sous la formule A : B :: C : D (Lévi-Strauss 2002 [1967]), qui se lit « A est à B ce que C est à D ». Ainsi :

Hommes : femmes :: humains : esprits :: social : naturel :: public : privé :: village : forêt :: mbanja : nzimbe :: cour : jardin :: jour : nuit :: Kombe « le Soleil » : Ngɔndɛ « la Lune » :: association des canaux de communication : dissociation des canaux de communication.

Deux continuum apparaissent alors, qui s'opposent entre eux et se complètent :

1) *hommes / humains / social / public / village / mbanja / cour / jour / Kombe « le Soleil » / audible et visible* ;

2) *femmes / esprits / naturel / privé / forêt / nzimbe / jardin / nuit / Ngɔndɛ « la Lune » / audible ou visible.*

La validité de ces séries de relations transcende la séquence *migɔnji* et le rituel.

La description de la séquence rituelle sous différentes perspectives a spontanément fait surgir la place singulière des femmes vis-à-vis des hommes et des esprits. La figure féminine dans le *bwete* est en effet primordiale : les récits d'origine mythologique du rituel, dont il existe différentes versions, la place à son fondement. Ainsi, une femme partie à la pêche découvre dans une cavité de la berge les ossements de son défunt mari, qui est parfois présenté comme un Pygmée (j'y reviens dans la section suivante). Les ossements du défunt l'invitent à consommer la plante *iboga* afin de le voir en esprit et de converser avec lui. Par cette action, elle devient la première initiée. Des hommes, découvrant le secret de cette dernière, la sacrifie afin de s'approprier l'initiation : ils excluent de ce fait les femmes du secret fondateur du rite initiatique désormais masculin, à savoir que la première personne initiée est une femme. Les hommes fabriquent la première harpe *ngɔmbi* avec le corps de la sacrifiée, dont la voix plaintive résonne lorsque l'instrument est joué. Aussi la présence des femmes est-elle impérative dans la séquence *migɔnji* comme dans le *bwete* en général afin de souligner leur exclusion : sans les femmes, pas de secret et donc pas d'initiation.

La figure du Pygmée en revanche n'apparaît pas de manière explicite dans le *bwete* en général ni dans la séquence *migɔnji* en particulier. La participation au rituel des Pygmées en tant que tels est de ce fait optionnelle. Comme l'explique un initié : « Le *bwete*, c'est pas pour les Pygmées mais s'il y en a, c'est mieux. C'est signe que la veillée sera encore plus réussie ». Le *bwete* n'est pas pour les femmes non plus. Aussi, c'est bien parce que la présence effective

des Pygmées n'est pas obligatoire que l'on peut en éprouver la préférence et en conjecturer une incidence sur la qualité du rituel. Néanmoins, je suggère que, dans le rituel *bwete* en général et dans la séquence *migɔnji* en particulier – c'est-à-dire depuis la perspective des voisins et des hommes - la relation des Pygmées vis-à-vis des ancêtres est comparable à celle des femmes vis-à-vis des ancêtres.

6.6. LES PYGMEES ET LES ANCETRES

L'association des Pygmées avec la séquence *migɔnji* du rituel *bwete* tient notamment à la présence des ancêtres tutélaires, même si ceux-ci ne sont pas présentés comme étant des Pygmées. Comprendre la relation Pygmées / ancêtres présuppose là encore de sortir du cadre de la seule séquence *migɔnji*.

Pygmées et ancêtres partagent un certain nombre d'attributs, au premier rang desquels se trouve l'habitat forestier, ce dont témoigne la présence de feuillages dans les costumes de danse des *migɔnji*. L'attachement des Pygmées à la forêt est exprimée par eux-mêmes comme la marque d'une appartenance ethnique. Ainsi, l'un de mes interlocuteurs babɔngɔ me confia un jour que « des feuilles » sont données à ingérer aux enfants babɔngɔ pour renforcer cet attachement : « quand tu prends ça » dit-il, « tu ne peux pas faire même deux-trois jours sans aller en forêt. Il faut toujours que tu y retournes ». Selon la perspective des voisins et ainsi qu'on l'a vu pour les femmes, le milieu forestier est associé de manière bivalente tant avec le monde des esprits et sa dangerosité qu'avec le monde animal et une moindre socialisation.

L'analogie entre les Pygmées et les ancêtres *migɔnji* relève aussi de l'attribution conjointe d'un statut ontologique bivalent. Les sections précédentes ont montré la singularité ontologique des *migɔnji* au sein du panthéon des esprits, en tant qu'ancêtres impliqués dans le cycle de vie : extrait de la substance des humains défunts et procurant la substance nécessaire à la vie humaine. Parallèlement, les voisins tant mitsɔgɔ que masangu se représentent les Pygmées Babɔngɔ comme des êtres liminaux, sortes de chaînons manquants entre l'humanité et l'animalité. Plus les Babɔngɔ sont installés loin en forêt, plus cette représentation dépréciative est affirmée. Elle se traduit notamment par l'accusation d'un manque de règles sociales et l'attribution d'une apparence physique animale. Elle s'estompe inversement plus les Babɔngɔ se conforment au mode de vie de leurs voisins, sans jamais s'effacer complètement toutefois.

La représentation des Pygmées comme des êtres forestiers à la croisée de l'humanité, de l'animalité mais aussi de la spiritualité se trouve condensée dans la capacité de

métamorphose animale que les voisins leur attribuent (Voir annexe 6 C pour une description du processus de métamorphose animale et trois récits). Cette métamorphose consiste en un changement ponctuel de catégorie ontologique, d'homme en animal par le truchement d'un acte sorcellaire. Ce changement demeure toutefois incomplet. En effet, l'identité du Pygmée ne disparaît pas sous celle de l'animal. C'est plutôt l'accumulation des différentes ontologies imputées par les voisins aux Pygmées – humain, animal, esprit – qui, dans la métamorphose, sont données à voir simultanément. Ainsi, la métamorphose s'inscrit plutôt dans une « frontière épaisse »[218] entre les trois types d'ontologies, dans laquelle se situent les Pygmées selon la perspective des voisins, et qui est en partie explicitée par ce commentaire d'un homme motsɔgɔ : « les Pygmées sont presque des êtres humains ». Une telle capacité transformatrice des Babɔngɔ va d'ailleurs de pair avec les dons d'invisibilité et d'ubiquité qui leur sont également imputés. Ces divers dons sont dits relever de leur « puissance mystique » dont le secret serait contenu dans les rituels spécifiquement babɔngɔ auxquels l'accès aux voisins est refusé.

La seconde forme de rapprochement symbolique entre les Pygmées et les ancêtres s'enracine dans la mythologie. Dans le *Bokudu* en effet - récit retraçant le parcours mythico-historique des Mitsɔgɔ depuis les origines (Cf. Gollnhofer et Sillans 1997) - l'ancêtre primordial, engendreur de l'humanité, créateur de toutes choses et civilisateur, est, selon les versions, un Pygmée ou un couple de Pygmées. Les Babɔngɔ, considérés par ailleurs comme les premiers habitants du Gabon, sont ainsi vus par leurs voisins comme les descendants directs de ce « Pygmée primordial » nommé Motsoy. Dans la séquence *migɔnji* de même que dans le rituel *bwete*, la figure du Pygmée primordial Motsoy n'apparait jamais de manière explicite. Toutefois, de nombreuses références à l'origine pygmée des choses y sont présentes[219] :

- d'abord, l'enseignement du *bwete* attribue la découverte de la plante psychotrope *iboga* aux Pygmées, qui, observant des animaux en consommer, l'auraient dans un second temps transmise aux Mitsɔgɔ. Ces derniers auraient ensuite développé le rituel *bwete* à partir des effets psychotropes dus à l'ingestion massive de la plante et d'un culte des ancêtres familial, érigé au rang ethnique[220] ;

[218] Cf. Monod-Becquelin (2012) pour l'application anthropologique de la formulation.

[219] Si le *Bokudu* est associé aux Mitsɔgɔ, en revanche, les nombreuses références pygmées dans le *Bwete* sont communes à tous les initiés du pays mobɔngɔ, indépendamment de leur appartenance ethnique, et valent donc également pour les Masangu.

[220] Ainsi, selon que les interlocuteurs se réfèrent implicitement à la création du dispositif rituel ou à la découverte historico-mythologique de la plante qui lui est centrale, ils attribuent le *bwete* respectivement aux Mitsɔgɔ ou aux

- sur un autre registre, le Pygmée, qui plus est défunt, est le premier initiateur du *bwete* : c'est lui en effet qui indique à son épouse la plante *iboga* à consommer pour le voir en esprit ;

- en outre, le premier arc musical, qui est l'instrument emblématique du *bwete misɔkɔ*, la branche thérapeutique du *bwete*, fut fait du cadavre d'un homme pygmée mort pendu par les pieds à un arbre après une chute (Sallée 1985) ;

- enfin, certaines séquences du rituel *bwete* font référence aux temps primordiaux « où tout le monde était Pygmée » par le recours à des sons inarticulés et des gestes non-coordonnés, préfigurant le langage et la danse (Bonhomme 2005).

Si la séquence *migɔnji* ne fait pas explicitement référence aux Pygmées comme elle le fait aux femmes, en revanche la présence conjointe des Pygmées et des ancêtres constitue une référence supplémentaire au Pygmée primordial, qui vient donc renforcer l'efficacité du rituel.

Au terme de cette analyse, il est possible de faire émerger plusieurs caractéristiques de la relation aux ancêtres des Pygmées et des femmes selon la perspective des dominants sociaux, dont la validité déborde le cadre de la séquence *migɔnji* mais que cette dernière cristallise :

- Les trois catégories de participants au rituel que sont les ancêtres, les Pygmées et les femmes ont en commun de faire référence aux origines – origine initiatique des êtres sociaux ; origine mythologique de l'humanité et de la civilisation ; origine biologique des êtres humains respectivement – tout en étant eux-mêmes considérés comme des êtres incomplets : êtres humains en devenir, êtres à la limite de l'humanité, êtres moins socialisés respectivement. Relativement aux Pygmées en particulier, les voisins se représentent eux-mêmes en position intermédiaire dans une relation triangulaire, « civilisés » par le Pygmée primordial et « civilisant » les Babɔngɔ. On retrouve là les deux schémas de la relation hiérarchique Pygmées / voisins et femmes / hommes comprenant chacun l'englobement des contraires et son renversement, observés cette fois-ci depuis la perspective des voisins et des hommes ;

- Les ancêtres, les Pygmées et les femmes font ainsi partie d'un même continuum de représentations, qui les rattache également au monde forestier (cf. *supra*). Ainsi, à la longue liste des relations d'oppositions et d'équivalences précédemment établie, il est possible d'ajouter la relation suivante :

Voisins : Pygmées :: hommes : femmes, etc.

Babɔngɔ. Souvent d'ailleurs, compilant les deux références, ils attribuent l'origine du *bwete* aux deux populations.

- Les Pygmées et les voisins sont dans une relation de continuité ethnique (aux temps primordiaux, tout le monde était pygmée) tandis que les femmes et les hommes sont dans une relation d'exclusion, instaurée par l'initiation. Néanmoins, l'analogie entre les Pygmées et les femmes est inscrite dans le récit d'origine du rituel. Tous deux y sont d'abord présentés comme des esprits (le défunt mari, la première initiée sacrifiée). Selon la même logique qui conduit les hommes à exclure du *bwete* les femmes pourtant premières initiées ensuite, les Pygmées, pourtant premiers initiateurs et initiés comme leur voisins, n'initient pas eux-mêmes leurs voisins.

Partant de la séquence *migɔnji* du rituel *bwete*, le chapitre a jusque là montré le parallèle entre la relation pygmées / voisins et la relation femmes / hommes autour de la notion d'ancêtre et de sa double représentation, en lien avec les origines d'une part, et avec la nature d'autre part. Le domaine des compétences musicales donne également à voir le parallèle entre ces deux types de relation. Les voisins et les hommes en effet attribuent une plus grande expertise musicale aux Pygmées et aux femmes, et la séquence *migɔnji* permet le déploiement de cette compétence. Comme pour la notion d'ancêtres, la compétence musicale se traduit par des représentations positives en lien avec l'efficacité du rituel, et dépréciatives, en lien avec la nature et le divertissement.

6.7. PYGMEES, FEMMES ET MUSIQUE DANS LA SEQUENCE *MIGƆNJI*

Cette section aborde dans un premier temps les représentations bivalentes associées à la compétence musicale, puis énumère quelques caractéristiques techniques de cette compétence.

6.7.1. Représentations bivalentes sur la compétence musicale

Une séquence *migɔnji* réussie se manifeste par une atmosphère joyeuse et animée. Il s'agit de divertir les ancêtres en les faisant danser, afin qu'ils apportent leur bénédiction à la cérémonie rituelle en cours. La qualité de la danse est intimement liée à la qualité de la musique assurée par les vivants. La compétence musicale ainsi que les musiciens compétents sont donc valorisés, quelle que soit leur appartenance ethnique, en tant que moyen et individus concourant à l'efficacité de l'action rituelle. Certains experts tambourinaires sont ainsi sollicités dans un périmètre de plusieurs villages (cf. chapitre 4). Les Babɔngɔ toutefois

sont reconnus pour leur grande qualité d'animateurs de cette séquence particulièrement tournée vers le déploiement des compétences vocales et dansées et leur participation est vivement sollicitée.

Cette association des Pygmées avec la musique faisant danser dans une atmosphère joyeuse les esprits forestiers dans l'enceinte du village n'est pas circonscrite aux seuls Babɔngɔ. Jerome Lewis en rend compte chez les Pygmées BaYaka du Congo également :

> "To attract forest spirits (*mokondi*) out of the forest to play and dance with the human group, this music must be beautifully performed. Although there are many other contexts in which people make music, spirit plays are the most appreciated and valued musical event of the BaYaka. Their neighbors share this appreciation and consider the BaYaka to be the most accomplished musicians in the region." (Lewis 2013: 53)

Le cadre ici est entièrement étranger à celui du *bwete*, mais là encore, c'est la relation, des Pygmées à la musique et aux esprits ainsi que des voisins vis-à-vis des Pygmées musiciens qui est analogue.

En pays mobɔngɔ parallèlement, certains initiés mitsɔgɔ affirment que la séquence *migɔnji* est une invention des Pygmées. Ce propos associe explicitement les Babɔngɔ avec la réussite de cette séquence. Néanmoins, il comporte également une appréciation dévalorisante, car les initiés précisent que les Babɔngɔ auraient importé cette séquence dans le rituel *bwete* relativement récemment. Les informations susceptibles de confirmer ce propos manquent à ce jour. Toutefois, Séraphin Mboumba (1988, cité dans Bonhomme *et al* 2012) décrit un *Bwiti y Akowa* – un *Bwiti* des Pygmées Akoa vivant sur la côte auprès des Orungu et qui ont semble-t-il aujourd'hui disparu – comme un divertissement de danses et d'acrobaties sans dimension initiatique. Plus proche géographiquement, Hubert Deschamps (1962 : 133) signale un « Bouiti simplifié » pratiqué par les Babɔngɔ du village musangu-mobɔngɔ de Dibandi, situé dans la zone d'étude. Aucune précision n'est donnée sur la teneur de cette pratique toutefois. Aussi, en réfutant à cette séquence « de divertissement » la même profondeur historique que le reste du rituel, les initiés mitsɔgɔ placent les initiés babɔngɔ dans une position singulière de membres cadets malgré leur initiation commune.

Si la compétence musicale est associée par les voisins principalement aux Pygmées, elle l'est aussi par les hommes aux femmes. Au vu de l'analyse faite dans le chapitre 1, il semble d'ailleurs que la compétence musicale participe de la construction sociale féminine. Une large part de l'initiation au *nyembe* tourne en effet autour de l'apprentissage des chants et de la danse et de leur monstration publique, au même titre que la transmission d'un savoir-être

femme, épouse et mère. Une femme accomplie socialement sait donc chanter et danser, et peut ainsi prendre activement part aux différentes cérémonies rituelles qui marquent la vie sociale du village. En outre, la compétence musicale et dansée entre dans le potentiel de séduction des femmes vis-à-vis des hommes[221]. A l'inverse, il semble que l'incompétence musicale et dansée trahit - mais aussi influence - le degré de socialisation de l'individu[222]. Parallèlement, le fait que le *nyembe* s'articule autour de la danse et le chant – et non du réengendrement initiatique – contribue à une certaine dévalorisation de l'initiation féminine dans le discours masculin.

Enfin, tout en reconnaissant une compétence musicale supérieure aux Pygmées, les voisins ne manquent pas d'ajouter sur un ton dévalorisant que les Babɔngɔ « ne savent faire que ça, et des enfants ». Or, c'est parallèlement aux femmes, qui elles aussi « savent faire des enfants », que les hommes attribuent cette même compétence. En ce sens, il semble que la compétence musicale et plus largement la musique, malgré la maîtrise technique qu'elle requiert, soit associée au domaine de la nature plutôt qu'à celui du social, aux cadets sociaux davantage qu'aux dominants.

Néanmoins, il ne s'agit pas d'un savoir réservé. D'une part il existe d'excellents musiciens mitsɔgɔ et masangu comme de piètres musiciens babɔngɔ (hommes et femmes). D'autre part, l'association de la compétence musicale avec les Pygmées et les femmes relève d'une différence de degré : ainsi, en suivant la répartition des rôles au sein du chant responsorial avec ensemble tambouriné de la séquence *migɔnji*, on peut établir que les femmes sont considérées comme meilleures chanteuses que les hommes, et les femmes

[221] Dans un village mobɔngɔ de la zone motsɔgɔ, je faisais un jour écouter à mon hôte des chants des Babɔngɔ de la zone musangu. Immédiatement, il repéra la voix particulièrement belle d'une femme. Il interrompit l'écoute :
Lui : La femme-là c'est qui ?
Moi : C'est B.A.
Lui : Elle chante bien !
Moi : Oui hein, elle est connue pour ça.
Lui : Ah ça… Elle est mariée ?
Moi : Oui.
Lui : Elle a les enfants ?
Moi : Beaucoup même.
Lui : Vraiment… Je vais la marier. Je laisse même ma femme là. Je pars.
Et les jours suivants :
Lui : Oh non B.A. vraiment … Fais-moi écouter encore ça !

[222] En ce sens, le manque de pratique musicale d'une femme musangu, qui chanta un jour à ma demande, fut trahi par sa voix tremblante. Son mari en eut honte. Or, le couple avait vécu de nombreuses années en ville. Ils étaient revenus s'installer dans le village d'origine du mari, également musangu. Leur intégration sociale demeurait cependant incomplète, ce que révélait, mais aussi engendrait, leur moindre investissement dans la vie rituelle du village.

babɔngɔ, meilleures que les femmes mitsɔgɔ ou masangu ; les hommes babɔngɔ seraient meilleurs tambourinaires et solistes que les hommes mitsɔgɔ ou masangu[223].

En outre, une compétence musicale jugée excessive est suspicieuse, de la même manière que tout autre excès (de richesses, de chance à la chasse par exemple). Ainsi, un chanteur ou un instrumentiste jugé trop ou systématiquement excellent sera suspecté de ne pas chanter ou jouer « simple » mais « compliqué », c'est-à-dire, de ne pas se contenter de compétences « naturelles », mais de recourir à des « médicaments » (*maganga*) ou fétiches pour améliorer sa performance[224].

La section suivante s'attache à décrire la compétence musicale en termes de technique et de performance.

6.7.2. Caractéristiques de la compétence musicale : technique et performance

Cette section décrit les principales caractéristiques de la compétence musicale dans le chant responsorial, d'abord au plan individuel et technique puis au plan collectif de la performance[225]. Elle ne revient pas sur les caractéristiques spécifiques au jeu des tambours qui accompagnent le chant responsorial, précédemment décrites dans le chapitre 4.

---

[223] Dans un village musangu où j'avais déjà organisé plusieurs séances d'enregistrements analytiques, seuls les Babɔngɔ s'étaient présentés pour participer. Je demandai alors à faire une séance uniquement avec les musiciens masangu, afin de me rendre compte s'il existait des différences ethniques dans le jeu. Mais à chaque fois qu'un rendez-vous était pris notamment avec un tambourinaire que l'on disait réputé, il ne venait pas. Je demandai à l'homme musangu qui m'aidait à l'organisation s'il y avait un problème, il n'y en avait pas. Il finit par me dire : « Mais c'est toi qui complique aussi ! Si tu voulais les Babɔngɔ, il n'y avait pas de problème, regarde, ils sont là, ils attendent. Mais non, toi tu ne veux que les Masangu ! » Plusieurs femmes babɔngɔ attendaient effectivement un peu plus loin, mais je ne sus pas si elles étaient là de leur plein gré ou bien sur ordre des Masangu, bien que souriantes par ailleurs. Je ne sus pas non plus si le tambourinaire avait craint l'exercice que je lui proposais ou bien si la situation était dévalorisante pour lui. Néanmoins, lorsque plus tard, je sollicitai à nouveau les Masangu de ce village - pensant que la raison du premier échec pouvait m'être totalement extérieure – je réussis à motiver quelques chanteurs masangu. Ils arrivèrent en fanfaronnant, disant que oui ils étaient des hommes, ils allaient faire ça. Tout au long de mes séjours d'ailleurs, des musiciens même Babɔngɔ me firent remarquer la difficulté de l'exercice : « Ce que tu demandes c'est pas facile ! Ça demande [du courage], surtout qu'il n'y a pas l'alcool [désinhibant] ». Enfin, je décidai de réitérer l'expérience dans un second village musangu. Je demandai à mes hôtes : Est-ce qu'il y a dans le village les Masangu qui savent jouer le *ndungu* [tambour à deux peaux lacées]?
Eux : Beaucoup même !
Moi : Est-ce qu'on peut enregistrer les chants avec eux ?
Eux : Ah mais c'est que là ils sont partis.
Moi : Tous ??
Eux : Oui tous.
Puis, me désignant un homme mobɔngɔ : Mais tu n'as qu'à demander à lui-là. De toute façon, quand il y a la veillée, c'est toujours lui qui fait.

[224] Je n'ai rencontré que des cas masculins et relativement au jeu instrumental. Il faudrait vérifier si une telle accusation est pertinente concernant les femmes et le chant.

[225] Pour une analyse de la performance musicale et dansée des pygmées BaAka de République centrafricaine, voir Michelle Kisliuk (1998).

Les critères d'une exécution vocale de qualité diffèrent selon que le chanteur est soliste ou membre du chœur. Ainsi, une excellente chanteuse au sein du chœur peut ne pas entonner par ailleurs. Les qualités vocales d'un soliste se situent moins au plan esthétique que formel : il est avant tout un meneur de chœur[226]. Il doit mettre en place l'alternance responsoriale, relancer au besoin le chant collectif en cours d'exécution, puis y mettre fin. La voix du soliste disparaît parfois dans la masse du chœur, mais ressurgit aux moments opportuns. Elle peut être considérée comme esthétiquement belle et ses interventions peuvent être variées aux plans mélodico-rythmique comme linguistique. Toutefois, une voix mal assurée et non variée n'entrave pas en soi une exécution efficace. Dans la séquence *migɔnji*, la mise en exergue du soliste – qui intervient en opposition avec le chœur sur le plan syntagmatique - est renforcée visuellement par sa position physique : le soliste fait, seul, face au chœur.

La compétence vocale d'un membre du chœur se traduit inversement. En l'absence d'une analyse acoustique à ce jour, la description s'en tient au discours des musiciens et à l'observation. Ainsi, une belle voix est dite « bien claire », avec la gorge « bien ouverte ». Son émission est stable, elle ne tremble pas. Elle est également puissante : une variation individuelle en effet doit se faire entendre malgré la masse du chœur[227]. La tessiture aigüe fait l'objet d'une valorisation particulière : « les belles voix, c'est les femmes », me dit un jour un groupe d'hommes[228]. Cette tessiture permet également à la voix féminine de surpasser acoustiquement la masse sonore du chœur dans les variations individuelles. Le timbre en revanche ne semble pas être un critère esthétique pertinent. Ainsi, une voix par exemple nasillarde peut être considérée comme belle si elle répond par ailleurs aux critères mentionnés. La video 2 du DVD illustre une « belle voix » féminine[229].

---

[226] M'appuyant sur la séquence *migɔnji*, je parle du soliste au masculin. La fonction toutefois est exécutée par une femme dans d'autres répertoires, de manière exclusive (*nyembe*), majoritaire (*ombudi, mabanji, mimbwiri*) ou plus occasionnelle (*bwete misɔkɔ*).

[227] Une éventuelle terminologie vernaculaire demeure à vérifier. Cf. la catégorie de puissance vocale chez les Peuls Jelgoobe du Burkina Faso (Loncke 1999).

[228] Lors d'une séance d'enregistrements analytiques et alors que je demandais aux hommes s'ils pouvaient chanter « avec leur plus belle voix », ils me répondirent : « les belles voix, c'est les femmes ». Ils se mirent aussitôt à chanter dans une tessiture trop aigüe pour eux, qui rendit leur chant malaisé.

[229] Le contexte de la video est le suivant : deux hommes et une femme babɔngɔ ainsi que moi-même étions un jour en train de relier un village situé à une journée de marche en forêt. Dans la fraîcheur du matin, la jeune femme se mit à chanter d'une voix puissante, le regard tourné vers la cime des arbres. Elle exerçait sa voix et s'entraînait à varier sa phrase mélodico-rythmique en alternant la partie de soliste et celle de chœur. L'acoustique de la forêt mettait son chant particulièrement en valeur. Je n'avais malheureusement aucun appareil d'enregistrement à portée de main. A la première pause, j'attrapais au plus vite un appareil photo numérique de modeste qualité et lui demandais si elle pouvait chanter à nouveau de la même manière. Evidemment, la magie de l'instant avait disparu. L'enregistrement offre donc un pâle rendu de sa performance, nettement plus variée

Si la compétence musicale est globalement une affaire de degré davantage que de savoir réservé, il semble toutefois que le pseudo-yodel comme une technique de variation soit plus spécifiquement le fait des femmes babɔngɔ dans le chant responsorial (cf. chapitre 3). Comme on l'a vu néanmoins, Lechaux (2005 ; 2015) décrit une voix yodelée dans la séquence *mopɔsɛ* autour de l'arbre *sombi* du même rituel *bwete*, dans laquelle le chœur strictement masculin n'est pas particulièrement associé aux Babɔngɔ.

Les caractéristiques techniques de la compétence musicale valent au-delà du répertoire de la séquence *migɔnji*. En revanche les qualités d'une performance collective réussie diffèrent en certains points selon qu'il s'agit de la séquence *migɔnji* ou bien de la grande majorité des autres séquences rituelles. En effet, le chant et la danse constituent la majeure partie de la séquence *migɔnji*, après le passage de chaque ancêtre par l'arbre *sombi* et le temple *mbanja*. L'efficacité de la séquence dépend ainsi largement de la réussite de la performance musicale et dansée. La réussite de la performance des *migɔnji* tient à l'interaction entre la danse et la musique : une réalisation musicale de médiocre qualité est susceptible de décourager le *mogɔnji* qui écourtera sa danse, comme inversement, un manque de conviction dans la danse d'un *mogɔnji* peut avoir un impact sur la motivation des chanteurs et des tambourinaires. Or, pour être réussie et divertir tant les esprits que les humains, la séquence *migɔnji* doit être animée et joyeuse. Deux notions y concourent plus particulièrement : celle de profusion et celle de surprise[230].

De manière logique d'abord, la profusion est proportionnelle au nombre de participants : plus le nombre de chanteurs présents dans le chœur est élevé, plus la mélodie principale est sonore et réalisée énergiquement d'une part, et plus les variations individuelles sont susceptibles d'être nombreuses d'autre part. Or, plus elles sont nombreuses, plus le chant est considéré comme réussi (exception faite des chants qui, pour des raisons non déterminées à ce jour, sont très peu variables). A cette profusion sonore sur le plan synchronique s'ajoute également la profusion sonore sur le plan diachronique, qui se manifeste par le nombre de séquences *migɔnji* effectuées voire leur enchaînement. Cette profusion sonore diachronique est ainsi également en lien avec l'endurance des musiciens.

La richesse sonore a des implications relationnelles. Elle témoigne du fait qu'en sus des villageois eux-mêmes, nombre d'individus des villages alentours sont venus participer à la

---

dans la tessiture comme dans le déroulement mélodico-rythmique. Il donne tout de même un aperçu de ce qu'est une « belle voix ». Le cliquetis que l'on entend n'est pas un accompagnement rythmique mais un bruit parasite dû à l'appareil d'enregistrement.

[230] La pertinence de ces notions est déduite de nombreuses observations en différents contextes. Une enquête future s'attachera à rendre compte d'éventuels termes vernaculaires les explicitant.

cérémonie et contribuer de ce fait à la réussite du rituel. Cette participation inter-villageoise est particulièrement mise en exergue dans la séquence *migɔnji* qui rassemble en un même point l'ensemble des individus. Ainsi, cette profusion au plan vocal est également à entendre comme un témoignage sonore de la qualité du tissu relationnel de l'organisateur de la cérémonie. La recherche de la profusion n'est pas uniquement sonore d'ailleurs. Elle se manifeste également par l'abondance de nourriture et d'alcool ou encore d'échanges de cadeaux par exemple[231].

La pertinence de la notion de profusion musicale dépasse le cadre de la séquence *migɔnji*, et concerne *a priori* nombre de séquences du rituel *bwete* recourant au chant responsorial. En revanche, la notion de surprise semble spécifique à la séquence *migɔnji*. En effet, les répertoires musicaux de la grande majorité des séquences rituelles du *bwete* sont fixes et ne laissent aucune place à l'innovation. Accompagnant une action rituelle, ils sont restreints à quelques pièces musicales exécutées dans un ordre prescrit. La durée de chaque pièce musicale est conditionnée par la durée de l'action rituelle. Par contraste, le répertoire de la séquence *migɔnji* est vaste et ouvert à l'innovation. La durée de chaque pièce musicale dépend directement de la qualité de l'interaction entre la musique et la danse[232]. Aussi, les critères d'une performance réussie diffèrent entre la majorité des séquences rituelles et la séquence *migɔnji*. Pour la grande majorité des répertoires des séquences rituelles du *bwete* d'abord, une performance réussie se conforme à l'héritage musical laissé par les premières générations d'initiés. Dans la séquence *migɔnji* à l'inverse, une performance réussie doit être jusqu'à un certain point surprenante. La surprise prend différentes formes.

Contrairement aux autres séquences, l'exacte succession des chants n'est pas connue. Les chants de *migɔnji* d'abord sont dans une certaine mesure contraints. Toutefois, seuls quelques ancêtres sur un grand nombre se présentent à chaque séquence. Or, si la venue de certains est prévisible[233], celle d'autres ne l'est pas ; plusieurs chants de plus peuvent être identificatoires du même *mogɔnji* ; un nouveau chant en outre peut être associé à un *mogɔnji*

[231] L'extrait de cérémonie visible dans la video 1 montre inversement relativement peu de participants. La raison en est la suivante : les préparatifs d'une cérémonie s'étalent sur plusieurs semaines avant la date fixée. Ils comprennent notamment la chasse de gibier en quantité suffisante, ainsi que la préparation de grandes quantités de vin (de miel, de canne à sucre, de palme). Or, les habitants de ce village commencèrent à boire le vin réservé pour la cérémonie avant la date fixée. De petites quantités en petites quantités - multipliées par le nombre d'habitants -, ils se rendirent compte qu'il n'y avait plus assez de boisson pour abreuver correctement les invités. Ils convinrent donc d'organiser la cérémonie en avance afin de profiter entre eux du reste de boisson tout en évitant la honte d'une réception parcimonieuse, et de partir dès le lendemain prévenir les villages alentours de ne plus se déplacer. En définitive, la réaction des villageois vient confirmer en creux l'importance de l'abondance.

[232] Point qu'il sera utile d'analyser par la suite.

[233] Par exemple, les participants savent que si tel *mogɔnji* apparaît, alors tel autre apparaîtra également.

déjà connu ; certains *migɔnji* arrivent en fait par deux. Par ailleurs, les associations entre un *mogɔnji* et un chant ne sont pas systématiques sur l'ensemble du pays mobɔngɔ[234]. Le *mogɔnji* lui-même créé la surprise en apparaissant à l'endroit de son choix, possiblement un peu trop près des villageois. Il est également susceptible d'apporter des innovations dans ses mouvements de danse ainsi que dans son parcours. Dépendant de la qualité de l'interaction entre le chant et la danse, la longueur du chant, et par conséquent de la séquence, est également variable. Enfin, le nombre de séquences *migɔnji* au cours de la cérémonie, et même leur enchaînement, n'est pas prescrit mais dépend de l'ambiance générale et de la motivation des initiés.

Les chants de *gɛsɔsɔ* ensuite, réalisés entre deux venues de *mogɔnji*, sont entièrement libres. Un soliste peut choisir d'entonner un chant très connu et très apprécié (certains chants sont de véritables succès régionaux), auquel le chœur répondra immédiatement avec enthousiasme. Par ailleurs, le soliste peut choisir d'introduire un chant nouveau, soit qu'il l'a précédemment entendu ailleurs, soit qu'il l'a créé. La notion de surprise en musique est ainsi intimement liée à celle de circulation musicale, qui fait l'objet du chapitre suivant.

[234] En zone musangu de plus, l'association, plus lâche, distingue seulement le genre des *migɔnji*.

CHAPITRE 7 - D'UNE PERFORMANCE A L'AUTRE : LES REGIMES DE PLASTICITE DES CHANTS COMME FORMES DE COMMUNICATION INTERETHNIQUE

Ce dernier chapitre change à nouveau d'échelle d'observation et passe du cadre de la performance à celui de sa récurrence, envisageant les performances rituelles dans leur succession. Cette perspective dynamique permet, d'une part, de mettre en évidence certains mécanismes – de transformation, de création et de circulation musicales - qui conduisent à surprendre l'auditeur, ce que le chapitre 6 a présenté comme une compétence du musicien dans le cadre d'une performance réussie. D'autre part, il s'agit de montrer qu'en pays mobɔngɔ et selon les répertoires, la musique ne (se) communique pas de la même manière, et que de ces différentes relations à la communication musicale émergent, au plan méta-communicationnel, des distinctions en termes de relations interethniques et de genre. L'analyse, qui se concentre sur la communication des seuls chants[235], tient ainsi compte tant de la production que de la réception musicales. Le chapitre est construit en trois temps qui se réfèrent aux trois « cadres contextuels » (*contextualizing frames*) dans lesquels s'inscrit la communication musicale d'après Steven Feld (2005 [1994])[236] : l'idéologie expressive (*expressive ideology*), l'identité (*identity*) et la cohérence (*coherence*).

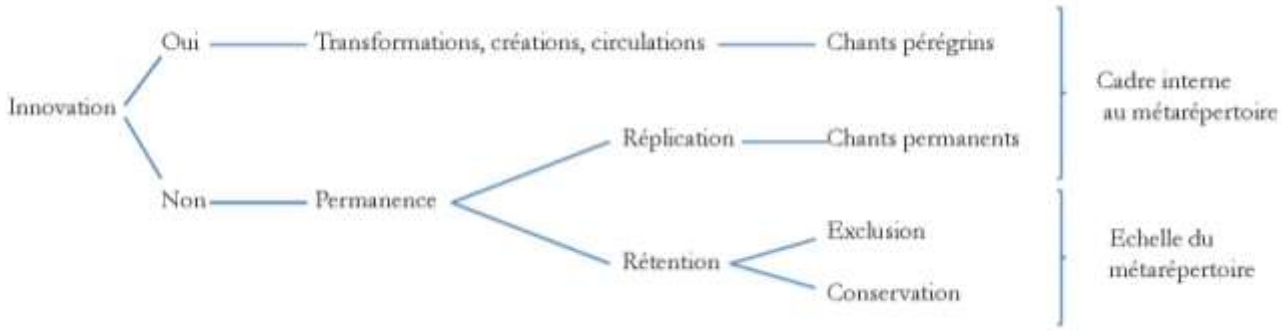
La section 7.1. s'attache ainsi à montrer que l'idéologie expressive qui sous-tend les différents répertoires est indépendante – à une exception près – des règles musicales qui demeurent communes. Ces idéologies distinctes s'articulent autour du rapport des répertoires à l'innovation : certains y sont ouverts quand d'autres à l'inverse y demeurent fermés. J'en distingue trois dont la dernière se subdivise : la transformation, la réplication et la rétention.

La transformation musicale d'abord est intimement liée à l'innovation, la création et la circulation des chants que je qualifie de *pérégrins*. Actuellement, les rituels concernés sont ceux communs aux différentes populations du pays mobɔngɔ : *bwete, bwete misɔkɔ, mabundi, nyembe, ombudi et mabanji*. Inversement, l'absence d'innovation musicale renvoie à la notion de *permanence*, qui, en pays mobɔngɔ, revêt deux formes : la *réplication* et la *rétention*. Dans l'analyse qui suit, ces deux formes de permanence s'opposent à la circulation à des niveaux distincts.

[235] Le chapitre 4 a montré que les chants et les formules tambourinées circulent séparément.
[236] Voir aussi Bateson (1977 ; 1980 [1972]) pour la notion de cadre (*frame*).

La *réplication* d'abord s'inscrit dans le cadre interne au rituel : au sein des rituels suscités, les répertoires musicaux de certaines séquences innovent, circulent et se transforment tandis qu'autres sont idéalement reproduits à l'identique. Je qualifie les seconds de *permanents*, en opposition au caractère pérégrin des premiers. Le principe de *rétention* quant à lui engage le niveau supérieur du « métarépertoire ». Le métarépertoire est constitué de l'ensemble des répertoires des séquences rituelles. Par exemple, le métarépertoire *bwete*, contient les répertoires des séquences *migɔnji*, *byomba*, *mbɔmɔ*, etc. La distinction n'a pas été faite depuis le début de la thèse pour ne pas alourdir le propos car elle ne lui apportait jusque là rien de plus.

Les métarépertoires ainsi « retenus » s'opposent, en ce sens, aux métarépertoires qui incluent des répertoires ouverts à l'innovation et la circulation. Le principe de rétention relève de deux motivations distinctes : le *refus de partage* (ou l'*exclusion*) – c'est le cas des répertoires musicaux d'origine mobɔngɔ - et la *conservation* d'un patrimoine culturel ailleurs disparu, que sont les pratiques musicales d'origine akɛlɛ et occidentale. Plus qu'une simple absence de circulation, la permanence musicale (réplication et rétention) affirme l'idée de non-circulation. Ainsi, l'acte de ne pas faire circuler fait sens tout autant que celui de faire circuler.



« Idéologies expressives » en fonction du rapport des chants et répertoires à l'innovation musicale

Ces idéologies distinctes, qui sont autant de relations à la communication des chants, sont appréhendées dans ce chapitre de manière dynamique, c'est-à-dire en termes de processus. En matière de transmission orale en effet, la reproduction à l'identique constitue une représentation conceptuelle davantage qu'une réalité matérielle. En ce sens, la littérature scientifique a précédemment interrogé le rapport de certains groupes au changement et a montré que des divergences sont parfois conséquentes entre des versions reconnues pour mêmes par leurs propres acteurs (cf. parmi d'autres exemples, Barth 1987 ; Boyer 1988 ;

Goody 1977 ; Loncke 2009 ; Pouillon 1998 ; Sperber 1996). Aussi, en s'appuyant sur l'exemple du *bwete* qui a largement guidé l'analyse jusqu'à présent, les principes de réplication, de transformation, d'exclusion et de conservation des chants sont abordés sous l'angle non de catégories exclusives mais de régimes de plasticité et de temporalité du changement musical et de ses représentations.

Ces régimes conduisent ensuite la section 7.2. à interroger la notion d'identité des chants et plus particulièrement des chants pérégrins, qui sont soumis à la transformation. Les processus de création et de circulation de même que la notion d'originalité sont questionnés, sous l'angle de l'objet musical mais aussi depuis la perspective de l'individu, tour à tour producteur et récepteur de la musique. Enfin, la section 7.3. change de cadre d'interprétation et s'intéresse à la manière dont les différents rapports à la musique mis en évidence métacommuniquent sur les relations interethniques et de genre.

7.1. IDEOLOGIES, REGIMES DE PLASTICITE ET DE TEMPORALITE DU CHANGEMENT MUSICAL

Au plan cognitif, le processus de transmission orale d'un chant s'accorde bien avec l'approche épidémiologique des représentations culturelles proposées par Dan Sperber (1996). Selon lui, la transmission orale d'une représentation - ici d'un chant - consiste en la communication par un individu de la représentation mentale qu'il s'en fait ; ainsi rendue publique, cette représentation fait à son tour l'objet d'une représentation mentale propre à chacun des auditeurs. La transmission des représentations culturelles se distingue ainsi de celle des maladies :

> « La transmission des maladies infectieuses est caractérisée par des processus de réplication des virus ou des bactéries. Ce n'est qu'occasionnellement que l'on rencontre une mutation au lieu d'une réplication. Les modèles épidémiologiques habituels décrivent la transmission de maladies qui restent identiques à elles-mêmes, ou dont les variations sont limitées et prévisibles. Les représentations, au contraire, tendent à être transformées à chaque fois qu'elles sont transmises. Ainsi, par exemple, votre compréhension de ce que je suis en train d'avancer n'est pas une reproduction dans vos esprits de mes pensées, mais la construction de pensées qui sont vôtres et qui sont plus ou moins étroitement apparentées à celles que je tente d'exprimer. La réplication, ou la reproduction *stricto sensu*, d'une représentation, si tant est qu'elle se produise jamais, est une exception. Dans ces conditions, l'épidémiologie des représentations est avant tout une étude de leurs transformations. Elle considère la reproduction d'une représentation comme un cas limite de transformation zéro.
>
> L'épidémiologie médicale doit parfois expliquer pourquoi certaines maladies se transforment dans le processus même de leur transmission. L'épidémiologie des représentations, au contraire, doit expliquer pourquoi certaines représentations restent relativement stables, autrement dit, comment il se fait qu'elles deviennent proprement culturelles. » (Sperber 1996 : 82)

En ce sens, il n'existe pas en pays mobɔngɔ de répertoire musical dans lequel les chants seraient proprement « répliqués » d'une performance à la suivante. La performance musicale confère une certaine plasticité aux chants, selon les modalités décrites dans les premiers chapitres. Cette approche cependant demeure insuffisante à expliquer la différence de traitement du changement musical qui existe entre les répertoires des séquences d'un même rituel. C'est qu'à la plasticité inévitable de la transmission musicale se superposent différents rapports aux temps du changement.

7.1.1. Permanence : idéal de réplication, « tradition » et longue durée

Certains chants demeurent remarquablement similaires dans le temps et dans l'espace. C'est le cas, dans le rituel *bwete* par exemple, du premier chant de la séquence *byomba* qui se tient entre quatre et cinq heures du matin. Les exemples musicaux 44 a, b, c et d le font entendre dans quatre villages, auprès de populations différentes et à quarante ans d'intervalles. Les trois premiers extraits ont été enregistrés par moi-même au sein du pays mobɔngɔ, tandis que le quatrième est un enregistrement de Pierre Sallée effectué à la limite extérieure du pays mobɔngɔ tel que défini.

Il apparaît que la ligne mélodique chantée demeure largement similaire sur l'ensemble des enregistrements, indépendamment du lieu et à travers le temps. La différence la plus frappante est le chœur apparemment masculin du quatrième enregistrement, alors qu'il est mixte dans les trois autres enregistrements. Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'un effet de l'enregistrement, et que les femmes participent mais soient inaudibles.

La permanence de ce chant est ainsi tant spatiale que temporelle : tous les villages du pays mobɔngɔ (et au-delà) l'exécutent pour débuter la séquence *byomba*, et ce, depuis plusieurs générations. Ce chant n'est pas un cas isolé[237]. En réalité la grande majorité des répertoires musicaux du *bwete* – mais aussi des autres rituels - sont régis par un principe de permanence, bien que l'unité spatiale ne soit pas toujours aussi stricte. Les initiés du *bwete* manifestent ainsi une volonté et une capacité à transmettre des chants de manière notoirement similaire sur la « longue durée », d'après l'expression de Fernand Braudel (1958)[238]. Ces

[237] Lechaux (2015) en donne un autre exemple avec le répertoire *mɔpɔsɛ* du *bwete*.

[238] Fernand Braudel (1958) divise le temps historique en trois parties : aux temps court de l'événement individuel et moyen des groupes sociaux, il ajoute la « longue durée » séculaire ou pluriséculaire. Ce temps long est selon lui le plus à même d'expliquer les structures politiques et économiques, ainsi que les fluctuations d'ordre géographique. Transposée au plan de la transmission orale de la musique en pays mobɔngɔ, la longue durée des chants s'entend en termes pluri-générationnels.

chants sont ainsi perçus comme identiques de génération en génération d'initiés depuis l'origine du rituel, et tiennent leur autorité des « vieux d'avant » que sont les anciens et les ancêtres. La collectivité et l'ancrage dans le passé, exprimés en termes de « tradition », sont mis en valeur. Cette transmission verticale et hiérarchique répond ainsi à un *idéal de réplication* dans laquelle les différentes occurrences d'un chant *tendent* à être des *copies* les unes des autres (Cf. Sperber 1996)[239]. Cette transmission ne s'appuie d'ailleurs pas sur la seule oralité mais également sur des représentations iconiques stables et des actions perpétuées. Ces chants et les actions rituelles qu'ils accompagnent retracent notamment des épisodes des récits d'origine mythologique des rituels. La transmission idéalement à l'identique est en outre facilitée par la forte récurrence des cérémonies rituelles : les initiations masculines mais aussi féminines sont organisées chaque année dans un village ou les villages alentours, de même les retraits de deuil et les cérémonies à but thérapeutique sont organisés tout au long de l'année. Selon cette logique, je suggère que *dans les chants permanents*, la variation, tant individuelle que régionale, ne serait pas conceptualisée en tant que telle. En revanche, la logique qui anime les chants des répertoires ouverts à l'innovation est toute autre.

7.1.2. Innovation : idéal de transformation, chants pérégrins et temps individuel de l'événement

En poursuivant l'exemple du *bwete*, il apparaît que le répertoire emblématique de l'innovation et de la circulation musicales y est celui de la séquence de danses publiques *migɔnji* précédemment analysée. Les deux types de chants qui composent la séquence n'y sont toutefois pas soumis de la même manière.

L'innovation dans les « chants de *migɔnji* », qui permettent l'identification sonore des acteurs rituels que sont les ancêtres, s'inscrit ainsi dans le « temps moyen » du groupe générationnel : les associations entre chants et *migɔnji* possèdent une certaine stabilité temporelle et spatiale, qui demeure moins stricte cependant que celle des répertoires permanents. En effet, des chants sont parfois modifiés et des variations existent d'un village à un autre.

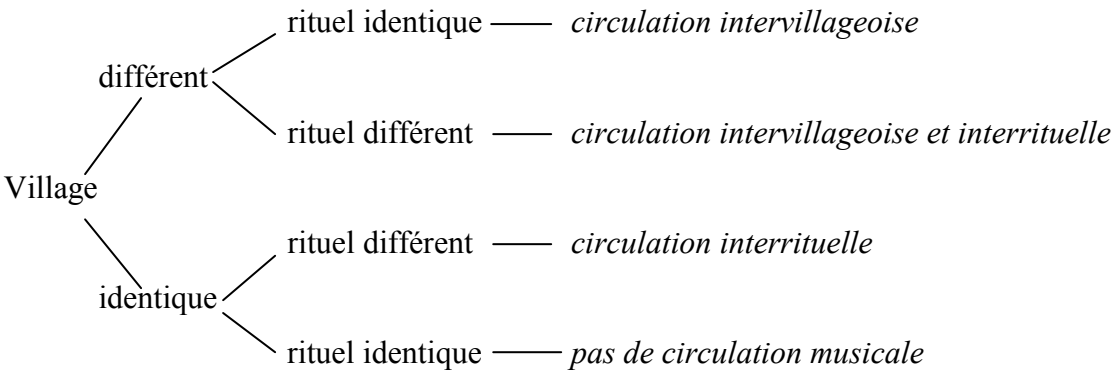
[239] La notion de transmission en anthropologie est traditionnellement attachée à celles de récurrence culturelle et de relation verticale, c'est-à-dire hiérarchique. David Berliner (2010) retrace le parcours historique de la notion de transmission dans la discipline anthropologique. A partir du cas gabonais, Julien Bonhomme (2007) souligne quant à lui davantage le fait que la transmission initiatique n'est pas une reproduction à l'identique.

Les « chants de *gɛsɔsɔ* » en revanche sont caractérisés par l'innovation et la circulation incessantes, principes qui se situent au fondement de l'effet de surprise attendu dans une performance réussie (cf. chapitre 6). La succession libre des chants de *gɛsɔsɔ* n'est jamais identique, ni d'un village à un autre ni d'une performance à la suivante. L'innovation dans les chants de *gɛsɔsɔ*, en tant qu'initiative individuelle, renvoie ainsi au « temps court » et bouillonnant de l'événement et de l'individu.

Au sein des différents rituels, les répertoires ouverts à l'innovation musicale sont en minorité. Comme pour la séquence *migɔnji* du rituel *bwete*, il s'agit principalement des répertoires de danses publiques des rituels communs aux différentes populations du pays mobɔngɔ : les initiations masculines et féminines respectivement *bwete* et *nyembe*, ainsi que les rituels à but thérapeutique *bwete misɔkɔ, mabundi, ombudi et mabanji*[240]. Au sein de ces répertoires, sont particulièrement concernés les chants dissociés d'un acteur rituel ou d'une action spécifique.

L'innovation musicale est inséparable des notions de création, de transformation et de circulation dont les principes généraux sont les suivants : un chant nouveau est soit créé pour une occasion particulière, soit entendu lors d'une cérémonie précédente et importé. Il existe deux grands canaux de circulation musicale, qui s'articulent le plus souvent : la circulation intervillageoise et la circulation interrituelle. Ainsi, un chant nouveau est importé par un individu soit d'un village à un autre dans le même rituel (circulation intervillageoise) ou dans un rituel différent parmi ceux sus-cités (circulation intervillageoise et interrituelle), soit dans un rituel différent du même village (circulation interrituelle), comme le synthétise la figure suivante :

[240] Il en existe quelques autres, mais qui seraient semble-t-il impliqués dans une moindre mesure : ils intégreraient des chants davantage qu'ils n'en généreraient *a priori*. Il s'agit notamment, dans le *bwete*, des répertoires des divers déplacements en groupe compact *kano*, *njumba* ou *geyoo* ; dans le *bwete misɔkɔ*, des répertoires de chants accompagnés de l'arc musical *mongɔngɔ*. Par ailleurs, Rémi Jadinon prépare une thèse sur la circulation des chants dans les répertoires populaires de harpe. La liste n'est probablement pas exhaustive. Dans cette thèse, je me concentre sur la circulation dans les séquences de danses publiques, circulation qui est la plus développée.



Articulation des canaux de circulation de la musique rituelle d'une performance à la suivante.

En dehors de la sphère rituelle, les mêmes chants se retrouvent également dans le divertissement (qui consiste souvent en des danses publiques) et l'accompagnement des activités quotidiennes. Je qualifie de *pérégrins* ces chants voyageant librement, de village en rituel et en divertissement. Le terme a l'avantage de souligner l'aspect dynamique de la circulation, à la différence d'un terme tel que « générique ». Au cours de sa pérégrination, un chant circule généralement par les différents canaux, simultanément (il passe par exemple du *bwete* au *nyembe* en changeant de village), ou successivement au gré des cérémonies. Je suggère que l'importation d'une innovation musicale dans le même rituel, un rituel différent ou un divertissement relève de la *logique de la première occasion* : dans le contexte de transmission orale et pour une question de mémorisation, celui qui veut importer un chant nouveau qui lui a précédemment plu l'entonnera à la première occasion suivante, quelle qu'elle soit.

Dans ce contexte, la question se pose de l'appréhension des chants pérégrins comme constituant un répertoire générique et polyvalent aux diverses danses publiques (rituelles et de divertissement). Plusieurs éléments semblent cependant réfuter cette approche. D'abord, un répertoire n'a pas d'existence en soi, il est systématiquement attaché à une circonstance d'exécution. On parle ainsi des « chants de *bwete* » (TS : *miɛmbo mya bwete*), des « chants de *migɔnji* » (TS : *miɛmbo mya migɔnji*) par exemple. Ensuite, les répertoires ouverts à l'innovation comportent également certains chants spécifiques, et ne sont donc pas complètement interchangeables. En outre, certains autres répertoires, qui ne sont pas de danses publiques, admettent, dans une moindre mesure toutefois, des chants pérégrins (cf. note 240). Enfin, l'idée-même d'un répertoire polyvalent remet en cause celle de circulation musicale. Or, celle-ci renvoie à une logique propre qui est corroborée par le discours des musiciens.

En effet, la pérégrination des chants de danses publiques, libre et donc contingente, se distingue de la transmission verticale et hiérarchique des chants permanents en ce qu'elle relève inversement d'une relation horizontale entre acteurs de statut équivalent[241]. Cette logique distincte se traduit au plan discursif par une orientation différente de la communication musicale : alors que la verticalité de la transmission hiérarchique des musiques implique davantage l'idée de donner, leur circulation horizontale relève du verbe « prendre ». Les musiciens disent par exemple : « On a pris [tel chant] avec les Babɔngɔ de tel village », ou encore : « ce sont les femmes des Babɔngɔ qui ont pris [tel chant] chez nous [les hommes du *bwete*] ».

En contexte de performance, les individus viennent ainsi librement offrir en partage à la collectivité des chants dont certains sont nouveaux. Ces chants sont tout aussi librement pris par d'autres individus au cours de performances ultérieures, propageant en conséquence les nouveautés. La propagation des chants n'est pas linéaire et plusieurs villages sont susceptibles de prendre simultanément un même chant selon des canaux de circulation différents. Il est de ce fait impossible de retracer précisément un parcours chronologique des chants qui fasse consensus. L'acte de circuler et de faire circuler fait ainsi davantage sens que l'itinéraire proprement dit[242].

Enfin, à la différence de plan de communication entre les chants permanents (plan vertical) et les chants pérégrins (plan horizontal) s'articule une différence d'idéal de communication : la communication des chants pérégrins répond à un *idéal de transformation*, selon lequel les chants communiqués sont des *versions* les uns des autres (Cf. Sperber 1996). Ainsi, sur la base d'un système musical unique, les mêmes initiés qui manifestent une capacité à reproduire fidèlement les chants permanents font preuve d'une capacité inverse à transformer les chants pérégrins.

Comme pour les formules rythmiques tambourinées au *mosumba*, il n'existe pas de modèle sous-jacent aux chants responsoriaux du pays mobɔngɔ. Le modèle pertinent est un modèle communiqué dans la performance. Ainsi, la référence mentale des musiciens est celle de la performance précédente et non d'un modèle implicite. C'est ce qu'observe déjà Constantin Brailoiu à propos de la « création musicale collective » : « 'l'instinct de variation' » dit-il, « n'est pas simple rage de varier, mais suite nécessaire du défaut d'un

[241] C'est ainsi en tant qu'initiées que les femmes reprennent dans le *nyembe* les chants qu'elles ont entendu dans la séquence *migɔnji* des initiés du *bwete*.

[242] On est donc là dans un cas de figure différent de celui décrit par Fürniss et Joiris (2011) chez les Baka du Cameroun, où la transmission et la création de répertoires musicaux s'effectue par des personnages charismatiques.

modèle irrécusable » (1959 : 88)[243]. Il en résulte néanmoins deux attitudes quant au traitement du matériau musical. Du côté des chants permanents, la stabilisation de la référence confère une profondeur historique à ce qui est représenté comme la copie de la réalisation précédente, elle-même copie de la réalisation antérieure, et ceci jusqu'à « l'origine », tandis que du côté des chants pérégrins, la référence remodelable à chaque performance, se situe davantage dans le présent[244]. Il semble alors que « le produit d'une remémoration exacte soit moins utile, moins appréciable que le fruit d'une évocation inexacte » (Goody 1977 : 38).

Les conditions d'énonciation d'un nouveau chant indiquent d'ailleurs que la reproduction fidèle n'est pas recherchée. En effet, l'audition d'une seule occurrence de sa partie, chantée approximativement par le soliste, suffit au chœur pour lui répondre[245]. De plus, les solistes alternent constamment au cours de la performance, ainsi que d'une cérémonie à une autre. Enfin, si le soliste n'a pas lui-même créé le chant qu'il entonne, alors c'est qu'il propose une version d'un chant auquel il a précédemment participé en tant que membre du chœur. C'est exemplairement le cas lorsqu'une femme reprend dans le *nyembe* un chant de la séquence *migɔnji* du *bwete*. Dans ces conditions, ce changement de rôle et de perspective entraîne d'inéluctables modifications. L'exemple qui suit illustre la logique transformatrice des chants pérégrins.

Il est malaisé de suivre la pérégrination d'un chant tant ses ramifications sont multiples et imprévisibles comme on l'a dit. L'exemple suivant montre un tout début de pérégrination, dont j'eus connaissance du fait de ma participation. En effet, fortuitement à l'origine d'un « nouveau » chant, je fus présente lors de son introduction rituelle et me trouvai par hasard quelques mois plus tard dans un village où il avait été récemment importé. En dehors de ma participation « extra-ordinaire », le processus décrit demeure tout à fait usuel.

Ainsi, dans un village mobɔngɔ de la zone motsɔgɔ où les habitants pratiquaient le *boluma*, rite de passage à l'âge adulte spécifiquement mobɔngɔ, je fis un jour écouter sur disque compact un de mes propres enregistrements du répertoire musical du rituel *mudimu*, spécifique aux Babɔngɔ de la zone musangu, afin de tester une éventuelle communauté de chants. Les Babɔngɔ sollicités ne reconnurent aucun des chants de *mudimu* mais ils apprécièrent grandement le répertoire et particulièrement le chant *kongolo busa yoy* (cf.

[243] Pour une analyse de l'évolution de la pensée de Brailoiu, de l'archétype idéal à la création musicale collective, voir Stoichita, 2009.

[244] On parle bien de relations au changement et de leurs représentations ici. Il est clair qu'au niveau du matériau musical proprement dit, les chants pérégrins ont une profondeur historique également.

[245] La liberté du chœur quant à la forme de la mélodie a ses limites également. En effet, un soliste peut corriger le chœur s'il juge son interprétation trop éloignée de la représentation mentale que lui-même s'en fait.

exemple musical 10). Je leur signifiai l'origine rituelle du chant, qui n'appartenait pas à un répertoire usuel de la circulation musicale (j'y reviens plus loin), mais ils s'accordèrent à penser qu'il correspondait mieux au répertoire du rituel thérapeutique *bwete misɔkɔ* dans sa branche *a ngɔndɛ*, en raison de sa rapidité d'exécution et de termes en langues *isangu* et *gevove* que mon hôte disait reconnaître. Le *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ*, originaire des Bavove (ou Puvi) et des Masangu était alors en pleine expansion[246]. C'est en tant que chant de ce répertoire que quelques villageois l'apprirent, à l'instigation de mon hôte, lui-même initié *nganga* du *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* : mon hôte me demanda plusieurs fois l'écoute du chant, et je finis par lui laisser l'appareil à disposition. Les participants répétaient entre deux écoutes. Peu courant en contexte villageois, ce mode d'apprentissage est toutefois possible avec la circulation des cassettes. Il offre, chose remarquable, la possibilité d'une reproduction à l'identique.

Cependant, le groupe de villageois intégra par la suite ce chant dans la séquence *migɔnji* du *bwete*, qui fut la première cérémonie organisée à la suite de leur apprentissage du chant (exemple musical 45). Dans leur reprise, les chanteurs surmontèrent la difficulté linguistique : le résultat au minimum phonétique fut tout à fait similaire au support original. Pourtant, les paroles de ce chant, plus abondantes que la moyenne, sont prononcées dans une langue étrangère aux apprenants. Mon hôte, pour avoir par le passé voyagé et travaillé dans les zones linguistiques isangu et gevove, en déduisit un sens qu'il communiqua à ses comparses. Toutefois, le terme *kongolo* qui débute la phrase du chœur dans l'exemple musical 10 fut remplacé par une note tenue sur une voyelle non signifiante, entraînant une modification non seulement linguistique mais également mélodico-rythmique. Cette voyelle non signifiante ne palliait pas une incompréhension linguistique puisque le terme est prononcé plus loin dans la phrase. Ainsi, alors que les conditions étaient réunies pour produire une copie mélodico-rythmique du chant, à la manière des chants permanents, les chanteurs en firent une version, à la manière des chants pérégrins.

Ils apportèrent ensuite ce chant dans un village apparenté qui l'intégra dans son répertoire rituel *bwete misɔkɔ* de la branche *a myɔbɛ* (exemple musical 46).

C'est au cours d'une cérémonie de *bwete misɔkɔ a myɔbɛ* dans ce second village que je l'entendis quelques mois plus tard. Dans cette cérémonie, le chant *kongolo busa yoy* accompagne une ronde féminine autour de la torche de résine d'okoumé (début à 2'47''), qui précède la danse des devins-guérisseurs *nganga* (2'47'' à la fin de l'enregistrement). Dans ce

[246] Pour une analyse de l'impact de l'expansion du *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ* sur les relations entre les Babɔngɔ et leurs voisins, voir Bonhomme, De Ruyter, Moussavou 2012.

village, l'importation du chant a relevé du processus le plus courant, à savoir qu'elle a fait suite à l'audition du chant entonné par une tierce personne au cours d'une cérémonie précédente. Dans cette version, si les paroles semblent conservées, les transformations musicales sont en revanche plus importantes.

En ce qui concerne la phrase du chœur d'abord, le premier temps est systématiquement anticipé, allongeant de ce fait la durée impartie aux voyelles non signifiantes. En outre, le contour mélodique est clairement descendant et la tessiture s'en trouve agrandie. En effet, dans la version « d'origine » issue du répertoire *mudimu* des Babɔngɔ de la zone musangu, la mélodie tourne autour d'un intervalle de tierce. Son contour demeure ainsi globalement horizontal. Dans la version de l'exemple 45, sur laquelle se fonde celle de l'exemple 46, les deux types de contour mélodique sont présents, le contour descendant dans le grave et le contour horizontal dans l'aigu, ce dernier intervenant plus ponctuellement comme variation individuelle.

L'intervention du soliste quant à elle est raccourcie de moitié. Seul le dernier terme est conservé. En outre, le tempo général est ralenti, ce qui constitue une différence caractéristique entre les versions *a myɔbɛ* et *a ngɔndɛ* du *bwete misɔkɔ* et donc une adaptation au rituel d'accueil. Enfin, une section est insérée, selon un procédé typique des chants très longs. Cette section constitue un second chant, sorte d'interlude dont la période plus courte et la phrase scandée permettent de reposer un instant les voix des participants.

Je ne pus suivre davantage la progression de ce chant. Dans ce court début de pérégrination, il apparaît que la transformation d'un chant n'est pas linéaire et qu'elle est susceptible de concerner des paramètres divers (linguistique, musicologique, formel). La stabilisation d'un chant pérégrin est également une option possible. Suivant la logique de transformation qui anime les chants pérégrins et à l'inverse des chants permanents, je suggère cependant que la stabilisation de certaines versions, à l'échelle locale voire régionale, ne serait pas conceptualisée en tant que telle, dans le sens où les versions stabilisées contiendrait toujours la possibilité du changement. Cette approche souligne notamment le rôle de l'initiative individuelle dans l'instant de la performance.

Ainsi, il est possible que deux chants stables à l'échelle régionale, répondant à des règles musicales identiques, relèvent de deux logiques distinctes, de la réplication et de la permanence d'une part, ou de la transformation et de la circulation d'autre part. Ainsi, l'un, permanent, sera perçu comme étant reproduit à l'identique sur la longue durée, faisant abstraction des variations mélodico-rythmiques, tandis que le second, pérégrin, sera perçu comme étant transformé à chaque performance, abstraction faite d'une certaine stabilité. La

logique de transformation qui anime les chants pérégrins pose la question de leur identité, sur laquelle s'attardera la section 7.2.

Chants permanents et chants pérégrins se côtoient ainsi au sein d'un même métarépertoire, alors qualifiable d'« ouvert à la circulation ». Cependant, bien que les rituels auxquels ils sont associés contiennent également des danses publiques, d'autres métarépertoires ne circulent actuellement pas.

7.1.3. Rétention: exclusion et conservation de métarépertoires

Les métarépertoires spécifiques aux Babɔngɔ ainsi que les métarépertoires d'origine akɛlɛ et occidentale sont actuellement confrontés à une forme de permanence qui ne relève pas d'un idéal de réplication mais plutôt d'un principe de rétention[247]. Ce principe de rétention se traduit par une non-circulation des chants dont la logique diffère selon le type de répertoire.

Refus de partage des répertoires babɔngɔ

Il apparaît d'abord que le matériau musical proprement dit est inadéquat à expliquer la non-circulation des répertoires d'origine mobɔngɔ (*mudimu*, *boluma*, *ekundi*/*obanza*). En effet, et comme l'a montré l'analyse musicologique des premiers chapitres, la musique des Babɔngɔ recourt aux mêmes règles que celle des répertoires communs au pays mobɔngɔ. La thématique cynégétique des chants n'est pas non plus incompatible avec ces mêmes répertoires communs ; elle se retrouve d'ailleurs de manière métaphorique dans le *bwete misɔkɔ*. Par ailleurs, la pratique des rituels babɔngɔ déclinant somme toute au profit du système rituel partagé avec les voisins, il est, de manière immédiate, tentant d'effectuer un parallèle entre la circulation musicale et la vitalité des rituels : les répertoires musicaux des rituels les plus répandus et les plus fréquents circuleraient, tandis que ceux des rituels en désuétude ne circuleraient pas. Or, l'intégration des chants babɔngɔ dans les répertoires communs par exemple aurait constitué une autre réponse possible à ce déclin. La rétention de leurs propres répertoires apparaît donc comme un choix des Babɔngɔ. En outre, l'état réel de la pratique demeure difficile à évaluer, car le discours des Babɔngɔ à ce sujet est stratégiquement circonstanciel : il apparaît ainsi que la pratique est parfois dissimulée.

[247] L'analyse qui suit porte sur la période contemporaine à mon terrain d'enquêtes. La situation fut inévitablement différente par le passé - du fait d'une pratique des répertoires et rituels d'origine mobɔngɔ, akɛlɛ et occidentale plus développée et plus active - sans toutefois remettre en question les logiques mises en évidence dans le texte présent.

Nombre de Babɔngɔ sont encore actuellement initiés, ce qui signifie que le rituel conserve du sens.

La pertinence de la non-circulation des chants babɔngɔ est à chercher davantage sur le plan relationnel et interethnique. En effet, les voisins sont « idéalement » exclus des rituels babɔngɔ. Il existe des exceptions (cf. chapitre 2 le « propriétaire » de familles babɔngɔ). Certains *nganga* en outre affirment que l'initiation au *mudimu* des Babɔngɔ parfait leur propre formation (cf. Bonhomme *et al.* 2012). Toutefois (cf. chapitre 2), les voisins initiés au *mudimu* conservent un statut de membres cadets, ils ne peuvent accéder au statut d'initiateur ni organiser une cérémonie rituelle indépendamment des Babɔngɔ. En outre, aucun récit mythologique mobɔngɔ ne les mentionne. Le refus de partage des chants des Babɔngɔ constitue en définitive une manifestation sonore de cette exclusion des voisins. Les chants des Babɔngɔ ne sont pas à proprement parler dissimulés à l'audition des voisins : lorsqu'une cérémonie se déroule dans un village mixte, les voisins y assistent (cf. chapitre 2, la veillée funèbre)[248]. En outre, cette rétention apparaît orientée. En effet, les chants babɔngɔ ne sont pas intégrés dans le réseau de circulation des chants pérégrins des répertoires communs et ne possèdent donc pas de qualité interrituelle. A l'inverse, il semble que des chants pérégrins issus des répertoires communs puissent être intégrés dans les répertoires spécifiquement babɔngɔ. Le caractère orienté de la rétention corrobore, au plan des relations interethniques, la pertinence d'un idéal mobɔngɔ d'exclusion des voisins. La lecture interethnique que donnent à entendre les différentes relations à la communication musicale sera développée dans la dernière section de ce chapitre.

Conservation du patrimoine culturel

La seconde forme de rétention se traduit par la conservation des musiques par ailleurs disparues. Les répertoires concernés sont d'abord ceux d'origine akɛlɛ, dont le chapitre 5 a fait l'analyse. Il y est apparu en substance que les pièces musicales akɛlɛ sont marquées par une alternance de regroupements binaires et ternaires des valeurs rythmiques sur l'axe syntagmatique, qui est absente du système musical du pays mobɔngɔ. De plus, le jeu des tambours à deux peaux lacées y est identificatoire des répertoires (formule rythmique) et, à tout le moins, de l'origine akɛlɛ des répertoires (technique de jeu avec une paire de baguettes).

Le second grand exemple de cette conservation de pratiques est le bal d'origine occidentale dont le terme se retrouve, en pays mobɔngɔ, chez les Babɔngɔ (*ɛbɔlu*), les

[248] Toutefois le lieu adéquat pour le *mudimu* demeure la forêt.

Masangu (*bɔlu*) et les Mitsɔgɔ (*bɔdu*), qui tous l'ont pratiqué par le passé (cf. chapitre 2). Au plan du matériau musical proprement dit, certains chants responsoriaux du bal ont la même forme que les chants responsoriaux « classiques » du pays mobɔngɔ, tandis que d'autres s'en distinguent par l'alternance de deux solistes et un chœur, ainsi que par des périodes chantées particulièrement longues (jusqu'à trente-six temps) (exemple musical 47).

Les particularités musicologiques akɛlɛ et occidentales sont de nature à entraver l'insertion des chants issus de ces répertoires au sein des mêmes réseaux de circulation que les chants pérégrins des répertoires communs. Toutefois, ces particularités ne caractérisent pas l'ensemble des chants de ces répertoires. Il semble en outre que, dans le bal au moins et de manière à nouveau orientée, des chants pérégrins puissent être inversement intégrés.

Néanmoins, les raisons musicologiques sont possiblement insuffisantes à expliquer l'absence de circulation de ces répertoires. Certaines raisons historiques et sociales peuvent également être convoquées. Par exemple, il est envisageable que le passé conflictuel entre les Mitsɔgɔ et les Akɛlɛ rende impossible, jusqu'à aujourd'hui, l'insertion de chants akɛlɛ dans le rituel *bwete* d'origine motsɔgɔ, et par extension, dans l'ensemble des répertoires communs au pays mobɔngɔ, du fait du rôle prééminent du rituel *bwete* dans la vie sociale comme dans les dynamiques de circulation musicale.

Il apparaît ainsi que les deux formes de rétention mises en évidence relèvent elles-mêmes de deux relations opposées à la communication musicale et interethnique : les répertoires spécifiques aux Babɔngɔ excluent les voisins tout en recourant aux mêmes règles musicales que les répertoires communs ; inversement, les répertoires d'origine akɛlɛ et occidentale, qui se distinguent en certains points du système musical du pays mobɔngɔ, ont par le passé été pratiqués par les Babɔngɔ et les Masangu, ainsi que les Mitsɔgɔ pour ce qui est du bal.

Aujourd'hui, seuls les Babɔngɔ pratiquent encore ces répertoires et rituels. Comme il me fut plusieurs fois répété, « si tu veux voir ça, il faut aller chez les Pygmées ». Il ne s'agit toutefois pas d'une conservation figée. Les versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ comme du bal sont des réappropriations originales. En outre, elles ne reflètent pas une pratique homogène à l'échelle régionale. A la différence des précédentes relations à la communication décrite, il ne s'agit pas véritablement de la part des Babɔngɔ d'une *idéologie*, celle en l'occurrence de sauvegarde d'un patrimoine culturel en danger. Je suggère que la pratique babɔngɔ des répertoires et rituels communs est en réalité une pratique décalée. Les Babɔngɔ seraient ainsi, et de manière générale, les « derniers initiés » : tant ceux qui ne le sont pas encore dans les premiers temps d'une pratique rituelle nouvelle, que ceux qui le demeurent

lorsque tous les autres l'ont abandonnée. Les données historiques sur le temps long font défaut. Ainsi, il n'est pas possible d'avoir une vue globale depuis l'essor jusqu'au déclin d'un même rituel. Cependant, plusieurs indices de cette relation à la pratique musicale et rituelle semblent aller dans ce sens.

D'abord, les Babɔngɔ du pays mobɔngɔ ont été les derniers initiés au *bwete misɔkɔ a ngɔndɛ*, rituel qui était en plein essor au moment de mes enquêtes de terrain (Cf. Bonhomme *et al* 2012). A la même période, une vague d'initiations à l'*ombudi* touchait les femmes babɔngɔ de la zone motsɔgɔ - tandis que de nombreux Babɔngɔ étaient encore réticents à cette pratique qui recourt à la transe - et alors que le rituel était déjà solidement implanté chez les Mitsɔgɔ. Inversement, les Babɔngɔ, comme on l'a vu, sont les derniers pratiquants des rituels d'origine akɛlɛ ainsi que du bal d'origine occidentale. Enfin, un dernier exemple concerne la pratique du rituel de funérailles *wanga*. Commune aux différentes populations en pays mobɔngɔ, elle est cependant en déclin, d'après les initiés, au profit de celle du rituel de funérailles *ndɔngɔ*. Or, Le Bomin et Mbot (2012a : 10) présentent le rituel *wanga* comme une pratique spécifique aux Babɔngɔ vivant auprès des Mitsɔgɔ (il n'est pas précisé où exactement)[249]. Selon la logique ainsi mise en évidence, il pourrait s'agir là de deux étapes, observées dans deux lieux différents possiblement proches (puisque tous deux en contact avec les Mitsɔgɔ), de l'évolution temporelle d'une pratique rituelle et musicale. En ce sens, il est alors possible d'avancer que le rituel *wanga* en pays mobɔngɔ est amené à n'être plus à l'avenir pratiqué que par les Babɔngɔ, tandis que cette pratique actuellement spécifique aux Babɔngɔ ailleurs a probablement été partagée par le passé avec les Mitsɔgɔ voisins. La conservation, bien réelle, des répertoires musicaux et des pratiques rituelles serait ainsi un effet conséquent à cette pratique décalée.

L'analyse des régimes de plasticité et de temporalité du changement musical, articulant les approches cognitiviste et historique, a donc permis de rendre compte - en termes relationnels cette fois - de quatre relations distinctes à la communication des chants : trois relèvent d'expressions idéologiques différentes – réplication, transformation, exclusion - tout en étant fondées sur un système musical identique, tandis que la quatrième est davantage mécanique (pratique décalée). La particularité de cette dernière relation est en outre perceptible auditivement dans le corpus des chants analysés du fait du recours à des règles musicales en partie distinctes. Néanmoins, la perception sonore de cette particularité se perd avec la généralisation – si elle est avérée – à l'ensemble des rituels, y compris communs, du

[249] Rappelons que le pays mobɔngɔ n'englobe ni tous les Babɔngɔ ni tous les Mitsɔgɔ (ni tous les Masangu).

principe de décalage de la pratique musicale et rituelle des Babɔngɔ ainsi mis en évidence (Cf. l'exemple du rituel et du répertoire *wanga*).

En outre, cette première section a également montré que les quatre relations à la communication des chants se situaient sur deux plans distincts : les principes de réplication et de transformation s'opposent au plan interne du rituel, tandis que les principes d'exclusion et de conservation considèrent le métarépertoire comme unité de référence. La seconde section se penche à présent sur la question de l'identité dans le cadre des chants pérégrins, où elle se pose de manière la plus saillante.

7.2. QUESTIONS D'IDENTITES DANS LES CHANTS PEREGRINS

La question de l'identité dans les chants pérégrins concerne l'objet musical tout autant que les musiciens. Ainsi, cette section interroge d'abord les critères du même et du différent, mais aussi de l'originalité et de la création dans la matière musicale, au sein d'une forme définie qu'est le chant responsorial dans le cas présent. Elle sollicite également la définition de la qualité de musiciens, en tant qu'individus appartenant à un collectif, ici des chanteurs idéalement producteurs et récepteurs tour à tour de l'objet musical. Selon les répertoires et l'idéologie musicale qui y est exprimée, la place accordée à l'individu ou inversement au collectif diffère. Ainsi, dans les chants permanents tels que définis, l'individualité est largement neutralisée au profit du corps social collectif incarné par la référence à la tradition ancestrale et l'idéal de reproduction à l'identique. Dans ce contexte collectif, toute « démarche interprétative » individuelle (*interpretive move* selon Steven Feld 2005), intervenant de manière fugace ou durable en cours de performance, n'est pas perçue comme pertinente. A l'inverse, cette section s'attache à montrer comment la performance des chants pérégrins valorise l'individu - en interrogeant notamment la notion d'autorité musicale, au sens étymologique d'*auctoritas*, se rapportant à l'auteur - et comment les interprétations subjectives, encouragées, constituent un facteur de circulation musicale.

7.2.1. Le caractère identificatoire de l'*incipit*

Le chapitre 3 a précédemment souligné l'importance de la première intervention du soliste – l'*incipit* – dans l'identification d'un chant. C'est par celle-ci en effet qu'est débuté (« percé ») et « nommé » le chant, selon l'acception locale (*tuba*). En ce qui concerne les répertoires permanents des rituels, l'*incipit* peut suffire à identifier à l'échelle régionale les chants, exécutés de plus dans un contexte particulier afin de soutenir une action spécifique.

En revanche, un *incipit* identifie un chant pérégrin à l'échelle du village ou d'un groupe de villages mais non (ou rarement) à l'échelle régionale. En outre, l'*incipit* ne dit rien ou bien peu de la filiation et du parcours du chant pérégrin, dont l'identité est labile. Ainsi, de transformations en transformations, mais aussi en cas de perte d'information, un chant en devient un autre. L'application stricte de ce principe peut conduire un chant, repassant dans un village après diverses pérégrinations, à ne pas être identifié comme tel (ce pourrait être le cas par exemple du chant *kongolo* revenant sur le lieu du premier enregistrement). Néanmoins, le principe est contrecarré par la transformation fréquemment minime. Il apparaît ainsi que, si l'idée de circulation et de transformation est importante, en revanche il n'existe pas de conception généalogique ni cartographique des chants. Un chanteur sait où et à qui il prend un chant mais non l'histoire de celui-ci. Cette conception semble faire écho, au plan général de la vie sociale, à la faible profondeur historique de la généalogie des lignages (limitée à quelques générations), de même qu'aux cercles de parenté et d'alliance (les individus se côtoient généralement de proche en proche mais peu sur de longues distances). En outre, si des versions distantes peuvent être suffisamment distinctes pour que la parenté ne soit pas établie, il est en revanche impossible de définir précisément à quel moment un chant change d'identité. Les transformations musicales étant progressives en effet, les versions successives d'un chant possèdent toutes une « ressemblance de famille » (Wittgenstein 1961 [1953]), comme le montrent les trois versions du chant *kongolo*.

L'exemple suivant met en regard deux chants structurellement, mélodiquement, linguistiquement et géographiquement distants mais contenant tous deux le terme *moyeye*. Or le terme n'est pas banal, puisqu'il désigne un ancêtre *mogɔnji* puissant dans la zone motsɔgɔ d'où est issu le premier chant (exemple musical 48). Le chant accompagne la venue de l'ancêtre au village au cours de la séquence *migɔnji* du rituel *bwete*. En revanche, dans le village musangu où a été enregistré le second chant (exemple musical 11) et où seul le genre des *migɔnji* semble distingué, la présence du terme *moyeye* en l'absence du *mogɔnji* éponyme suggère le caractère étranger du chant, qui est quant à lui exécuté pendant la séquence *nzumba*, déplacement en groupe compact des hommes d'un point à un autre. La parenté entre les deux chants n'est pas établie par les musiciens qui ne connaissent qu'un chant sur les deux. A ce stade de la recherche néanmoins, rien ne permet d'affirmer que, de transformation en transformation, ces deux chants ne soient pas généalogiquement apparentés.

En outre, la filiation entre deux chants n'est pas toujours fondée sur le même paramètre[250]. Deux *incipits* identiques ne sont pas systématiquement suivis dans le chœur par une mélodie similaire (Cf. les exemples 27 *lengonye* akɛlɛ et 34-35-36 *dingonu* des versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ), comme inversement, deux *incipits* différents n'apportent pas l'assurance de deux chants distincts (Cf. les exemples 38, 39 *mayonda banaba* et 40 *njoku na nyepa* dans les versions babɔngɔ des répertoires akɛlɛ). C'est ce qu'illustre en zone motsɔgɔ le chant *ngengete* (exemple musical 49) du répertoire de danses publiques du rituel féminin *nyembe*. Il est reconnu par les musiciens comme étant le même chant que *moyeye* de la séquence *migɔnji* du rituel masculin *bwete* (exemple musical 48) malgré des paroles différentes et des mélodies qui se rejoignent principalement sur l'enchaînement prosodique final de deux brèves et une longue sur les termes *moyeye* et *ngengete*.

Il s'avère que *ngengete* constitue la reprise par les femmes du *nyembe* du chant de *mogɔnji moyeye*. La modification linguistique tient au fait que les femmes n'ont pas le droit de prononcer le nom *moyeye* en raison de la dangerosité accordée au *mogɔnji* (tout comme elles n'ont pas le droit de prononcer le nom de l'esprit *mwiri* par exemple). *Ngengete* (*to itsende*) se traduit donc par « *Moyeye* (des novices du *nyembe*) ». Je reviendrai plus loin sur le fait de faire circuler un chant de *mogɔnji*.

De manière spéculative mais tout en demeurant dans la logique de circulation et de transformation musicales, il semble raisonnable de penser que l'éventuel import dans la zone musangu du chant motsɔgɔ *ngengete* perdrait le lien initial avec le *mogɔnji moyeye,* du fait même de l'absence du personnage *Moyeye* chez les Masangu, et s'effectuerait de ce fait en tant que chant proprement de *nyembe*. Cela conduit à s'interroger à présent sur la notion d'originalité et de création musicales, au plan de l'objet mais surtout en tant que processus, engageant des producteurs tout autant que des récepteurs.

[250] Emeline Lechaux a précédemment cherché à catégoriser l'identité des pièces du répertoire *mopose* en mettant en relation le discours des musiciens avec les paramètres « mélodique et/ou rythmique », « textuel » et « mélodique et/ou rythmique et textuel » : « Cette enquête » dit-elle « a permis de montrer que deux chants sont considérés comme identiques par les initiés s'ils ont le même matériau mélodico-rythmique (ou rythmique, dans le cas des pièces « parlées-rythmées ») et textuel ou s'ils ont le même matériau mélodico-rythmique ou rythmique et la même fonction » (2005 : 91-97).

7.2.2. Originalité et processus de création musicale, entre objet, production et réception

Comme l'ont suggéré les exemples précédents, la création musicale du point de vue de l'objet assemble en un tout cohérent des éléments anciens et originaux : elle modifie par exemple un matériau musical et/ou linguistique préexistant, ou encore agence de manière inédite des matériaux mélodico-rythmiques et/ou linguistiques issus de chants différents. Aussi, l'affirmation par certains musiciens d'une création musicale *ex nihilo* semble dans les faits relever davantage d'une conscience partielle de leurs propres influences. Du point de vue du producteur en effet, et comme il est fréquent dans le contexte d'oralité, la création musicale s'avère être un « savant mélange de souvenir et d'oubli » (Olivier 2009 : 174), « a variable balance between loss and accretion » (Barth 1969 : 27). L'idée de création est également dépendante de la perception du chant par l'auditeur. L'écoute de ce dernier en effet n'est pas passive, elle est marquée par l'expérience, ainsi que le souligne Steven Feld :

> "Experience is not only cumulative but interactively cumulative. We rarely confront sounds that are totally new, unusual, and without experiential anchors. Hence, each experience in listening necessarily connotes prior, contemporary, and future listenings. Engagement reproduces one's sense of meaningful pattern and experience." (2005 : 83)

Cette appréhension de l'écoute musicale est d'autant plus significative qu'en pays mobɔngɔ, l'auditeur d'un chant est potentiellement le producteur d'une de ses versions ultérieures.

L'idée de création musicale est ainsi largement dépendante du savoir et de l'expérience de chacun. Elle entre dans le cadre plus général du rapport à l'originalité : ce qui est perçu comme original pour certains ne l'est pas systématiquement pour d'autres. C'est exemplairement le cas lors d'insertion d'éléments musicaux étrangers à la région : lorsqu'un villageois revient de voyage avec des chants entendus ailleurs, ou bien lorsqu'un étranger de passage entonne un chant connu chez lui. Il arrive notamment que les initiés organisateurs d'une cérémonie rituelle honorent un hôte de marque également initié en l'invitant à entonner un chant. La nouveauté peut également provenir des ondes radiophoniques et supports audio diffusant la musique populaire – c'est-à-dire de masse, médiatisée et reproduite industriellement - gabonaise, congolaise et ivoirienne, à laquelle les déplacements en zone urbaine donnent accès[251]. Dans un village mobɔngɔ par exemple, au cours d'une veillée de divertissement au *nyembe* (que je n'enregistrai pas) et alors que les femmes faisaient une pause vocale tout en continuant à danser au son des tambours, les tambourinaires chantèrent

[251] Si des musiques populaires passent dans le répertoire *bwete*, l'inverse est également vrai.

une phrase musicale extraite de la chanson à succès « Prudencia » de l'artiste ivoirien Meiway (*featuring* Koffi Olomide)[252].

La création musicale en pays mobɔngɔ peut ainsi être qualifiée de création distribuée, moins dans l'idée d'une édification collective des chants que dans celle de leur constant renouveau par la multitude d'apports singuliers. Cela montre tant le rôle de l'individu que l'importance de la collectivité au sein d'un mouvement incessant de création, recréation et circulation des musiques. Il apparaît en outre que la création musicale ne relève pas uniquement de transformations continues des mêmes chants - ce qui laisserait à tort penser que l'ensemble du matériau chanté puisse en définitive relever du constant renouvellement de quelques chants « primordiaux » - mais s'enrichit d'éléments « originaux », quand bien même cette originalité demeure relative. Néanmoins, comme le souligne Emmanuelle Olivier, « l'important est moins ce que la création apporte en termes d'innovation sur le plan musical que ce qu'elle apporte en termes de renouvellement de l'effet » (2009 : 178). L'effet recherché dans les performances des chants pérégrins est celui de surprise. Or, celle-ci survient aussi bien de l'audition d'un matériau musical neuf que de l'agencement original de matériaux connus ou d'une modification des paroles, procédés en forme de « clin d'œil » qui laissent aux récipiendaires la possibilité de reconnaître la modification apportée[253].

La perception d'une création musicale semble en outre se démarquer de la plasticité des chants due au contexte d'oralité et à la mémoire, ainsi que de l'intention de produire une version plutôt qu'une copie, par l'idée d'anticipation qui lui est attachée. En effet, un homme motsɔgɔ me confia un jour que, malgré sa fatigue, il allait se rendre à une cérémonie de *bwete* dans un village situé à une heure de marche, parce qu'il avait « hâte d'entendre ce [les chants nouveaux] que les Pygmées [avaient] préparé[s] ». La création musicale s'effectue ainsi en amont de la performance, et prend diverses formes. Elle peut d'abord, d'après mes interlocuteurs, passer par le canal onirique. Elle prend également la forme de répétitions en petit groupe, comme le montrent les exemples précédemment analysés. Ainsi, l'instigateur de la reprise du chant *kongolo*, matériau musical entièrement neuf dans cette région, a entrainé

[252] Sur ce titre, l'artiste ivoirien chante pour partie en langue *nzima*, inintelligible pour l'immense majorité des Gabonais de même que pour une partie des Ivoiriens. La phrase musicale retenue par les hommes babɔngɔ était cependant aisément mémorisable sur le plan phonétique et rythmique et fut prononcée de manière onomatopéique. La chanson et le clip sont accessibles à ce lien :
http://www.youtube.com/watch?v=_DKgL6hXltM.
La phrase musicale dont il est question intervient deux fois, à la minute 1:58 puis 3:37.

[253] La surprise peut également provenir d'un élément extra-musical, tel que la prise de parole par une catégorie de personnes non attendue par exemple. Ainsi, l'insertion *par les tambourinaires* de la phrase musicale extraite de la chanson ivoirienne « Prudencia » au sein d'un chant du rituel *nyembe* est doublement surprenante, par sa provenance et par qui l'importe.

dans son projet un petit groupe de personnes de sa parenté, qui a répété le chant quelques jours avant la cérémonie de *bwete*. Les tambourinaires avaient également répété leur intervention, coordonnée au signal de l'un d'eux. Enfin, l'élaboration de nouveaux chants peut également ne pas être directement liée à la situation rituelle : dans l'exemple suivant, le chant *munjambo okonga sitro* résulte ainsi de l'amusement d'un groupe d'adolescents.

Revenant un jour au village depuis un campement nommé « Citron » en raison de la présence d'un citronnier, un petit groupe mixte d'adolescents d'un village mobɔngɔ de la zone motsɔgɔ se mit à chanter, comme il est très fréquent de le faire. Ils entonnèrent un chant *isangu* nommé *munjambe amatumba sida* « les jeunes ont ramassé le sida » (exemple musical 50) en modifiant pour s'amuser les paroles qui devinrent, en ebɔngwɛ cette fois, *monjambo okonga sitro* « les jeunes reviennent de Citron » (exemple musical 51).

Les adolescents créèrent la surprise en proposant cette version au cours de la séquence *migɔnji* du *bwete* suivante, version qui fut préférée à celle des Masangu. Chantée par la suite dans les villages mitsɔgɔ/babɔngɔ alentours - où l'on connaissait plusieurs chants sur le sida, mais non le chant isangu *munjambe amatumba sida* – cette version originaire des Babɔngɔ fut reçue comme une de leurs créations.

Enfin, la notion de création musicale interroge la pertinence du statut d'auteur. Celle-ci se reflète dans le discours des musiciens, en mesure, jusqu'à un certain point, de préciser qui a « fondé », ou qui a « commencé avec » tel ou tel chant. J'ai ainsi relevé différents types d'identification : 1) Mon interlocuteur lui-même était l'auteur du chant ; 2) L'auteur était perçu comme collectif, par exemple « ce sont les Pygmées de [tel village] qui ont commencé avec ça » ; 3) L'auteur était un proche identifié mais décédé depuis longtemps ; 4) L'auteur n'était pas identifié car trop éloigné dans le temps et/ou dans l'espace. L'auteur dans ce contexte est celui qui compose un chant au sens étymologique de « mettre ensemble » des éléments. Comme la création musicale, son statut est relatif : pertinent pour une version en un lieu donné, il se perd au gré de la circulation et de la transformation des musiques. Comme elle encore, il est également dépendant de l'expérience des auditeurs et se joue de ce fait à plusieurs niveaux.

En effet, l'auteur d'un chant peut être compris comme son créateur si les auditeurs n'ont pas connaissance d'une version antérieure - dans les exemples précédents, le répertoire *mudimu* du chant *kongolo*, la chanson « Prudencia » du chanteur ivoirien Meiwey, le chant isangu *munjambe amatumba sida*. Si inversement les auditeurs connaissent la provenance antérieure du chant, le statut d'auteur est équivalent à l'instigateur de son importation, et généralement, de sa transformation. Il est à noter qu'au cours d'une performance, tous les

auditeurs n'ont pas simultanément la même référence mentale ou la même « démarche interprétative » (Feld 2005) et en ce sens, pas tout à fait le même mode de participation. Enfin, de tels auteurs n'ont aucune propriété intellectuelle sur la musique[254]. Ils ne possèdent pas non plus de statut social particulier. Cependant, la pertinence de ce statut, malgré ses contours flous, constitue un point de divergence notable avec les chants des répertoires permanents dont les créateurs sont représentés comme les ancêtres. Dans ce contexte, il apparaît que l'auteur des chants pérégrins serait sans véritable autorité, tandis qu'inversement, les chants permanents tireraient leur autorité de leur absence d'auteur précisément identifiable (Cf. Severi 2008).

A présent que l'identité labile des chants pérégrins a été mise en évidente, quelques ressorts de leur longévité et de leur distribution sont analysés.

7.2.3. Vie et mort des chants pérégrins

La distribution et la longévité des chants pérégrins sont variables. Elles tiennent à différents paramètres, qui sont décrits ici en termes de « facteurs psychologiques » et « environnementaux ou écologiques » (Sperber 1996 : 115-116), ainsi qu'en termes de « démarches interprétatives » (*interpretive moves*), dont Feld distingue cinq types (*locational, categorical, associational, reflective, evaluative*) (Feld 2005), pour reprendre les deux approches, respectivement cognitive et relationnelle axée sur la réception, sur lesquelles s'est appuyée l'analyse de la communication musicale jusqu'à présent. Ces différentes démarches interprétatives ainsi que les divers facteurs psychologiques et écologiques ne sont pas exclusifs mais sont au contraire susceptibles de s'articuler et/ou de se succéder au cours d'une même performance.

Ainsi, au rang des facteurs écologiques favorisant la circulation musicale se trouve l'institution rituelle elle-même. En effet, chaque cérémonie rassemble des cercles de parents, et chaque village appartient à plusieurs cercles. Le cadre réitératif du rituel permet alors la transmission rapide des nouveautés musicales de cercle en cercle. Il est à noter que ce même cadre permet dans le même temps la remémoration continue des chants permanents par les mêmes personnes et constitue de ce fait également un facteur de stabilité des répertoires permanents. Un même facteur peut donc donner lieu à une double appréhension. En outre, la

[254] Sur les questions d'autorité, de propriété intellectuelle et de création musicale dans les musiques de tradition orale et à différentes échelles d'observation, voir notamment Guillebaud *et al.* (eds.) (2010) ; Olivier (ed.) (2012). Sur les circulations de musiques et les parcours de musiciens, voir notamment Le Menestrel (ed.) (2012) ; Olivier (ed.) (2012).

saison sèche - qui voit la multiplication des cérémonies et notamment des initiations d'écoliers en vacances - est également particulièrement propice à la prolifération et à la circulation des chants nouveaux.

Les démarches interprétatives et facteurs psychologiques relèvent de l'individu et sont donc subjectifs. Cela signifie d'une part que tous les acteurs ne partagent pas obligatoirement la même interprétation d'un chant ou ne se trouvent pas dans les mêmes dispositions psychologiques au cours d'une même performance, mais aussi qu'inversement, plusieurs acteurs peuvent partager les mêmes dispositions et interprétations.

Au rang des facteurs psychologiques facilitant la circulation des chants pérégrins se trouve par exemple la facilité de mémorisation. A ce titre, les chants partageant un « air de famille » avec d'autres ont donc *a priori* davantage de chances d'être plus largement distribués. L'auditeur évalue la nouveauté du chant qu'il entend en fonction de chants qu'il connaît déjà et se remémore possiblement des événements précédents, individuels ou collectifs, qui lui sont attachés – tels que d'autres performances ou événements en marge de ces performances, dans le même village ou dans des villages différents (*locational*, *associational* et *reflective moves*). L'expérience des auditeurs étant individuelle, le résultat d'une telle évaluation ne peut être homogène.

De manière plus collective, la communauté de références culturelles entre les acteurs peut également encourager la circulation musicale. Par exemple, dans le chant *mbele go ndongo* « les sardines fumées reviennent de Libreville », le caractère générique des paroles permet aux hommes comme aux femmes de s'en faire une représentation mentale ou une interprétation similaire de manière immédiate. Selon l'exégèse qui m'en a été faite en effet, ce chant fait référence à une denrée préparée en ville, rare dans les villages : à l'inverse du poisson pêché quotidiennement qui descend la rivière depuis la zone montagneuse du pays mobɔngɔ jusqu'à la côte, les sardines fumées remontent le courant, transportées depuis Libreville dans les voitures de passage. Ne voyageant pas seules, elles augurent d'autres richesses en provenance de la ville. Exempt de référence à un rituel en particulier et éveillant l'intérêt du plus grand nombre d'individus, ce chant connaissait à l'époque de mon passage un franc succès tant dans le *bwete,* le *bwete misɔkɔ* que dans le *nyembe*.

Enfin, la motivation à la communication d'un chant, en tant que facteur psychologique, peut être liée à la capacité des paroles à réinvestir des sens nouveaux, individuellement et/ou collectivement, c'est-à-dire à être l'objet de démarches interprétatives variées, subjectives et/ou relevant de références culturelles communes. Dans l'exemple suivant du chant *ngomba*, l'enregistrement et l'enquête font à ce jour défaut et je ne sais pour

l'heure ce qu'il advint réellement du chant. Les interprétations suggérées ci-après reposent toutefois sur des références que l'on sait par ailleurs culturellement pertinentes.

Ainsi, pour les cérémonies liées au deuil d'une initiée du *nyembe* qui s'annonçait un jour dans un village voisin, un homme mobɔngɔ de ses proches parents prépara un chant. Celui-ci contenait un terme unique encadré par des voyelles non signifiantes : « *o ngomba o* » (« o le porc-épic o »)[255]. « Quand j'ai chanté ça », me confia-t-il, « les gens ont pleuré ! ». Il s'agissait alors de l'expression spontanée d'une émotion partagée, et non de l'encadrement rituel des pleurs, par ailleurs également pertinent dans ce contexte de deuil. Ces pleurs témoignaient de la réception positive du chant (*evaluative move*) et constituait à ce moment la démarche interprétative la plus éloquente[256].

D'abord, le fait qu'un homme entonne un chant dans le cadre du rituel féminin - en plus de susciter la surprise - comportait vraisemblablement une charge émotionnelle particulière, en tant qu'hommage particulier à la défunte, soulignant ainsi la singularité de leur relation. En outre, le caractère collectif de la réception relevait assurément du partage d'un savoir, qui rendait évidente l'association entre la défunte, le chanteur, le chant mais aussi les auditeurs : une si vive réaction à l'audition d'un terme unique manifestait ostensiblement le pouvoir évocateur fort de ce dernier auprès des individus ayant entretenu avec la défunte des relations interpersonnelles. Or, l'on sait par ailleurs que l'athérure est l'un des rares mammifères chassé occasionnellement par les femmes, au moyen de la technique d'enfumage du terrier. Le souvenir suscité par le terme pourrait en ce sens être associé à des compétences remarquables ou au contraire à une déconvenue notoire.

La vive émotion suscitée localement n'assure pas pour autant au chant une distribution large ni une longévité accrue. En effet, la référence singulière de ce chant à une relation interpersonnelle se perd au-delà du cercle de parenté, et avec elle également se perd l'intérêt spécifique du chant. La motivation à communiquer un tel type de chant est alors conditionnée par la capacité des paroles à intégrer différents niveaux interprétatifs. Ainsi, la chasse féminine à l'athérure est un savoir commun à toute la région. En outre, l'athérure constitue un symbole central du rituel masculin *bwete*, où il représente le novice *banji.* Enfin, il est envisageable que le chant remémore à d'autres individus dans d'autres villages des événements ponctuels.

[255] *Ngomba*, traduit localement en français par le terme générique de « porc-épic » est en fait un athérure (*Atherurus africanus*).

[256] Il est vraisemblable que l'évaluation d'au moins quelques individus ait été négative ou indifférente, mais mon interlocuteur en fait abstraction, privilégiant la réception la plus avantageuse pour lui en tant qu'auteur.

Ainsi, à la manière épidémiologique de la communication, le sens initial, lié à un contexte particulier, peut être réinvesti de références plus largement partagées, qui peuvent à leur tour faire l'objet de nouvelles représentations individuelles[257]. Il apparaît donc que ce chant créé pour une occasion singulière en référence à un événement particulier renvoie en fait également à des savoirs collectifs engageant différentes catégories de personnes (femmes, hommes) et de contextes (ordinaire, rituel), et contient la possibilité d'interprétations subjectives variées. Ces données lui procurent *a priori* une grande capacité de diffusion. Cependant, le processus de réinvestissement du sens n'est pas systématique. De ce fait, ni le savoir collectif, tant féminin que masculin, associé à l'athérure, ni la possibilité de réinterprétations individuelles ne constituent un gage infaillible de circulation et de longévité du chant.

Il apparaît également qu'en temps « normal », les auditeurs n'ont guère à s'interroger sur la catégorie dans laquelle s'inscrit le chant en contexte de circulation musicale (*categorical move*) : il s'agit d'un chant pérégrin circulant le plus fréquemment entre les répertoires de danses publiques des rituels et des divertissements. La question se pose cependant en certaines circonstances transgressives, sur lesquelles revient la section suivante. Cette dernière section s'attache à montrer qu'à un niveau méta-communicationnel, les différents régimes de plasticité musicale et la circulation musicale (en lien avec le régime de transformation et d'innovation) reflètent et construisent les relations entre différentes catégories de personnes.

7.3. META-COMMUNICATION MUSICALE ET COHERENCE SOCIALE

Cette section change de cadre d'interprétation et s'intéresse à un niveau *meta* de la communication musicale, c'est-à-dire à celui d'une communication sur la communication (Cf. Bateson 1977 ; 1980). Il s'agit de montrer comment les dynamiques communicationnelles décrites jusqu'à présent en termes de contenus musicaux et de relations musicales s'interprètent également en termes de relations interethniques Pygmées / non-Pygmées et de relations de genre, et comment s'articulent ces différents types de relations. Ce qui se joue à

[257] Cf. Filippo Bonini-Baraldi à propos du rôle de la musique dans les veillées funèbres chez les Tsiganes de Transylvanie centrale : « Ce qui importe, c'est que, quelle que soit l'intention des musiciens, les airs qui complètent les séquences musicales permettent à chacun d'y reconnaître ses propres morts » (2008 : 69)

l'échelle de la performance musicale et d'une performance à l'autre s'inscrit ainsi au sein d'un vaste système de cohérence, que Steven Feld définit de la manière suivante[258] :

> "In this kind of frame, the musical mode may present the same orders of message that are presented, simultaneously or otherwise, in other modes. I am referring, then, to tropes and crossmodal abstractions, those figurative wellsprings that unify experience across natural, cultural, physical, and aesthetic fields of reference. Coherence systems involve organizing principles that are not unique to one social domain, symbolic system, or social practice, but are instead broadly epistemic and unifying, culturally axiomatic, implicated in social behaviors and praxis of all sorts." (Feld 2005 : 91)

Ainsi en pays mobɔngɔ, il en va de la capacité d'innovation et de circulation musicales comme de l'ensemble des compétences musicales : elle ne relève pas d'un savoir réservé, tout en étant associée aux Pygmées et aux femmes par les voisins et les hommes. Autrement dit, les Pygmées innoveraient et feraient mieux circuler les musiques que leurs voisins, les femmes, mieux que les hommes, et les femmes babɔngɔ, mieux que les femmes des populations voisines. De ce fait et selon l'acception locale, les voisins « prennent » davantage les innovations des Pygmées que l'inverse. Il est à noter que cette attitude vient en outre contrebalancer l'idée largement répandue selon laquelle les Pygmées ont « tout pris » aux voisins. Ce qui est « pris » ici n'est cependant ni un bien matériel, ni une technique ni même une compétence, mais plutôt le produit de cette dernière, qui s'évalue en termes de qualités esthétiques et émotionnelles.

Il y a tout d'abord à cette double association quelques raisons « mécaniques » : un goût pour la musique reconnu plus prononcé chez les Pygmées et les femmes d'abord ; une pratique plus soutenue ensuite[259] ; le fait enfin qu'à l'exception de la séquence *migɔnji* animée de manière privilégiée par les Babɔngɔ, ce sont les femmes qui prennent en charge les séquences de danses publiques des rituels et du divertissement[260]. Au-delà de ces considérations de base néanmoins, il apparaît que l'attribution d'une telle compétence possède des fondements sociaux ainsi qu'un impact au plan relationnel[261].

---

[258] Feld reprend la notion de *coherence* à Judith et Alton Becker (1981).

[259] Les Pygmées sont, comme on l'a vu, les seuls à pratiquer tous les rituels de la région, tandis que la pratique vocale est avant tout attribuée aux femmes.

[260] Les rituels *nyembe* et *mabundi* sont féminins. Les rituels *ombudi, mabanji, mimbwiri* sont mixtes mais contrôlés par les femmes. Les rituels *bwete misɔkɔ* sont masculins mais les femmes entonnent et répondent après les danses des devins-guérisseurs *nganga*.

[261] Sandrine Loncke (2009 : 219-220) opère déjà ce type de rapprochement à propos des Peuls WoDaabe du Niger : « A elle seule, » dit-elle, « la configuration de ce réseau spatial qui détermine en grande partie la topographie des relations interlignagères est donc une clé pour concevoir la façon dont les chants de marque parviennent à se modeler continûment les uns par rapport aux autres, préservant une homogénéité d'ensemble

7.3.1. Des Pygmées et des femmes connecteurs

D'abord, dans un contexte rituel marqué par l'absence d'instances unificatrices supérieures, la circulation des musiques donne à entendre, mais aussi contribue, à une certaine connexion entre les villages et les villageois. En ce sens, elle participe à sa manière à la construction d'un sentiment d'appartenance commune des initiés à une échelle plus globale, qu'il s'agisse des initiés du *bwete* entre eux, des initiées du *nyembe* entre elles, ou encore du statut d'initié toutes sociétés initiatiques confondues, du fait de la circulation musicale interrituelle. Ce sentiment d'appartenance commune est par ailleurs sensible dans les droits accordés aux initié(e)s à l'extérieur de leurs cercles relationnels.

Associés à cette circulation musicale, les Pygmées et les femmes sont eux-mêmes perçus comme des connecteurs. Ce statut déborde largement le cadre musical d'ailleurs. Du fait de la résidence virilocale dans les alliances matrimoniales en effet, les femmes, se déplaçant depuis leur village jusqu'au village de leur époux, connectent les groupes d'hommes. Quant aux Pygmées, ils sont dits avoir servi de guide aux populations voisines lors des grandes migrations passées ; ils sont en outre considérés comme étant à l'interface entre les mondes villageois et forestier ; enfin, leur implantation géographique en pays mobɔngɔ montre précisément qu'ils connectent par la forêt les routes du nord et du sud de la zone, en bordure desquelles vivent respectivement les Mitsɔgɔ et les Masangu.

L'articulation entre cette connexion physique opérée par les Babɔngɔ et la circulation musicale trouve du sens à un niveau mythologique également. En effet, l'association des Babɔngɔ avec la circulation des musiques rituelles au niveau régional est doublée de la représentation d'une progression des musiques selon un axe nord-sud au sein de la zone d'étude. Bien que personne ne soit explicite sur ce point, il semble que cette représentation relève du symbolisme du *bwete* plus que d'une observance stricte. En effet, le nord de la zone d'étude constitue le canton Diboa, qui est dit être le centre originel du *bwete*. En tant que tel et selon les initiés, Diboa dégagerait une aura spirituelle particulière. Les initiés issus de régions et de populations diverses viennent s'y ressourcer, comme en pèlerinage, car c'est là que serait organisé le *bwete* le plus « authentique », et que les initiés seraient les plus puissants. Les Babɔngɔ, nombreux dans cette région, y sont de plus considérés comme les plus fervents créateurs de musiques et les plus actifs dans leur diffusion.

---

tout en suivant le fil des recompositions lignagères. » Plus loin elle ajoute : « Cette conception du devenir musical apparaît évidemment tout indiquée dans le cas d'une population nomade à mode de pouvoir diffus, qui se recompose sans cesse, dans le temps comme dans l'espace. »

Au-delà d'un certain dynamisme musical réel, il est probable que la représentation du Pygmée mythique entre en jeu dans le crédit particulier donné aux compétences musicales des Babɔngɔ de Diboa. Ce gage d'authenticité rejaillirait sur les musiques de Diboa elles-mêmes : un crédit particulier leur serait accordé en raison de leur origine géographique, dont elles portent la trace linguistique. Les chants créés à Diboa sont en effet en getsɔgɔ - la langue officielle du *bwete* que les Masangu ne parlent ni ne comprennent – ainsi qu'en ebɔngwɛ, idiome mobɔngɔ. Dans cette représentation nord-sud de la circulation des musiques enfin, les chants transmigrent par le milieu forestier hautement symbolique où ils sont relayés de proche en proche par des villages exclusivement Babɔngɔ, continuant de ce fait à se charger spirituellement en chemin.

La puissance des initiés mitsɔgɔ et babɔngɔ de Diboa est ainsi considérée comme supérieure à celle des autres populations, dont celle des Mitsɔgɔ et Babɔngɔ du sud de la zone d'étude. Il se dit en effet que les Mitsɔgɔ de Mimongo eux-mêmes apprendraient les nouveautés musicales du *bwete* par les Mitsɔgɔ de Diboa. En ce sens, le symbolisme mythologique attaché à la région est plus prégnant que l'histoire des individus et que la diversité réelle des circuits musicaux. Les Mitsɔgɔ de Diboa en effet disent être arrivés de Mimongo, accompagnés ou suivis des Babɔngɔ, deux à trois générations plus tôt (dans les années 1960) pour travailler dans les compagnies forestières occidentales. Les plus vieux d'entre eux témoignent avoir eux-mêmes « ouvert la route » dans la forêt au moyen d'outils manuels pour permettre le passage des grumiers, et y avoir fondé les premiers villages. Si la zone n'était historiquement pas vierge de toute implantation humaine, elle en donnait effectivement l'impression, ayant été plus ou moins abandonnée une trentaine d'années avant l'arrivée de ces compagnies forestières[262]. Ainsi l'authenticité de la production rituelle notamment musicale, tout comme la supériorité initiatique, sont attribuées de manière quelque peu paradoxale à des groupes récemment installés dans la région, et parmi eux qui plus est - selon une logique primitiviste assignant les Pygmées au rôle de premiers habitants de la forêt - aux Babɔngɔ dont l'arrivée est pourtant contemporaine de celle des Mitsɔgɔ, voire postérieure. Toute autre orientation (par exemple du sud au nord) dans la circulation n'est ni absente ni proscrite (cf. l'exemple 50 *munjambe amatumba sida*), mais, moins chargée symboliquement, elle serait moins mise en valeur.

En ce sens, il est intéressant de noter la manière dont un initié mobɔngɔ de la zone musangu me fit un jour part de sa crainte respectueuse de la puissance supérieure des initiés

[262] Oliver Hymas (2010) propose une synthèse bibliographique de la présence humaine dans la zone des monts du Chaillu.

babɔngɔ de Diboa, qu'il ne connaissait que par ouï-dire : « ces gens-là font danser les *migɔnji* toute la nuit », me dit-il. Je savais par expérience qu'il n'en était rien dans les faits et qu'en zone motsɔgɔ également, les interventions de *migɔnji* sont entrecoupées de pauses plus ou moins longues. Néanmoins, son commentaire exprimait à lui seul et de manière condensée plusieurs points précédemment soulignés dans cette thèse : la puissance supérieure accordée aux initiés babɔngɔ de Diboa d'abord, mais aussi l'association des Babɔngɔ avec la séquence *migɔnji*, l'efficacité rituelle accordée à la séquence *migɔnji* réussie ensuite, et enfin, la réussite de la séquence *migɔnji* liée à son dynamisme, sa profusion, sa durée.

Enfin, l'analyse des termes communicationnels de la circulation musicale - contenus et relations à l'échelle interpersonnelle et intervillageoise - a précédemment permis de définir la circulation comme relevant d'une relation horizontale entre individus de statut équivalent, la distinguant de la transmission verticale et hiérarchique propre aux répertoires permanents. Or le cadre méta-communicationnel - mettant en évidence la représentation d'une orientation nord-sud de la circulation musicale à l'échelle cette fois-ci régionale - permet à présent d'envisager la circulation comme relevant également d'une forme de transmission : le nord, associé à l'origine et faisant autorité, est représenté comme transmettant les musiques au sud. Ces deux niveaux interprétatifs ne se contredisent pas mais articulent des échelles d'observation distinctes. En outre, tous deux communiquent, chacun à leur manière, la singularité du rôle attribué aux Pygmées dans la circulation musicale : connecteurs, avec les femmes, des individus et des villages dans le cadre « ordinaire » que constituent les séquences de danses publiques des rituels et des divertissements ; connecteurs également du nord et du sud du pays mobɔngɔ selon une approche alliant une réalité physique et une dimension mythologique. Or cette appréhension bidimensionnelle (plans ordinaire et mythologique) de la figure du Pygmée dans la circulation musicale met, en définitive, « en forme et en acte » (Houseman 2012) la bivalence des Pygmées caractéristique de la relation avec leur voisins : membres cadets des initiations de leurs voisins, associés aux danses publiques des rituels, mais aussi au fondement de la reproduction initiatique par leur rôle de transmetteurs des musiques depuis les origines géographiques du rituel.

Cette bivalence relationnelle, attribuée aux Pygmées mais aussi aux femmes dans une certaine mesure, est encore confortée dans la circulation musicale sous une autre forme, celle d'une pratique transgressive.

7.3.2. Des Pygmées et des femmes transgresseurs

Les voisins et les hommes reprochent également aux Pygmées et aux femmes de pousser le principe de circulation musicale à l'excès et d'en transgresser de ce fait les normes. La critique ne se traduit pas exactement de la même manière selon les catégories de personnes. Les hommes imputent ainsi aux femmes de « prendre trop les chansons des hommes », par exemple, le chant de *mogɔnji moyeye* devenant *ngengete* (cf. exemple musical 49). Un chant de *mogɔnji* en effet n'entre pas en principe dans la circulation. Son origine masculine se trouve toutefois atténuée voire camouflée par sa transformation terminologique genrée. Dans ce cas, le chant ainsi réapproprié circule sous une nouvelle identité.

Parallèlement, les voisins désapprouvent l'intégration par les Babɔngɔ dans la séquence *migɔnji* de musiques jugées inappropriées - par exemple, la musique populaire, telle que la citation de la chanson de Meiwey, ou encore les chants issus des répertoires de contes – voire même interdites – les chants permanents. C'est ainsi que j'eus l'occasion d'entendre au cours d'une séquence *migɔnji* le chant du *nyembe tsopa ni kaa* (« Attraper les crabes ») que les femmes et les novices *basende* (BO ; TS : *itsende*) entonnent entre elles au cours du rite d'initiation, non au moment des danses publiques mais lorsqu'elles partent en brousse réaliser l'action chantée, puis lorsqu'elles reviennent au village avec les crabes.

La transgression musicale constitue ainsi un changement inadapté de répertoire musical. Il semble toutefois qu'elle soit elle-même préservée d'éventuels abus par son insertion dans un cadre limitatif. Ainsi, il paraît *a priori* impossible que soient entonnés dans la séquence *migɔnji* les chants permanents du métarépertoire *bwete* lui-même (tels que les chants des séquences *byomba*, *mbɔmɔ*, etc.). Dans les faits en outre, ces importations transgressives demeurent généralement éphémères et n'entrent guère dans la circulation régionale au même titre que les chants pérégrins. Cette pratique en apparence anodine, fugace et dépendante du contexte de performance, donne en fait à entendre les relations entre les différentes catégories de personnes. Fondamentalement bivalente, elle permet notamment de mettre en parallèle les relations Pygmées/non-Pygmées et femmes/hommes, et souligne à nouveau la bivalence de la relation Babɔngɔ/voisins.

En effet, la transgression musicale traduit d'abord, selon les voisins et les hommes, un manque de respect de la part des Pygmées et des femmes envers « la tradition ». Je suggère que le reproche sous-jacent est en fait celui d'une pratique incontrôlable, et qu'il sous-tend en définitive la crainte des dominants sociaux (hommes et voisins) de la perte de contrôle des cadets sociaux (femmes et Pygmées), perte qui engendrerait une remise en cause de leur

propre statut. Le caractère incontrôlable supposé des cadets sociaux prend de multiples autres formes. Dans le cadre rituel et musical toujours, les femmes se trouvent ainsi dans une certaine mesure hors du contrôle du *bwete*, du fait même de leur exclusion du rituel par les hommes. En outre, le rituel *nyembe* auquel les femmes sont initiées est lui-même réputé pour son caractère fondamentalement licencieux (cf. chapitre 1). Par ailleurs, la menace, contenue dans la transgression musicale, d'un changement de catégorie ontologique durable des chants permanents en chants pérégrins semble faire écho à celle de changement de catégorie ontologique d'humains en animal mystique, dans les cas présumés de métamorphose animale attribués aux Pygmées (cf. chapitre 6 et annexe 6 C). Ces menaces de changement de catégorie ontologique imputées aux Pygmées (d'homme en animal, de chants permanents en chants pérégrins) seraient ainsi perçues par les voisins comme autant de tentatives de renversement de l'ordre hiérarchique établi.

Mais il y a plus. Il apparaît que la transgression musicale fait également sens de manière tout à fait inverse. En effet, si elle est dans tous les cas réprouvée par les voisins et les hommes, force est de constater qu'elle produit l'effet de surprise idéal, maximal, qui est attendu dans la performance des danses publiques à des fins d'efficacité du rituel, et particulièrement dans la séquence *migɔnji*. En ce sens, la transgression musicale est une compétence musicale, attribuée comme les autres aux Pygmées et aux femmes. L'on se trouve alors face à une situation paradoxale où la participation la plus efficace conduit à réaliser ce qui est proscrit, où l'application de certaines règles amène à en enfreindre d'autres. La transgression musicale est en d'autres termes une « indiscipline créative »[263]. Au sein de la séquence *migɔnji*, cette pratique paradoxale a des implications relationnelles entre les Babɔngɔ et leurs voisins. J'en distingue deux dont le caractère est opposé.

D'abord, plus encore que la mise en circulation musicale dont la pratique demeure accessible à tous, la transgression musicale différencie sur critère ethnique une catégorie d'initiés - les Pygmées - alors que la distinction des initiés au sein du *bwete* (*banji*, *kombwe*, *nyima*) s'effectue communément sur le niveau de connaissance des affaires secrètes[264]. En établissant une distance avec les initiés voisins – qui mettent un point d'honneur à respecter la tradition quant à eux – de même qu'en rapprochant les Pygmées des femmes – non-initiées et

[263] Première occurrence de l'expression dans Bonhomme *et al* 2012.

[264] En réalité, une autre figure ethnique est distinguée au cours de l'initiation au *bwete* : en effet, une saynète nommée « Mokeke » caricature en les ridiculisant les Akɛlɛ. Il s'agit d'une commémoration historique de la victoire finale des Mitsɔgɔ sur les Akɛlɛ dans les guerres interethniques qui ont fait rage par le passé. A la différence des Pygmées dans la séquence *migɔnji* cependant, personne ne songerait à faire appel à un Akɛlɛ en chair et en os pour sa réalisation.

transgressives – elle contribue finalement à maintenir les Babɔngɔ dans un statut de membres cadets de la société initiatique.

Dans la perspective mobɔngɔ à l'inverse, la transgression musicale, loin de révéler une éventuelle implication désinvolte ou une méconnaissance des affaires rituelles de leurs voisins, apparaît comme l'expression quintessentielle et délibérée de la participation des Babɔngɔ à la réussite du rituel en tant qu'initiés à part entière. Elle se produit ponctuellement lorsque l'ambiance est particulièrement exaltée, signe d'une performance remarquablement réussie, résultant elle-même d'une abondance de multiples éléments (chanteurs, tambourinaires, volume sonore, variations, innovations, danses, ancêtres, surprises). Elle constitue dans ce contexte une touche surabondante. Elle ne se produit pas à l'inverse lorsque la performance est de qualité seulement moyenne. En ce sens, une séquence *migɔnji* dans laquelle s'est produite une transgression a paradoxalement plus de chances de laisser un meilleur souvenir aux participants qu'une séquence *migɔnji* « régulière ». Enfin, il apparaît également que l'association des Pygmées avec la séquence *migɔnji* - en tant que séquence la plus variable du rituel du fait de la circulation musicale dont la transgression constitue un cas extrême - octroie en définitive aux Babɔngɔ le pouvoir de personnaliser jusqu'à un certain point la cérémonie.

Je suggère de sortir de ce paradoxe en pensant la relation Pygmées/non-Pygmées en termes de *déviance*, selon la perspective interactionniste d'Howard Becker (1985 [1963]).

7.3.3. Les relations sous l'angle de la déviance

Howard Becker (1985 [1963]) envisage la déviance comme un processus hautement relationnel et relatif, c'est-à-dire largement dépendant du contexte et des individus. Le double sens qu'il donne au terme « outsider » (l'étranger, le déviant, le marginal, le transgresseur) souligne le caractère fondamentalement interactionnel de la déviance telle qu'il l'entend :

> « Tous les groupes sociaux instituent des normes et s'efforcent de les faire appliquer, au moins à certains moments et dans certaines circonstances. Les normes sociales définissent des situations et les modes de comportement appropriées à celles-ci : certaines actions sont prescrites (ce qui est « bien »), d'autres sont interdites (ce qui est « mal »). Quand un individu est supposé avoir transgressé une norme en vigueur, il peut se faire qu'il soit perçu comme un type particulier d'individu, auquel on ne peut faire confiance pour vivre selon les normes sur lesquelles s'accorde le groupe. Cet individu est considéré comme *étranger* au groupe [*outsider*].
>
> Mais l'individu qui est ainsi étiqueté comme étranger peut voir les choses autrement. Il se peut qu'il n'accepte pas la norme selon laquelle on le

> juge ou qu'il dénie à ceux qui le jugent la compétence ou la légitimité pour le faire. Il en découle un deuxième sens du terme : le transgresseur peut estimer que ses juges sont *étrangers* à son univers. » (*op.cit*. : 25)

Dans cette section, je souhaite montrer que le processus qui conduit les Babɔngɔ à la transgression musicale au sein de la séquence *migɔnji* relève en fait de leur adhésion à un système de valeurs distinct, qui vient en addition à leur adhésion au système de valeurs de leurs voisins. L'action ainsi n'est pas déviante en soi mais relativement aux normes instituées par les dominants sociaux. Envisagée selon la perspective d'un autre système normatif, elle perd alors son attribut transgressif.

Dans la perspective d'une inscription des faits musicaux dans un vaste système de cohérence, je suggère d'envisager les caractéristiques contrastives, qui fondent la communication des chants permanents d'une part et celle des chants pérégrins d'autre part, comme méta-communiquant sur les valeurs sociales des catégories de personnes auxquels ces types de chants sont associés. Si les chants permanents sont associés aux voisins et aux hommes et les chants pérégrins, aux Pygmées et aux femmes, l'analyse qui suit focalise sur la seule relation Pygmées / voisins.

Ainsi, le positionnement inverse des chants permanents et des chants pérégrins relativement aux questions de circulation et d'orientation de la transmission met *a priori* en évidence des réponses sociales opposées des Pygmées et de leurs voisins vis-à-vis d'un idéal de mode de vie, du concept de propriété ainsi que du type de relations entre les individus et les groupes. Ainsi selon toute vraisemblance, les chants permanents associés aux voisins renvoient à la sédentarité, tandis que l'absence de circulation souligne la pertinence de la notion de propriété, et que la transmission verticale indique le caractère hiérarchique des relations. Inversement, le caractère pérégrin des chants associés aux Pygmées est à mettre en parallèle avec le mode de vie mobile de ces derniers ; la vaste circulation des chants, qui se transforment en se déplaçant aléatoirement, illustre quant à elle la notion de partage généralisé et l'absence de propriété ; enfin, la diffusion horizontale entre pairs relève de relations interindividuelles idéologiquement égalitaires. Le tableau ci-après met en regard en les synthétisant les caractéristiques des chants associés aux voisins et ceux associés aux Babɔngɔ, ainsi que les valeurs sociales correspondantes :

Chants permanents	Chants pérégrins
➢ *Sédentarité*	➢ *Mobilité*
Absence de circulation	Vaste circulation
➢ *Notion de propriété*	➢ *Absence de propriété, partage*
Transmission verticale	Circulation horizontale
➢ *Relations hiérarchiques*	➢ *Relations égalitaires*
↓	↓
ASSOCIES AUX VOISINS	ASSOCIES AUX PYGMEES

Caractéristiques des chants et valeurs sociales correspondantes.

L'élargissement du champ d'observation mettrait de la même manière en évidence des éléments communs aux deux types de chants, tels que le système musical et la forme responsoriale précédemment cités, illustrant *a priori* que les systèmes normatifs correspondants ne sont pas strictement opposés non plus. Néanmoins, il s'avère que le positionnement des groupes relativement à ces trois points construit précisément la distinction entre les systèmes à échange immédiat (*immediate-return systems*) et systèmes à échange différé (*delayed-return systems*) d'après James Woodburn, qui souligne également la capacité des rituels à maintenir et à développer des idées et des valeurs[265] (voir notamment l'article de 2005 faisant référence à plusieurs travaux précédents).

Woodburn insiste ainsi sur le rôle déterminant du rapport des personnes et des groupes à la propriété : les systèmes à échange immédiat, typiques de certaines populations de chasseurs-cueilleurs (*hunter-gatherers*), sont marqués par l'obligation de partage (*sharing*) et l'idéologie égalitaire (*ideologically egalitarian*)[266], tandis qu'inversement, les systèmes à échange différé, produits par des populations d'agriculteurs mais également de certains

[265] "The notion that religion and ritual are secondary, are less important in understanding social continuity and social change than political and economic factors, still dominates a surprisingly wide range of approaches to the study of hunter-gatherer societies and should, I believe, be constantly challenged. Religion and ritual are not symbolic by-products of the real and the material but are active contexts for the maintenance and development of ideas and values, including those which relate to equality and inequality in social life. It seems strange to be still stressing this today, a century on from the work of Weber and Durkheim, but in the context of research on African hunter-gatherers this fundamental issue does still need emphasis." (2005: 24-25)

[266] Jerome Lewis illustre ce système chez les Mbenjele BaYaka : " Living in such society is like living in a place where goods are free. If you don't have what you need, you simply look around to see who might have it and ask them for it. If it is a tool or object, when you have finished, they or someone else may ask you for the item again, and so it continues travelling around the community. If it is food, people will politely help themselves to the meal that you are eating." (2014: 227). Lewis fait cependant une distinction entre les biens matériels "gratuits" et le savoir, "payant".

chasseurs-cueilleurs, sont fondés sur le respect de la notion de propriété et le caractère inégal et hiérarchique des relations. Woodburn en outre se démarque de ses prédécesseurs en appréhendant les systèmes à échange immédiat, non comme des systèmes partiels dérivés des systèmes à échange différé, qui surgiraient par réaction de solidarité des chasseurs-cueilleurs face aux pressions de leurs voisins, mais comme des systèmes autonomes et cohérents. Enfin, l'auteur adhère à l'idée que les systèmes à échange immédiat sont susceptibles de se transformer sous l'influence des systèmes à échange différé dans certains contextes, tout en soulignant la difficulté que revêt une telle transformation des valeurs.

De multiples éléments (qui débordent le cadre rituel et musical) semblent indiquer la co-adhésion des Pygmées Babɔngɔ au système normatif de leurs voisins d'une part, comme l'illustre notamment leur engagement sincère dans le système rituel de ces derniers, et au leur propre d'autre part, comme le montre entre autres exemples le rituel *mudimu* auxquels sont initiés les hommes comme les femmes dans certains endroits ou encore le principe de fonctionnement de la séquence *migɔnji* associée aux Pygmées[267]. Seule une étude systématique cependant permettra de préciser de quelle manière les Babɔngɔ articulent à l'heure actuelle ces deux systèmes de valeurs présumés, ainsi que le processus historique dont résulte la situation présente. Il est vraisemblable également que la situation ne soit pas homogène sur l'ensemble du pays mobɔngɔ. Ce qui importe dans le cadre de cette thèse néanmoins, c'est la mise en évidence de valeurs sociales tant pertinentes chez les Babɔngɔ des zones motsɔgɔ et musangu que distinctes de celles qui fondent le système normatif des voisins[268]. A cela deux conséquences.

D'abord, cette conception permet d'appréhender la transgression musicale non plus uniquement du point de vue des voisins dominants sociaux - c'est-à-dire comme un comportement déviant -, mais également selon la logique de ses propres acteurs, les Babɔngɔ. Ainsi, lors des performances particulièrement animées, il arrive qu'un ou plusieurs individus agissent avec les chants permanents comme avec les chants pérégrins, c'est-à-dire appliquent les valeurs d'un système normatif à un élément issu d'un autre, en donnant en partage ce qui est régi par la propriété. Le rapprochement dépréciatif, et de portée plus générale, que les

[267] Il demeure incertain à ce jour si la séquence *migɔnji* est associée aux Babɔngɔ parce qu'elle rappelle les valeurs sociales pygmées ou bien si elle véhicule des valeurs distinctes de celles des autres séquences du rituel parce qu'elle est une création pygmée.

[268] L'association des types de chants avec des catégories de personnes et des valeurs sociales n'est toutefois pas exclusive au point d'entraver la participation des voisins à la circulation musicale ni l'organisation de la séquence *migɔnji* en l'absence des Babɔngɔ.

Mitsɔgɔ effectuent entre le nom *Babɔngɔ* et le verbe *bɔngɔ*, « prendre » en getsɔgɔ, en est l'illustration : les Babɔngɔ, disent-il, sont « ceux qui prennent sans permission ».

Toutefois, et selon l'hypothèse avancée, il s'agirait ici moins d'un manque de respect des Babɔngɔ pour les valeurs du système normatif des voisins véhiculées dans le *bwete* que d'un respect supérieur envers leurs valeurs propres, qui régissent la séquence *migɔnji* à laquelle ils sont plus particulièrement liés. C'est l'idée qu'expriment Sykes et Matza en parlant de « la fratrie, la bande, le groupe de copains » :

> « Le point essentiel est ici que l'écart par rapport à certaines normes peut résulter non du rejet de celles-ci, mais de la priorité accordée au respect d'autres normes, qui sont jugées plus pressantes ou paraissent exiger un loyalisme de degré supérieur » (1957, cités dans Becker 2005 : 52).

En définitive, l'acte d'« agir avec les chants permanents comme avec les chants pérégrins » ferait donc l'objet de perceptions inverses selon les parties : transgression musicale selon les normes dominantes *versus* optimisation de la séquence *migɔnji* selon les normes des Babɔngɔ, du fait qu'elle constitue l'effet de surprise maximal d'une séquence réussie d'une part, et du fait qu'elle contient *a priori* l'idée d'une généralisation ponctuelle de la notion de partage comme valeur supérieure d'autre part. En ce sens, les Babɔngɔ considèrent entre eux le jeu musical de leurs voisins – qui ne transgressent pas leur propres normes – comme manquant finalement de finesse et de subtilité.

Comme le souligne Howard Becker en outre :

> « Lorsqu'une action est entreprise pour satisfaire des intérêts légitimes, elle devient, sinon tout à fait régulière, du moins pas tout à fait irrégulière. » (*op.cit*. : 52)

Du fait de son caractère par ailleurs efficace, il n'est ainsi pas certain que l'infraction donne lieu de manière générale à d'autres réactions de la part des voisins que des réprobations verbales. Il faudrait probablement qu'elle soit dénoncée publiquement, ou au moins entre initiés, par un individu qui s'estimerait lésé d'une manière ou d'une autre pour qu'elle fasse l'objet d'une amende par exemple. La qualité de la réaction dépendrait ainsi largement de l'interaction, ce que met en évidence Becker :

> « Le caractère déviant ou non d'un acte dépend donc de la manière dont les autres réagissent. Ce n'est pas parce que quelqu'un a transgressé une norme que les autres vont nécessairement répondre comme si l'infraction avait eu lieu. » (*op.cit.* : 35)

Le cas demeure toutefois envisageable, les versements d'amendes pour des comportements individuels inadaptés en marge des cérémonies rituelles comme dans la vie quotidienne étant monnaie courante.

De même, si la transgression musicale constitue une distinction ethnique au sein du *bwete*, cela ne signifie pas pour autant que tous les Babɔngɔ y recourent. Parallèlement, il est tout à fait envisageable que tous les Babɔngɔ n'adhèrent pas au système de valeurs mobɔngɔ et se trouvent de ce fait dans une relation de déviance vis-à-vis de ce dernier. Il n'existe pas de revendication communautaire mobɔngɔ. Chaque individu n'assume pas l'identité mobɔngɔ de la même manière et probablement n'y met pas tout à fait la même chose. Une même personne de plus est susceptible de passer de la revendication à la dénégation de cette appartenance selon les contextes. Comme me le confiait un jour un interlocuteur mobɔngɔ en outre, « entre les Pygmées, il n'y a pas la gentillesse ». Les Babɔngɔ rencontrés ne s'affirment pas en tant que population homogène. La dispersion hétérogène de leurs rituels, possiblement attachée aux lignages, en témoigne, de même que la reprise dans le *bwete*, sans autre forme de procès, du chant *kongolo* du répertoire *mudimu* des Babɔngɔ de la zone musangu par des Babɔngɔ de la zone motsɔgɔ. Le maintien d'une identité en propre - notamment rituelle et musicale – semble davantage utile au quotidien dans les relations interpersonnelles avec les voisins les plus proches.

Néanmoins, l'appréhension des Babɔngɔ comme une relative unité se justifie analytiquement par l'idée de mettre en lumière des logiques profondes qui sous-tendent leurs relations singulières avec les voisins. En outre, l'imputation de faits de transgression musicale à quelques individus babɔngɔ engendre de la part des dominants sociaux la suspicion de pareils faits envers l'ensemble des Babɔngɔ sans distinction, et en conséquence, une représentation relativement homogène de la relation interethnique. En ce sens, Becker ajoute entre parenthèses à la suite de la précédente citation :

> « (Inversement, ce n'est pas parce que quelqu'un n'a transgressé aucune norme qu'il ne peut pas être traité, dans certaines circonstances, comme s'il l'avait fait.) » (*op.cit.* : 35-36)

Enfin, la description de la relation interethnique Pygmées/voisins en termes de déviance au sein de la séquence *migɔnji* laisse présager de la pertinence d'une telle relation dans d'autres domaines de la vie sociale, ce qui conduit à la seconde conséquence de la mise en évidence de deux systèmes normatifs.

Le recours à la notion de déviance pour décrire la relation interethnique Pygmées/voisins crée une distance entre ces populations mais aussi renforce le lien qui les

unit. En effet, cette notion implique notamment un positionnement des Babɔngɔ vis-à-vis des normes dominantes, soit qu'ils les appliquent (conformité), soit qu'ils ne les appliquent pas (illégalité ou non-conformisme) ou les appliquent différemment (autre usage sans tomber dans l'illégalité), en se référant à d'autres normes qui leur sont propres. Cette situation relationnelle est ainsi différente de celle qui qualifie la relation entre les populations du pays mobɔngɔ et les Akɛlɛ : ces derniers en effet, bien que voisins également, répondent à des valeurs et des normes globalement distinctes. Ils sont ainsi différents sans être perçus comme déviants.

On peut alors imaginer que chaque fois que les voisins considèrent le comportement des Babɔngɔ comme déviant, il s'agit en fait pour les Babɔngɔ de répondre à une situation donnée selon d'autres normes. De leur point de vue en revanche, et comme cela a été dit dans le cadre de la séquence *migɔnji*, les Babɔngɔ agissent de manière pleinement cohérente, en fonction des normes qu'ils jugent les plus appropriées dans une situation donnée, et donc, contrairement aux voisins. Un peu à la manière des musiciens de danse décrits par Becker, les Babɔngɔ se trouvent ainsi moins dans l'illégalité proprement dite qu'à la marge des normes édictées par les dominants sociaux, normes dont ils dépendent également. Il ne s'agit plus ici de déviance ponctuelle, mais de déviance comme mode de vie et comme principe identitaire.

CONCLUSION

Dans cette thèse, le parti a été pris de circonscrire la zone géographique qui comprend, dans les monts du Chaillu au Gabon, la piste pédestre reliant par la forêt l'axe Mimongo-Koulamoutou au sud à la piste carrossable après Ikobey au nord, et de la nommer « pays mobɔngɔ » en raison de la présence massive des Pygmées Babɔngɔ en son sein. Le pays mobɔngɔ ne constitue pas une dénomination locale, ni des Babɔngɔ ni de leurs voisins. Dans un contexte de relations sociales hiérarchisées - quand bien même la pression des voisins dominants semble, d'après la littérature scientifique, bien plus faible qu'au sein d'autres relations Pygmées/non-Pygmées ailleurs en Afrique centrale – l'expression paraît de prime abord subversive. Néanmoins, j'ai souhaité montrer qu'elle était rentable pour caractériser la singularité de la relation interethnique. La caractéristique de cette relation tient à sa bivalence.

En effet, le niveau de pertinence du pays mobɔngɔ se situe moins au plan de la diversité des échanges interpersonnels indépendamment des considérations ethniques ou au plan du système polyethnique rendant compte des interrelations entre les Babɔngɔ et leurs voisins immédiats, qu'à un plan supérieur tenant compte du partage de structures et d'institutions ainsi que des logiques relationnelles entre les Babɔngɔ, les Mitsɔgɔ et les Masangu. A cette échelle d'observation, il apparaît que les Babɔngɔ, cadets sociaux au quotidien, ont également un rôle unificateur et englobant : en plus d'être géographiquement omniprésents, ils sont les seuls à pratiquer l'ensemble des rituels et répertoires musicaux régionaux, c'est-à-dire ceux partagés avec les voisins ainsi qu'un certain nombre de pratiques spécifiques dont l'origine est variée (mobɔngɔ, akɛlɛ, occidentale). Au plan musicologique, ils sont également les seuls actuellement à pratiquer des musiques relevant de deux systèmes musicaux différents (celui des répertoires partagés et d'origine mobɔngɔ d'une part ; celui des répertoires d'origine akɛlɛ d'autre part). Enfin, ils sont au cœur des dynamiques circulatoires de la musique et notamment de la musique rituelle. Or ces circulations musicales participent d'un sentiment d'appartenance des initiés aux mêmes institutions en l'absence d'autorité supérieure unificatrice.

En investiguant ce champ exploratoire, une analogie est revenue de manière récurrente entre la relation que les Pygmées entretiennent avec les voisins d'une part, et celle que les femmes entretiennent avec les hommes d'autre part. La relation de genre en effet constitue la seconde relation asymétrique majeure. Les deux relations peuvent se schématiser sous la

forme d'une relation hiérarchique fondée sur un « englobement des contraires » articulé à son propre renversement. En outre, le parallèle entre les relations interethnique et de genre tient à l'expertise musicale accordée aux Pygmées et aux femmes par les voisins et les hommes. Cette expertise s'exprime en termes de compétences vocales et instrumentales, mais aussi en termes dynamiques de circulations. Or la circulation des musiques, interrituelle et intervillageoise, participe de la connexion des individus et des collectivités.

Pour reprendre une dernière fois le déroulement de la thèse, il apparaît que les chapitres 1 à 5 ont montré la perspective des Babɔngɔ sur la relation interethnique. Cette perspective diffuse a conduit à s'intéresser aux productions rituelles et musicales communes et spécifiques ainsi qu'au système musical des Akɛlɛ extérieurs au pays mobɔngɔ. La réappropriation par les Babɔngɔ de certains répertoires akɛlɛ a en définitive également contribué à préciser la relation Pygmées/voisins.

Le chapitre 6 a quant à lui illustré la perspective des voisins sur la relation interethnique. Cette perspective en revanche est cristallisée dans la séquence *migɔnji* du rituel *bwete*, associée aux Pygmées et aux femmes en référence à des considérations de type mythologique d'une part, ainsi qu'à des qualités d'animation musicale d'une séquence également considérée comme du divertissement d'autre part.

Le chapitre 7 a en définitive souligné la logique de la relation interethnique elle-même. En effet, ce chapitre a mis en évidence différentes manières de communiquer la musique et a montré que ces différentes relations à la communication musicale renseignaient sur les relations interethniques. A partir de cas de transgression musicale notamment, une proposition a été faite de considérer la relation interethnique en termes interactionnistes de déviance et d'envisager la transgression musicale comme l'expression d'une co-adhésion des Babɔngɔ à deux systèmes normatifs. La bivalence de la relation pourrait ainsi se schématiser par l'articulation entre les Pygmées et leurs voisins de deux modes d'identification – partage *versus* propriété – et de deux attitudes vis-à-vis des autres – exclusion *versus* inclusion.

Enfin, il est apparu que ce qui distinguait les Pygmées Babɔngɔ de leurs voisins les rapprochait fréquemment d'autres populations pygmées d'Afrique centrale malgré l'absence de contacts : pratiques rituelles réservées, adhésion à deux systèmes musicaux, techniques d'enrichissement de la musique, mais aussi des processus similaires, par exemple la relation d'inversion entre pratiques de chasse et de soins.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AGAWU Kofi V.

1988 « Tone and tune : the evidence for northern Ewe music », *Africa. Journal of the International African Institute*, 58 (2), p. 127-146.

ALTHABE Gérard

1965 « Changements sociaux chez les Pygmées Baka de l'Est-Cameroun », *Cahiers d'études africaines*, 20, p. 561-592.

AMSELLE Jean-Loup

2001 *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion (Champs).

AMSELLE Jean-Loup et Elikia M'BOKOLO (éd.)

1985 *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte.

AMBOUROUE-AVARO Joseph

1981 *Un peuple gabonais à l'aube de la colonisation : le Bas-Ogowé au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Karthala/Centre de recherches africaines.

ANDERSSON Efraïm

1983 *Les Bongo-Rimba*, Uppsala, Almqvist & Wiksell.

ANONYME

2004 « Glossaire. Termes ethnomusicologiques et termes organologiques », *L'Homme. Revue française d'Anthropologie*, 171-172, p. 409-420

AROM Simha

1982 « Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Revue de Musicologie*, *Les fantaisies du voyageur. XXXIII Variations Schaeffner*, 68 (1/2), p. 198-212.

1984 « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie », *Revue de Musicologie*, 70 (1), p. 1-36.

1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*, Paris, SELAF.

1987 *Anthologie de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique)*, Paris, OCORA, CD [1978]

1991a « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *Analyse musicale*, 22, p. 67-78.

1991b « Un synthétiseur dans la brousse », *La Recherche*, 229, p. 222-227.

1991c « L'étude des échelles dans les musiques traditionnelles : une approche interactive », *Analyse musicale*, 23. *Analyse et expérimentation*, p. 21-24.

2007 « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *in* Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Paris, Actes Sud, vol. 5, p. 927-941, p. 1088-1109.

AROM Simha et Jacqueline M.C. THOMAS

1974 *Les Mimbo, génies du piégeage, et le monde surnaturel des Ngbaka-mábo*, Paris, SELAF.

AROM Simha et Vincent DEHOUX

1978 « Puisque personne ne sait à l'avance ce que tout autre que lui-même va chanter dans la seconde qui suit », *Musique en jeu*, 32, p. 67-71.

AROM Simha, Nathalie FERNANDO, Sylvie LE BOMIN, Fabrice MARANDOLA, Émmanuelle OLIVIER, Hervé RIVIERE et Olivier TOURNY

2007 « Typologie des techniques polyphoniques », *in* Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. V. *L'unité de la musique*, Arles, Actes Sud, p. 1088-1109.

AROM Simha, Nathalie FERNANDO, Susanne FÜRNISS, Sylvie LE BOMIN, Fabrice MARANDOLA et Jean MOLINO

2008 « La catégorisation des patrimoines musicaux dans les sociétés de tradition orale », *in* Frank Alvarez-Pereyre (éd.), *Catégories et catégorisation : une perspective interdisciplinaire*, Paris, SELAF, p. 273-313.

AVELOT R.

1906 *Recherches sur l'histoire des migrations dans le bassin de l'Ogôoué et la région littorale adjacente*, Paris, Imprimerie nationale.

BAHUCHET Serge

1985 *Les Pygmées aka et la forêt centrafricaine, ethnologie écologique*, Paris, SELAF (Ethnosciences 1).

1991 « Les Pygmées d'aujourd'hui en Afrique centrale », *Journal des Africanistes*, 61 (1), p. 5-35.

1992 *Dans la forêt d'Afrique centrale : les Pygmées aka et baka*, Paris, Peeters/SELAF.

1993a *La rencontre des agriculteurs : les Pygmées parmi les peuples d'Afrique centrale*, Paris, Peeters/SELAF.

1993b « L'invention des Pygmées », *Cahiers d'études africaines*, 33 (129), p. 153-181.

1995 « De la musique considérée comme une philosophie », *in* Vincent Dehoux, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière et Frédéric

Voisin (éd.), *Ndroje Balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Peeters/SELAF, p. 57-66.

1996 « Fragments pour une histoire de la forêt africaine et de son peuplement : les données linguistiques et culturelles », *in* Claude Marcel Hladik, Annette Hladik, Hélène Pagezy, Olga F. Linares, Georgius J. A. Koppert et Alain Froment (éd.), *L'alimentation en forêt tropicale : interactions bioculturelles et perspectives de développement*, Paris, UNESCO, p. 97-119.

2007 « Les Pygmées du Gabon », *in* Jean-Marie Hombert et Louis Perrois (éd.), *Cœur d'Afrique. Gorilles, cannibales et Pygmées dans le Gabon de Paul du Chaillu*, Paris, CNRS Éditions, p. 140-145.

2012 « Changing language, remaining Pygmy », *Human biology*, 84 (1), p. 11-43 [en ligne : http://dx.doi.org/10.3378/027.084.0101].

2014 « Cultural diversity of African Pygmies », *in* Barry Hewlett (éd.), *Hunter-Gatherers of the Congo Basin. Cultures, histories and biology of African Pygmies*, New Brunswick/Londres, Transaction Publishers, p. 1-29.

BAHUCHET Serge et Henri GUILLAUME

1979 « Relations entre chasseurs-cueilleurs pygmées et agriculteurs de la forêt du nord-ouest du bassin congolais », *in* Serge Bahuchet (éd.), *Pygmées de Centrafrique*, Paris, SELAF, p. 109-139.

BALANDIER Georges

1963 *Sociologie actuelle de l'Afrique noire : dynamique sociale en Afrique centrale*, Paris, Presses universitaires de France [1955].

BALLIF Noël

1954 *Les danseurs de Dieu. Chez les Pygmées de la Sangha*, Paris, Hachette.

BARTH Fredrik

1969 *Ethnic groups and boundaries. The social organization of culture difference*, Boston, Little Brown and Compagny.

BATTELL Andrew

1901 *The strange adventures of Andrew Battell of Leigh, in Angola and the adjoining regions*, London, Hakluyt Society [reprinted from *Purchas his pilgrimes*, 1625].

BATESON Gregory

1977 *Vers une écologie de l'esprit 1*, Paris, Seuil [édition originale : *Steps to an ecology of mind*, 1972].

1980 *Vers une écologie de l'esprit 2*, Paris, Seuil [édition originale : *Steps to an ecology of mind*, 1972].

BAZIN Jean

1985 « À chacun son Bambara », *in* Jean-Loup Amselle et Elikia M'Bokolo (éd.), *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, p. 87-127.

BEAUDET Jean-Michel

1999 « Polay, Uwa : danser chez les Wayãpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des Basses Terres d'Amérique du Sud », *Journal de la Société des Américanistes*, 45 (1), p. 215-237.

BECKER Howard S.

1985 *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié [1963].

BERLINER David

2010 « Anthropologie et transmission », *Terrain*, 55. *Transmettre*, p. 4-19.

BINET Jacques

1972 *Sociétés de danse chez les Fang du Gabon*, Paris, Office de la recherche scientifique et technique outre-mer.

BLACKING John

1980 *Le sens musical*, Paris, Éditions de minuit (Le sens commun) [Édition originale : *How musical is man ?*, Washington, University of Washington Press, 1973].

BONHOMME Julien

2005 *Le miroir et le crâne : parcours initiatique du Bwete Misoko (Gabon)*, Paris, Éditions CNRS/Maison des Sciences de l'Homme.

2006 « La feuille sur la langue. Pragmatique du secret initiatique », *Cahiers gabonais d'Anthropologie*, 17, p. 1938-1953.

2007 « Transmission et tradition initiatiques en Afrique centrale », *Annales Fyssen*, 21, p. 48-60.

2010 « Masque Chirac et danse de Gaulle. Images rituelles du Blanc au Gabon », *Gradhiva*, 11, p. 80-98.

BONHOMME Julien, Magali DE RUYTER et Guy-Max MOUSSAVOU

2012 « Blurring the lines. Ritual and relationships between Babɔngɔ Pygmies and their neighbours (Gabon) », *Anthropos*, 107 (2), p. 387-406.

BONINI BARALDI Filippo

2008 « L'expérience de la musique dans les veillées funèbres des Tsiganes de Transylvanie », *Frontières*, 20 (2), p. 67-70.

BOYER Pascal

1988 *Barricades mystérieuses et pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang*, Paris, Société d'ethnologie.

1989 « Pourquoi les Pygmées n'ont pas de culture ? », *Gradhiva*, 7, p. 3-17.

BOURDES-OGOULIGUENDE Jules Aristide

1972 *L'évolution du statut de la femme gabonaise : du droit traditionnel au droit moderne*, thèse d'État en droit, Nanterre, Université Paris X-Nanterre.

BOURDIEU Pierre

1982 « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 43. *Rites et Fétiches*, p. 58-63.

BRAILOIU Constantin

1959 « Réflexion sur la création musicale collective », *Diogène*, 25, p. 83-93 [réédité dans *Problèmes d'ethnomusicologie. Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget*, 1973, Genève, Minkoff Reprint, p. 135-147].

BRAUDEL Fernand

1958 « Histoire et sciences sociales : la longue durée », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 13 (4), p. 725-753.

BRIAULT Maurice

1945 *Sur les pistes de l'AEF*, Paris, Alsatia.

BRUGUIERE Philippe et Jan-Lodewijk GROOTAERS (éd.)

1999 *La parole du fleuve. Harpes d'Afrique centrale* [catalogue d'exposition], Paris, Cité de la musique.

BUNDO Daisuke

2001 « Social relationship embodied in singing and dancing performances among the Baka », *African Study Monographs*, 26 (suppl.), p. 85-101.

CASTELLENGO Michèle

1991 « Continuité, rupture, ornementation ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 4, p. 155-165.

COQUET Michèle et Michael HOUSEMAN

2006 « Le corps et ses doubles », *in* Stéphane Breton, Michèle Coquet, Michael Houseman *et al.* (éd.), *Qu'est-ce qu'un corps ? Afrique de l'Ouest/Europe occidentale/Nouvelle-Guinée/Amazonie* [Catalogue d'exposition], Paris, Musée du quai Branly/Flammarion, p. 25-57.

COMPIEGNE Marquis de

1876 *L'Afrique équatoriale. Gabonais, Pahouins, Gallois*, vol. 2, Paris, Plon.

DAPPER Olfert

1686 *Description de l'Afrique*, Amsterdam, Wolfgang, Waesberge, Boom & Van Someren.

DEHOUX Vincent et Henri GUILLAUME

1995 « Chasse, sexualité et musique. Un arc musical des Pygmées Aka », *in* Vincent Dehoux, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière et Frédéric Voisin (éd.), *Ndroje Balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Peeters/SELAF, p. 67-86.

DELOBEAU Jean-Michel

1989 *Yamonzombo et Yandenga. Relations entre villages monzombo et campements pygmées aka (Centrafrique)*, Paris, Peeters/SELAF (Études pygmées VII).

DEMOLIN Didier

1990 *Chants de l'orée de la forêt. Polyphonies des Pygmées Efe*, Bruxelles, Fonti musicali Fmd 185, 2000 [CD].

1993 « Les rêveurs de la forêt. Polyphonies des Pygmées Efe de l'Ituri (Zaïre) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6, p. 139-151.

DE RUYTER Magali

2003 *La musique des Bongo du Gabon. Première approche*, mémoire de maîtrise d'ethnomusicologie, Nanterre, Université Paris X-Nanterre.

DESCHAMPS Hubert

1962 *Traditions orales et archives au Gabon*, Paris, Berger-Levrault.

DESHAYES Patrick

2013 « Agentivité, devenir-chasseur et affects », *Ateliers d'anthropologie*, 39 [En ligne : http: //ateliers.revues.org/9503].

DEVIN Luis

2012 « Baka water drums : playing rivers and streams in the rainforest of Cameroon and Gabon », *Before Farming*, 1, p. 1-11 [en ligne : http://online.liverpool universitypress.co.uk/toc/bfarm/2012/1].

DU CHAILLU Paul Belloni

1863 *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale : mœurs et coutumes des habitants, chasses au gorille, au crocodile, au léopard, à l'éléphant, à l'hippopotame, etc., etc.*, Paris, Michel Lévy Frères.

1867 *A Journey to Ashango-Land and further penetration into Equatorial Africa*, New York, D. Appleton & Co.

1868 *L'Afrique sauvage : nouvelles excursions au pays des Ashangos*, Paris, Michel Lévy Frères.

1872 *The Country of the Dwarfs*, New York, Harper & Brothers.

DUMONT Louis

2008 « Vers une théorie de la hiérarchie. Postface », *in* Louis Dumont, *Homo hierarchicus*, Paris, Gallimard (Tel), p. 396-403 [1979].

DUPUIS Annie

1983 « Être ou ne pas être : quelques sociétés de femmes au Gabon », *Objets et Mondes*, 23 (1-2), p. 79-90.

1996a *Njembé. L'initiation des filles chez les Nzébi (Gabon)*, Paris, CNRS Audiovisuel, Film documentaire, 19 mn.

1996b *Initiation de deux malades à la société thérapeutique du Mumbwiri*, Paris, CNRS Audiovisuel et vidéothèque du laboratoire Apsonat/MNHN, Film documentaire, 90 mn.

1997 « La vie spirituelle des filles chez les Nzebi du Gabon », *in* Louis Perrois (éd.), *L'esprit de la forêt. Terres du Gabon*, Paris, Somogy Éditions d'Art/Bordeaux, Musée d'Aquitaine, p. 81-87.

2007 « Rites requis par la naissance, la croissance et la mort des jumeaux : leur aménagement dans le monde moderne. Le cas des Nzebi du Gabon », *in* Doris Bonnet et Laurence Pourchez (éd.), *Du soin au rite dans l'enfance*, Paris, Erès, p. 255-280.

2008 *Mumbwiri, rite thérapeutique, Lébamba, Gabon*. *Initation d'une femme et d'un enfant nzebi*, film documentaire, 80 mn [en ligne sur le site du laboratoire « Santé Maladie Malheur (SMM) » UMR 7206 CNRS, Paris, http://video.rap.prd.fr/video/mnhn/smm /0173GAmumbwiri00-.mov].

EPELBOIN Alain

2012 « Fierté pygmée et "pygmitude" : racismes et discriminations positives », *Journal des Africanistes*, 28 (1-2), p. 73-105.

FELD Steven

2005 « Communication, music, and speech about music », *in* Charles Keil et Steven Feld, *Music grooves*, Tucson, Arizona, Fenestra books, p. 77-95 [1994].

FERNANDEZ James W.

1982 *Bwiti : an ethnography of the religious imagination in Africa*, Princeton, Princeton University Press.

FROMAGET Michel

1986 « Contribution du Bwiti Mitsogho à l'Anthropologie de l'imaginaire : à propos d'un cas de diagnostic divinatoire au Gabon », *Anthropos*, 81 (1/3), p. 87-107.

FÜRNISS Susanne

1991 « Recherches scalaires chez les pygmées *Aka* de Centrafrique », *Analyse musicale*, 23. *Analyse et expérimentation*, p. 31-35.

1992 *Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka (Centrafrique)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.

1993a « Le système pentatonique de la musique des Pygmées Aka », *Journal des Africanistes*, 63 (2), p. 133-137.

1993b « Rigueur et liberté : la polyphonie vocale des Pygmées Aka (Centrafrique) », *in* Christian Meyer (éd.), *Polyphonies de tradition orale. Histoire et traditions vivantes*, Paris, Creaphis (Rencontres à Royaumont), p. 101-131.

1998 *Centrafrique. Pygmées Aka. Chants de chasse, d'amour et de moquerie*, CD, Ocora-Radio-France C560139.

2005 « Femmes, maitresses, mères. Chants et danses des jeunes filles Baka », *Cahiers de musiques traditionnelles*, 18, p. 217-236.

2006 « Aka Polyphony. Music, theory, back and forth », *in* Michael Tenzer, *Analytical studies in world music*, Oxford, Oxford University Press, p. 163-204.

2007 *Approche interdisciplinaire des musiques pygmées*, Habilitation à Diriger des Recherches, Nanterre, Université Paris X-Nanterre.

2008 « The adoption of the circumcision ritual *bèkà* by the Baka-Pygmies in southern Cameroon », *African Music*, 8 (2), p. 94-113.

2011a « Partages et emprunts de musiques rituelles au Sud-Est Cameroun », *in* Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, p. 313-328.

2011b « L'emprunt d'un rituel », *in* Marie-Christine Bornes-Varol (éd.), *Choc des langues et des cultures ? Un discours de méthode*, Vincennes, PUV, p. 156-177.

2012 « Musiques aka et baka : une parenté de référence », *Journal des Africanistes*, 28 (1-2), p. 107-136.

2014 « Diversity in Pygmy music : a family portrait », *in* Barry Hewlett (éd.), *Hunter-Gatherers of the Congo Basin. Cultures, histories and biology of African Pygmies*, New Brunswick/Londres, Transaction Publishers, p. 187-218.

FÜRNISS Susanne et Serge BAHUCHET

1995 « Existe-t-il des instruments de musique pygmées ? », *in* Vincent Dehoux, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière et Frédéric Voisin (éd.), *Ndroje Balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Peeters/SELAF, p. 87-110.

FÜRNISS Susanne et Claire LUSSIAA-BERDOU

2004 *Bèkà. Rituel de circoncision chez les Baka occidentaux du Cameroun* [en ligne : www.vjf.cnrs.fr/lms/sf/accueil.htm].

FÜRNISS Susanne et Gladys GUARISMA

2005 « Des hauts et des bas : les tons dans les chantefables bafia », *in* Elisabeth Motte-Florac et Gladys Guarisma (éd.), *Du terrain au cognitif. Linguistique, ethnolinguistique, ethnosciences. A Jacqueline M.C. Thomas*, Louvain/Paris, Peeters, p. 431-475.

FÜRNISS Susanne et Véronique Daou JOIRIS

2011 « As dynamic culture : ritual and musical creation in Baka context », *Before Farming*, 4, p. 1-12 [en ligne : http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/toc/bfarm/2012/1].

GOLLNHOFER Otto

1974 *Les rites de passage de la société initiatique du bwete chez les Mitsogho. La manducation de l'iboga*, thèse de doctorat, Paris, Université René Descartes-Paris V Sorbonne.

GOLLNHOFER Otto et Roger SILLANS

1981 « Le mythe de la découverte du génie de l'eau chez les Mitsogho », *L'Ethnographie*, LXXVII (84), p. 37-46.

1993 *Aspects du phénomène de consensus dans la psychothérapie ghetsogho. La notion de personne en Afrique Noire*, colloque international du Centre National de la Recherche Scientifique 544, Paris, L'Harmattan, 545-563 [1ère édition : 1973, Paris, CNRS].

1997 *La mémoire d'un peuple. Ethno-histoire des Mitsogho, ethnie du Gabon central*, Paris, Présence africaine.

GOODY Jack

1977 « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture : la transmission du Bagré », *L'Homme. Revue française d'Anthropologie*, 17 (1), p. 29-52.

GRAY Christopher

2002 *Colonial Rules and Crisis in Equatorial Africa : Southern Gabon ca 1850-1940*, University of Rochester Press, Rochester.

GRINKER Roy Richard

1990 « Images of denigration : structuring inequality between foragers and farmers in the Ituri forest, Zaire », *American Ethnologist*, 17 (1), p. 111-130.

1994 *Houses in the rain Forest. Ethnicity and inequality among farmers and foragers in Central Africa*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.

GUILLEBAUD Christine, Victor A. STOICHITA et Julien MALLET

2010 *La musique n'a pas d'auteur*, dossier de G*radhiva*, 12 (n.s.), p. 5-139.

GUILLE-ESCURET Georges

1998 « La révolution agricole des Pygmées aka. De la structure dans l'événement et réciproquement », *L'Homme. Revue française d'Anthropologie*, 147, p. 105-126.

GUTHRIE Malcolm

1948 *The classification of the Bantu languages*, Londres, Oxford University Press.

HEADLAND Thomas N. et Lawrence A. REID

1989 « Hunter-Gatherers and Their Neighbors from Prehistory to the Present », *Current Anthropology*, 30 (1), p. 43-66.

HEWLETT Barry S.

2014 « Introduction », *in* Barry Hewlett (éd.), *Hunter-Gatherers of the Congo Basin. Cultures, histories and biology of African Pygmies*, New Brunswick/Londres, Transaction Publishers, p. xxvii-xxix.

HOUSEMAN Michael

1984 « La relation hiérarchique : idéologie particulière ou modèle général ? », *in* Jean-Claude Galey (éd.), *Différences, valeurs hiérarchies. Textes offerts à Louis Dumont*, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 299-318.

1988 « Social structure is where the earth is : a "woman's place" in Beti Society », *Africa. Journal of the International African Institute*, 58 (1), p. 51-69.

1998 « Le bananier et son support : un déploiement social de la relation frères-sœurs chez les Béti (Cameroun) », *Générations. Revue française de thérapie familiale*, 8, p. 6-9.

2006 « Relationality », *in* Jens Kreinath, Jan Snoek et Michael Stausberg (éd.), *Theorizing rituals. Issues, topics, approaches, concepts*, Leiden, Brill, p. 413-428.

2012 *Le Rouge est le Noir. Essais sur le rituel*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Les Anthropologiques).

HOUSEMAN Michael et Carlo SEVERI

2009 *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris, CNRS/MSH [1994].

HYMAS Oliver

2010 « Recent migrations of Hunter-gatherers and Bantu-speaking farmers along the Ikoy valley (Gabon) : implications for conservation and development in the area », communication présentée à la *International Conference on Congo Basin Hunter-Gatherers (ICCBHG)*, Montpellier, 22-24 septembre 2010 [non publiée].

IDIATA Daniel Franck

2002 *Il était une fois les langues gabonaises*, Libreville, Raponda-Walker.

2006 *Parlons Isangu. Langues et culture des Bantu-Masangu du Gabon*, Paris, L'Harmattan.

JOIRIS Véronique Daou

1997 « Les Pygmées du Gabon », *in* Louis Perrois (éd.), *L'esprit de la forêt. Terres du Gabon*, Paris, Somogy Éditions d'Art/Bordeaux, Musée d'Aquitaine, p. 53-61.

1997-98 *La chasse, la chance, le chant. Aspects du système rituel des Baka du Cameroun*, thèse de doctorat, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles.

2003 « The framework of central African hunter-gatherers and neighbouring societies », *African Study Monographs*, 28 (suppl.), p. 57-79.

KAZADI Ntole

1981 « Méprisés et admirés : l'ambivalence des relations entre les Bacwa (Pygmées) et les Bahemba Bantous », *Africa. Journal of the International African Institute*, 51 (4), p. 836-847.

KIALO Paulin

2007 *Anthropologie de la forêt. Populations pové et exploitants forestiers français au Gabon*, Paris, L'Harmattan.

KISLIUK Michelle

1998 *Seize the Dance ! BaAka musical life and the ethnography of performance*, New York, Oxford University Press.

KLIEMAN Kairn

1999 « Hunter-gatherer participation in rainforest trade-systems: a comparative history of forest vs. ecotone societies in Gabon », *in* Karen Biesbrouck, Stefan Elders et Gerda Rossel (éd.), *Central African Hunter-Gatherers in a multidisciplinary perspective : challenging elusiveness*, Leiden, CNWS Publications/Leiden University, p. 85-104.

2003 *The Pygmies were our compass. Bantu and Batwa in the history of West Central Africa, early times to. C. 1900 C.E.*, Portsmouth NH, Heinemann (Social History of Africa).

KNIGHT Judy

2003 « Relocated to the roadside : preliminary observations on the forest peoples of Gabon », *African Study Monographs*, 28 (suppl.), p. 81-121.

KOETTING James

1970 « Analysis and notation of West African drum ensemble music », *Selected Reports in Ethnomusicology*, 1 (3), p. 116-146.

KUBIK Gerhard

1994 « A structural examination of multi-part singing in East, Central and Southern Africa », *in* Gerhard Kubik, *Theory of African Music*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press (Chicago studies in ethnomusicology), p. 169-248.

LE BOMIN Sylvie

2004 *Musiques bateke. Mpa Atege. Gabon*, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions SEPIA /Libreville, Presses universitaires du Gabon.

LE BOMIN Sylvie et Florence BIKOMA

2005 *Musiques Myènè. De Port-Gentil à Lambaréné. Gabon*, Saint-Maur-des-Fossés, Éditions SEPIA/Libreville, Presses universitaires du Gabon.

LE BOMIN Sylvie et Jean-Emile MBOT

2011 « Identité musicale des Pygmées du Gabon et absence de territoire », *in* Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (éd.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, p. 278-293.

2012a « The musical heritage of Gabon Bongo : heritage under influence », *Before Farming*, 1, p. 1-19 [en ligne : http://online.liverpooluniversitypress.co.uk /doi/abs/10.3828/bfarm.2012.1.3].

2012b « Sur les traces de l'histoire des Pygmées du Gabon : résultats de cinq ans de prospection », *Journal des Africanistes*, 28 (1-2), p. 277-318.

LECHAUX Emeline

2004 *Fonction, structure et langage du* Ghéyôô *dans le culte du Bwiti Disumba a biomba*, mémoire de maîtrise, Rennes, Université de Rennes.

2005 *Autour du* Sombi. *Représentations des fonctions de l'arbre d'initiation et catégorisation du* mopossè *dans le* ndea *chez les Tsogho du Gabon*, mémoire de DEA en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, EHESS.

2015 *Tisser le fil de la mémoire. Contribution à l'histoire des répertoires musicaux des cérémonies de* bwétè *chez les Mitsogo du Gabon*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, EHESS.

LECLERC Christian et Mathilde ANNAUD

2002 *Étude d'impact du PSFE sur les populations rurales et pygmées et propositions de mesures-mécanismes*, Paris, Museum National d'Histoire Naturelle.

LE MENESTREL Sara (éd.)

2012 *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann.

LEOTHAUD Gilles, Bernard LORTAT-JACOB et Hugo ZEMP (éd.)

1996 *Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales*, Paris, CNRS/Musée de l'Homme (Chant du monde), 3 CD.

LEROY Alexandre

1928 *Les Pygmées : négrilles d'Afrique et négritos d'*Asie, Paris, Beauchesne.

LEVI-STRAUSS Claude

1971 *Les Mythologiques. IV. L'homme nu*, Paris, Plon.

2002 *Les structures élémentaires de la parenté*, Berlin, New York, Mouton De Gruyter [1967].

2010a « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in Marcel Mauss Sociologie et anthropologie, p. IX-LII [1950].

2010b « Le sorcier et sa magie », *in* Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket, p. 191-212 [1958].

LEVI-STRAUSS Claude (éd.)

1977 *L'identité*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle.

LEWIS Jerome

2013 « A cross-cultural perspective on the significance of music and dance on culture and society, with Insight from BaYaka Pygmies », *in* Michael Arbib (éd.), *Language, music and the brain. A mysterious relationship*, Cambridge, MIT Press, p. 45-65.

2014 « Egalitarian social organization : the case of the Mbendjele BaYaka », *in* Barry Hewlett (éd.), *Hunter-Gatherers of the Congo Basin. Cultures, histories and biology of African Pygmies*, New Brunswick/Londres, Transaction Publishers, p. 219-243.

LONCKE Sandrine

1999 « Le sens de la musicalité chez les Peul Jelgoobe du Burkina Faso : la catégorie de puissance vocale », *Journal des Africanistes*. « Parcours musical en Afrique », 69 (2), p. 67-86.

2009 « Mémoire et transmission musicale dans une société nomade. L'exemple des Peuls WoDaaBe du Niger », *Cahiers d'Ethnomusicologie*. « Mémoire, traces, histoire », 22, p. 203-222.

LORTAT-JACOB Bernard

1987 « Improvisation : le modèle et ses variations », *in* Bernard Lortat-Jacob (éd.), *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Paris, SELAF, p. 45-59.

LORTAT-JACOB Bernard et Miriam ROVSING OLSEN

2004 « Argument », *L'Homme. Revue française d'Anthropologie*, dossier « Musique et Anthropologie », 171-172, p. 7-26.

MACLATCHY Alain

1945 « L'organisation sociale des populations de la région de Mimongo (Gabon) », *Bulletin de l'Institut d'études centrafricaines (Brazzaville)*, 1 (1), p. 53-86.

MARCHE Alfred

1879 *Trois voyages dans l'Afrique occidentale. Sénégal, Gambie, Casamance, Gabon, Ogooué*, Paris, Hachette.

MARY André

1983 *La naissance à l'envers : essai sur le rituel du Bwiti Fang au Gabon*, Paris, L'Harmattan.

1997 « Le travail rituel des cultes du Gabon. L'exemple du Bwiti des Fang », *in* Louis Perrois (éd.), *L'esprit de la forêt. Terres du Gabon*, Paris, Somogy Éditions d'Art/Bordeaux, Musée d'Aquitaine, p. 63-79.

1999 *Le défi du syncrétisme : le travail symbolique de la religion d'Eboga (Gabon)*, Paris, Éditions de l'EHESS (Civilisations et sociétés 97).

MATSUURA Naoki

2006 « Sedentary Lifestyle and social relationship among Babongo in Southern Gabon », *African Study Monographs*, 33 (suppl.), p. 71-93.

2007 « Shared Rituals and Interethnic Relationships Between the Babongo and Massango of Southern Gabon (in Japanese) », *Journal of African Studies*, 70, p. 1-14.

2008 *An anthropological study on social changes and interethnic relations among the Babongo in Southern Gabon*, thèse de doctorat, Kyoto University, Graduate school of science.

2009 « Visiting patterns of two sedentarized central African hunter-gatherers : comparison of the Babongo in Gabon and the Baka in Cameroon », *African Study Monographs*, 30 (3), p. 137-159.

2011 « Historical Changes in Land Use and Interethnic Relations of the Babongo in Southern Gabon », *African Study Monographs*, 32 (4), p. 157-176.

MAYER Raymond

1992 *Histoire de la famille gabonaise*, Libreville, Centre Culturel Français Saint-Exupéry.

1987 « Langues des groupes Pygmées au Gabon : un état des lieux », *Pholia*, 2, p. 111-124.

MBA-NDONG Marc

s.d. *Le Général De Gaulle et les Africains. Note contributive à la « danse de Gaulle »*, Libreville, s.n.

MBOUMBA Séraphin

1988 *Observation systématique d'une technique du corps : cas du Bwiti y'Akowa chez les Orungu*, mémoire de licence en psychologie, Libreville, Université Omar-Bɔngɔ.

MERLET Annie

1991 *Autour du Loango (XIV^e^-XIX^e^ siècle). Histoire des peuples du sud-ouest du Gabon au temps du royaume de Loango et du Congo français*, Libreville, CCF Saint Exupéry/Paris, Sépia.

MIFUNE Marie-France

2012 *Performance et construction identitaire. Une approche interdisciplinaire du culte du bwiti chez les Fang du Gabon*, thèse de doctorat, Paris, EHESS.

MONOD-BECQUELIN Aurore

2012 « Introduction. La frontière épaisse », *Ateliers d'anthropologie*, 37 [en ligne : http://ateliers.revues.org/9170].

MUSSAT Marie-Claire

1992 *La belle époque des kiosques à musique*, Paris, Du May.

MUSEUR Michel

1969 « Récentes perspectives sur la culture des Mbuti », *Cahiers d'études africaines*, 33, p. 150-159.

NGOLET François

1993 *La dispersion ongom en Afrique centrale : approche historique et anthropologique (Origines-1930)*, thèse de doctorat, Montpellier, Université de Montpellier.

OLIVIER Emmanuelle

1995 « À propos du re-recording », *in* Vincent Dehoux, Susanne Fürniss, Sylvie Le Bomin, Emmanuelle Olivier, Hervé Rivière et Frédéric Voisin (éd.), *Ndroje Balendro. Musiques, terrains et disciplines. Textes offerts à Simha Arom*, Paris, Peeters/SELAF, p. 111-118.

2009 « Créer, transformer, oublier. L'art Ju'hoan de consumer la musique (Namibie) », *Cahiers d'Ethnomusicologie*. « Mémoire, traces, histoire », 22, p. 169-186.

OLIVIER Emmanuelle (éd.)

2012 *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Paris, Delatour France.

PATIN Etienne, Guillaume LAVAL, Luis B. BARREIRO, Antonio SALAS *et al.*

2009 « Inferring the Demographic History of African Farmers and Pygmy Hunter-Gatherers Using a Multilocus Resequencing Data Set », *PLoS Genetics*, 5 (4).

PEPPER Herbert

1958 *Anthologie de la vie africaine, Moyen Congo, Gabon* [trois disques 33 tours], Paris, ORSTOM.

POUILLON Jean

1998 « Plus c'est la même chose, plus ça change », *in* Jean Pouillon, *Le cru et le su*, Paris, Le Seuil, p. 79-91 [1ère édition : 1977, *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 15. « Mémoires »].

POURTIER Roland

1989 *Le Gabon. Tome 1 : Espace, Histoire, Société. Tome 2 : État et développement*, Paris, L'Harmattan.

POUTIGNAT Philippe et Jocelyne STREIFF-FENART

2008 *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, Quadrige [1995].

PROYART Liévin-Bonaventure (Abbé)

1776 *Histoire de Loango, Kakongo et autres royaumes d'Afrique*, Paris, C-P Berton et N. Crapart.

QUINTANA-MURCI Lluis, Hélène QUACH, Christine HARMANT *et al.*

2008 « Maternal traces of deep common ancestry and asymmetric gene flow between Pygmy hunter-gatherers and Bantu-speaking farmers », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105 (5), p. 1596-1601.

RAPONDA-WALKER André

1998 *Au pays des tsogo*, Libreville, éd. Raponda-Walker [1910].

1996 *Eléments de grammaire ébongwé (Langue des Pygmées)*, Libreville, Fondation Raponda-Walker [édition originale : « Initiation à l'ebongwe (langage des Négrilles) », 1937, *Bulletin de la Société des Recherches Congolaises*, 23].

2002 *Notes d'histoire du Gabon*, Libreville, Éditions Raponda-Walker [1960].

s.d. *Dictionnaire getsogo-français* [non publié].

s.d. *Les langues du Gabon*, Libreville, Éditions Raponda-Walker [titre original : *Idiomes Gabonais*].

RAPONDA-WALKER André et Roger SILLANS

2005 *Rites et croyances des peuples du Gabon : essai sur les pratiques religieuses d'autrefois et d'aujourd'hui*, Libreville, Raponda-Walker [1ère édition : 1962, Paris, Présence Africaine].

ROBILLARD Marine

2012 « De la nécessité d'étudier les relations interethniques pour appréhender la dynamique du changement : le cas des Baka et des Fang-Mvè de Minvoul (Gabon) », *Journal des Africanistes*, 28 (1-2), p. 137-165.

ROBILLARD Marine et Serge BAHUCHET

2012 « Les Pygmées et les autres : terminologie, catégorisation et politique », *Journal des Africanistes*, 28 (1-2), p. 15-51.

ROUGET Gilbert

2004 « L'efficacité musicale : musiquer pour survivre », *L'Homme. Revue française d'Anthropologie*, 171-172, p. 27-52.

RUPP Stephanie

2001 *I, You, We, They : forests of identity in Southeastern Cameroon*, PhD dissertation, New Haven, Yale University.

2003 « Interethnic Relations in Southeastern Cameroon : challenging the "hunter-gatherer"-"farmer" dichotomy », *African Study Monographs*, 28 (suppl.), p. 37-56.

2011 *Forests of belonging : social identities, ethnic affiliations and stereotypes in the Congo River Basin*, Seattle, University of Washington Press.

2014 « Multiangular Identities among Congo River Basin Forest Peoples », *in* Barry S. Hewlett (éd.), *Hunter-Gatherers of the Congo Basin. Cultures, histories and biology of African Pygmies*, New Brunswick/London, Transaction Publishers, p. 277-298.

SALLEE Pierre

1968a *Bwiti Mwengue. Premier deuil pour Ekia. Chant de Byomba*, chant collecté par Pierre Sallée au Gabon le 06/06/1968, Archives CNRS, Musée de l'Homme [en ligne : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2007_012_036_01/, accès restreint].

1969 *Disoumba. Liturgie musicale des Mitsogho du Gabon central*, Paris, CNRS, film en 16 mm, 51 mn.

1975a *Gabon. Musique des Mitsogho et des Batéké*, Paris, Radio France/Musée de l'Homme, 1 CD.

1975b « Les masques mitsogho », *Travaux et documents de l'ORSTOM* 42. *Art et artisanat tsogho*, p. 88-108 [catalogue d'exposition du Musée national des Arts et Traditions du Gabon, Paris].

1975c « Musique tsogho », *Art et artisanat tsogho*, p. 121-123.

1978 *Deux études sur la musique du Gabon*, Paris, ORSTOM.

1985 *L'arc et la harpe : contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, thèse de doctorat, Nanterre, Université Paris X-Nanterre.

1997 « À propos de la musique du Gabon », *in* Louis Perrois (éd.), *L'esprit de la forêt : terres du Gabon* [catalogue d'exposition], Bordeaux, Musée d'Aquitaine, p. 167-175.

2001 *Gabon : musique des Pygmées Bibayak, chantres de l'épopée*, Paris, Radio France.

SAUTTER Gilles

1966 *De l'atlantique au fleuve Congo. Une géographie du sous-développement. République du Congo. République gabonaise*, Paris, Mouton/Imprimerie nationale.

SCOTT James C.

2008 *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam [1992].

SEVERI Carlo

2008 « Autorités sans auteur. Les formes de l'autorité dans les traditions orales », *in* Antoine Compagnon (éd.), *De l'autorité*, Paris, Odile Jacob (Travaux du collège de France), p. 93-122.

SILLANS Roger

1967 *Motombi : récits et énigmes initiatiques des Mitsogho du Gabon central*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne.

SMITH Pierre

1979 « Aspects de l'organisation des rites », *in* Michel Izard et Pierre Smith (éd.), *La fonction symbolique. Essais d'anthropologie*, Paris, Gallimard, p. 139-170.

1984 « Le mystère et ses masques chez les Bedik », *L'Homme. Revue française d'Anthropologie*, 24 (3-4), p. 5-33.

SOENGAS Beatriz

2010 *La subsistance des pygmées Bakoya à l'épreuve de l'agriculture : dynamique des savoirs ethnobotaniques et des pratiques (Départemnet de la Zadié, Ogooué-Ivindo, Gabon)*, thèse de doctorat, Paris, MNHN.

2012 « Des Pygmées cultivateurs, les Bakoya : changements techniques et sociaux dans la forêt gabonaise », *Journal des Africanistes*, 28 (1-2), p. 167-192.

SPERBER Dan

1996 *La contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris, Odile Jacob.

STOICHITA Victor

2009 « Constantin Brailoiu et la création musicale collective », *in* Laurent Aubert (éd.), *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brailoiu*, Genève, Musée d'Ethnographie, p. 73-86.

STOKES Martin

1994 « Introduction », *in* Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place*, Oxford/Providence, Berg.

ŚWIDERSKI Stanislaw

1965 « Le Bwiti, société d'initiation chez les Apindji au Gabon », *Anthropos*, 60 (1/6), p. 541-576.

1970-72 « L'ombwiri, société d'initiation et de guérison au Gabon », *Studi e materiali di Storia delle Religioni*, XLI, p. 125-204.

SYKES Gresham M. et David MATZA

1957 « Techniques of neutralization : a theory of delinquency », *American Sociological review*, 22, p. 667-669.

TAKEUSHI Kiyoshi

2005 « The ambivalent symbiosis between the Aka hunter-gatherers and neighboring farmers », *in* Takeushi Kiyoshi (éd.), *Culture, Conservation and Development in African Rain Forest*, Research report of MEXT Grant-in-Aid for Scientific research, p. 11-28.

2014 « Interethnic relationships between Pygmies and Farmers », *in* Barry Hewlett (éd.), *Hunter-Gatherers of the Congo Basin. Cultures, histories and biology of African Pygmies*. New Brunswick/Londres, Transaction Publishers, p. 299-320.

TAYLOR Anne Christine

1993 « Des fantômes stupéfiants. Langage et croyance dans la pensée achuar », *L'Homme. Revue française d'Anthropologie*, 33 (126), p. 429-447.

2008 « Corps, sexe et parenté. Une perspective amazonienne », *in* Irène Théry et Pascale Bonnemère (éd.) *Ce que le genre fait aux personnes*, Paris, EHESS, p. 91-105.

TERASHIMA Hideaki

1998 « Honey and holidays : the interactions mediated by honey between Efe hunter-gatherers and Lese farmers in the Ituri forest », *African Study Monographs*, 25 (suppl.), p. 123-134.

THOMAS, Jacqueline M.C.

1991 « Nature du pouvoir », *in* Jacqueline M.C. Thomas et Serge Bahuchet, *Encyclopédie des Pygmées Aka*, Paris, Peeters / Selaf 330, Langues et civilisations à tradition orale n°50. Etudes Pygmées IV, vol 1 fasc.3, p.117-174.

TREBINJAC Sabine

1997 « Une utilisation insolite de la musique de l'Autre », *in* François Borel, Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (éd.), *Pom Pom Pom Pom*, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, Neuchâtel, 227-241.

TRILLES Henri L., R. P.

1931 *Les Pygmées de la forêt équatoriale : cours professé à l'Institut catholique de Paris*, Paris, Bloud et Gay.

TSURU Daisaku

1998 « Diversity of ritual spirit performances among the Baka Pygmies in Southeastern Cameroon », *African Study Monographs*, 25 (suppl.), p. 47-84.

TURNBULL Colin M.

1961 *The Forest People*, Londres, Chatto and Windus.

1965 *Wayward servants : the two worlds of the African pygmies*, Garden City, American Museum of Natural History/Natural History Press.

VERDU Paul, Frédéric AUSTERLITZ, Arnaud ESTOUP *et al.*

2009 « Origins and Genetic Diversity of Pygmy Hunter-Gatherers from Western Central Africa », *Current Biology*, 19 (4), p. 312-318.

VERDU Paul

2012 « Perspective de la génétique humaine sur l'origine et la diversité des populations pygmées d'Afrique centrale », *Journal des Africanistes*, 28 (1-2), p. 53-71.

2014 « Population genetics of Central African pygmies and non-pygmies », *in* Barry Hewlett (éd.), *Hunter-Gatherers of the Congo Basin. Cultures, histories and biology of African Pygmies*, New Brunswick/Londres, Transaction Publishers, p. 31-58.

WÆHLE Espen

1999 « Introduction », *in* Karen Biesbrouck, Stefan Elders et Gerda Rossel (éd.), *Central African Hunter-Gatherers in a multidisciplinary perspective : challenging elusiveness*, Leiden, CNWS Publications/Leiden University, p. 3-17.

WITTGENSTEIN Ludwig

1961 « Investigations philosophiques », *in* Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, p. 109-364 [1ère édition posthume : *Investigations philosophiques* 1953].

WOODBURN James

2005 « Egalitarian societies revisited », *in* Widlok Thomas et Wolde Gossa Tadesse (éd.), *Property and equality : ritualisation, sharing, egalitarism*, vol. 1, Oxford, Bergham Books, p. 18-31.