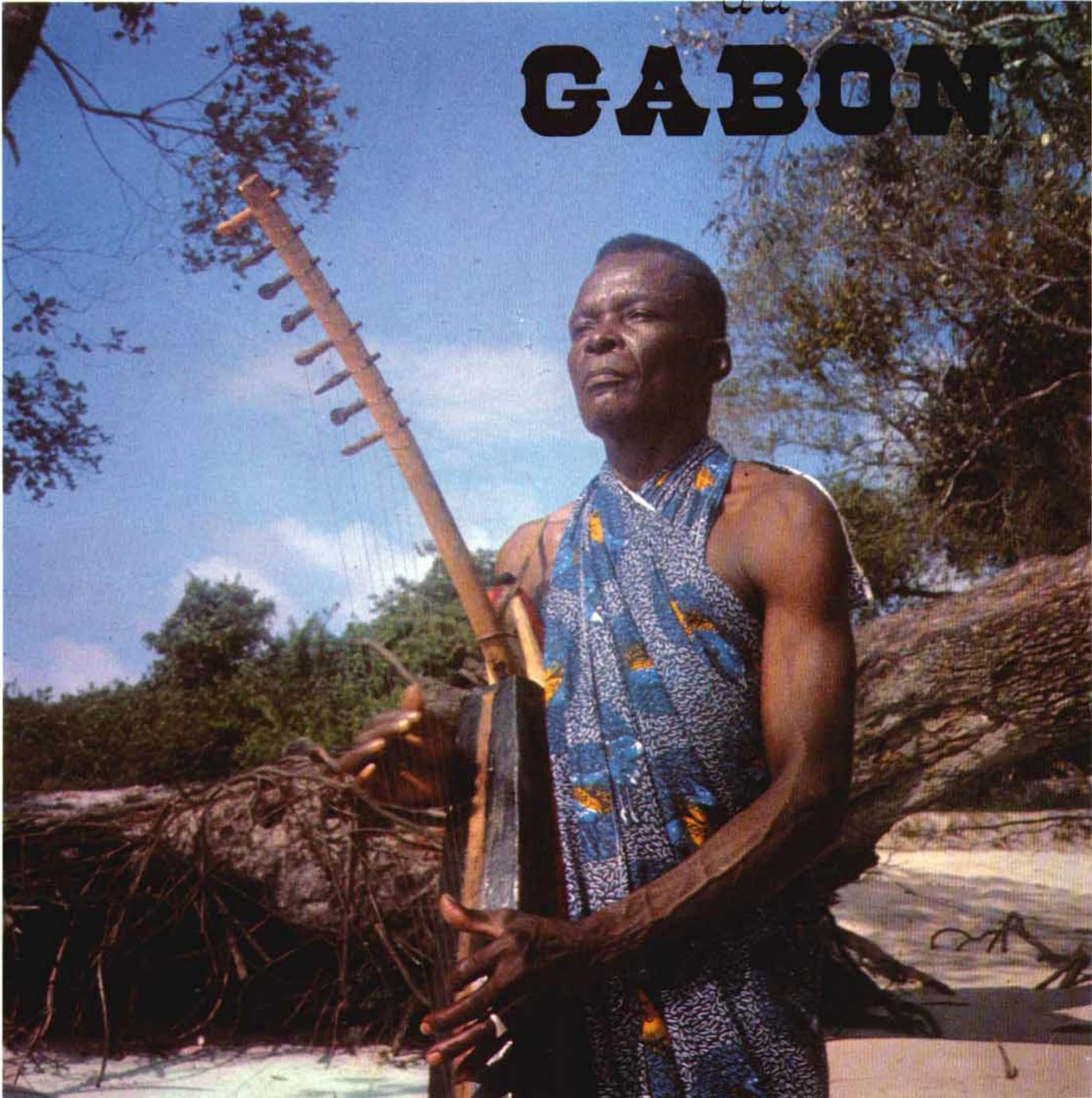


*Études*

*sur la Musique*  
*du*

**GABON**



*Pierre Sallée*

**TRAVAUX  
ET DOCUMENTS  
DE L'O.R.S.T.O.M.**

**DEUX ÉTUDES  
SUR LA MUSIQUE DU GABON**

UN ASPECT DE LA MUSIQUE DES BATÉKÉ :

le grand pluriarc ngwomi

et sa place dans la danse ònkila.

Un musicien chez les NKOMI : le harpiste R. MATHURIN



Pierre SALLÉE



# ÉDITIONS DE L'OFFICE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE ET TECHNIQUE OUTRE-MER

## RENSEIGNEMENTS, CONDITIONS DE VENTE

Pour tout renseignement, abonnement aux revues périodiques, achat d'ouvrages et de cartes, ou demande de catalogue, s'adresser au :

SERVICE DES PUBLICATIONS DE L'ORSTOM  
70-74, route d'Aulnay, 93140 BONDY (France)

- Tout paiement sera effectué par chèque bancaire barré au nom de RÉGIE ORSTOM BONDY, ou par chèque postal (compte n° 9.152-54, Paris, RÉGIE ORSTOM BONDY).
- Achat au comptant possible à la bibliothèque de l'ORSTOM, 24, rue Bayard, 75008 PARIS.

## I - CAHIERS ORSTOM

BIOLOGIE	Océanographie
ENTOMOLOGIE MÉDICALE ET PARASITOLOGIE	Pédologie
HYDROBIOLOGIE	Sciences Humaines
HYDROLOGIE	

<i>séries trimestrielles</i>	Abonnement: <i>France</i>	120 F.	
	<i>Etranger</i>	156 F.	36,30 US dollars

GÉOLOGIE - <i>série semestrielle</i>	Abonnement: <i>France</i>	96 F.	
	<i>Etranger</i>	120 F.	28,00 US dollars

## II - BULLETIN ANALYTIQUE D'ENTOMOLOGIE MÉDICALE ET VÉTÉRINAIRE

12 numéros par an (15 fascicules)	Abonnement: <i>France</i>	115 F.	
	<i>Etranger</i>	130 F.	30,25 US dollars

*Paru dans la collection « Travaux et Documents de l'O.R.S.T.O.M. »*

le N° 42. — Art et artisanat tsoho.

par O. GOLLNHOPFER, P. SALLÉE, R. SILLANS, 1975, 126 p., nombreuses pl. fotogr.,  
1 disque 33 1/3. — ISBN 2-7099-0363-6; 85,60 F.

TRAVAUX ET DOCUMENTS DE L'O.R.S.T.O.M.  
N° 85

Pierre SALLÉE  
*Ethnomusicologue*

DEUX ÉTUDES SUR LA MUSIQUE DU GABON

*Première étude*

UN ASPECT DE LA MUSIQUE DES BATÉKÉ :  
LE GRAND PLURIARC *NGWOMI* ET SA PLACE DANS LA DANSE *ŌNKILA*.  
*Essai d'analyse formelle d'un document de musique africaine*

*Deuxième étude*

UN MUSICIEN CHEZ LES NKOMI : LE HARPISTE RAMPANO MATHURIN

O.R.S.T.O.M.  
PARIS  
1978

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1<sup>er</sup> de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal ».

© ORSTOM, 1978

ISBN 2-7099-0475-6

## AVERTISSEMENT

*Les documents présentés ici :*

- un aspect de la musique des Batéké ;
- un musicien nkomi : Rampano Mathurin ;

ont été publiés en 1966 sous forme ronéotée, à l'occasion du 1<sup>er</sup> Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar.

Ils s'inscrivaient dans le cadre des recherches entreprises par la Section d'Ethnomusicologie et Traditions Orales du Centre ORSTOM de Libreville.

Ces recherches — dont le projet avait fait l'objet d'une convention qui allait être la base de la fondation de l'actuel Musée des Arts et Traditions de Libreville, abritant les sections d'Ethnomusicologie et Ethnologie — prévoyaient la constitution d'archives enregistrées, enrichies des collectes muséographiques permettant d'accéder à une approche « globalisante » des expressions culturelles gabonaises.

Le travail d'élaboration de ces archives étant demeuré sous forme ronéotée, vu l'abondance de la documentation et les difficultés d'édition inhérentes à ce genre d'entreprise (problème de notations linguistiques et musicales), il nous a semblé cependant utile de publier certains de ces documents.

Nous avons gardé le texte original de 1966 auquel nous avons ajouté cependant quelques notes infrapaginales et dont nous avons corrigé quelques maladroites d'expression.

N.B. — 1. L'annexe n° 1 (p. 30) concernant l'identification botanique des plantes citées dans le texte a été rédigée en 1971, d'après A. BOUQUET : *Féticheurs et médecines traditionnelles du Congo* (Brazzaville). Mémoire ORSTOM, n° 36. Paris, 1969 et A. WALKER et R. SILLANS : *Les plantes utiles au Gabon*. Encyclopédie Biologique LVI. Paris, 1961.

2. Le document musical transcrit « danse onkila des Batéké du Gabon », fait l'objet de la page 5 (face B) du disque : Gabon, Mitsogho, Batéké. Pierre SALLÉE, Collections du Musée de l'Homme, OCR 84.

## TRANSCRIPTION PHONÉTIQUE

Ces travaux n'ayant pas de prétention à la phonologie, nous nous sommes limité à des transcriptions phonétiques, dans le seul but de valider dans la mesure du possible les textes des chants et les traductions des fragments d'enquêtes cités, les réponses des informateurs ayant toujours été enregistrées, par option méthodologique, en langues vernaculaires.

L'étude des tons n'a pas pu être faite, cependant au plan phonétique, les transcriptions musicales peuvent apporter un élément d'information.

Les dialectes *téké* comportent un accent de hauteur et d'intensité sur la première syllabe des mots dissyllabiques et la deuxième des mots trisyllabiques. L'accent est précédé d'un léger arrêt qui le sépare de la syllabe précédente, elle-même légèrement allongée et relâchée.

Dans le style chanté, la voyelle finale d'un syntagme se confond souvent avec la voyelle initiale du syntagme suivant. Nous mettons entre parenthèse la voyelle élidée.

Le dialecte *téké* des plateaux du Sud-Est gabonais (*tégé* de SORET ; *tsayé* de HOTTOT, 1906) est un peu différent de l'*i-fumu* décrit par MAKOUTA (J.P.) — 1973 — « réinterprétation morpho-phonique des emprunts français en langue *téké* de Manianga » (Thèse Université de Paris) qui donne un inventaire phonologique.

### SYMBOLES TYPOGRAPHIQUES.

#### Voyelles :

a = a	i = i (palatalisée = j)
ə = e	o = o
e = é	ɔ = ó
ɛ = è	u = u (palatalisée = w, vélarisée = w)
	nasalisées =

#### Consonnes :

##### Occlusives :

p b = p b
t d = t d (palatalisées = ty dy)
k g = k g (à l'intervocalique, la sonore est continue ɣ = gh)

##### Continues :

β = v
f = f
ð = z
s = s
č j = ts dz, des affriquées mi-sifflantes mi-chuintantes.

##### Vibrantes :

l = l
ou
ř = r

##### Nasales :

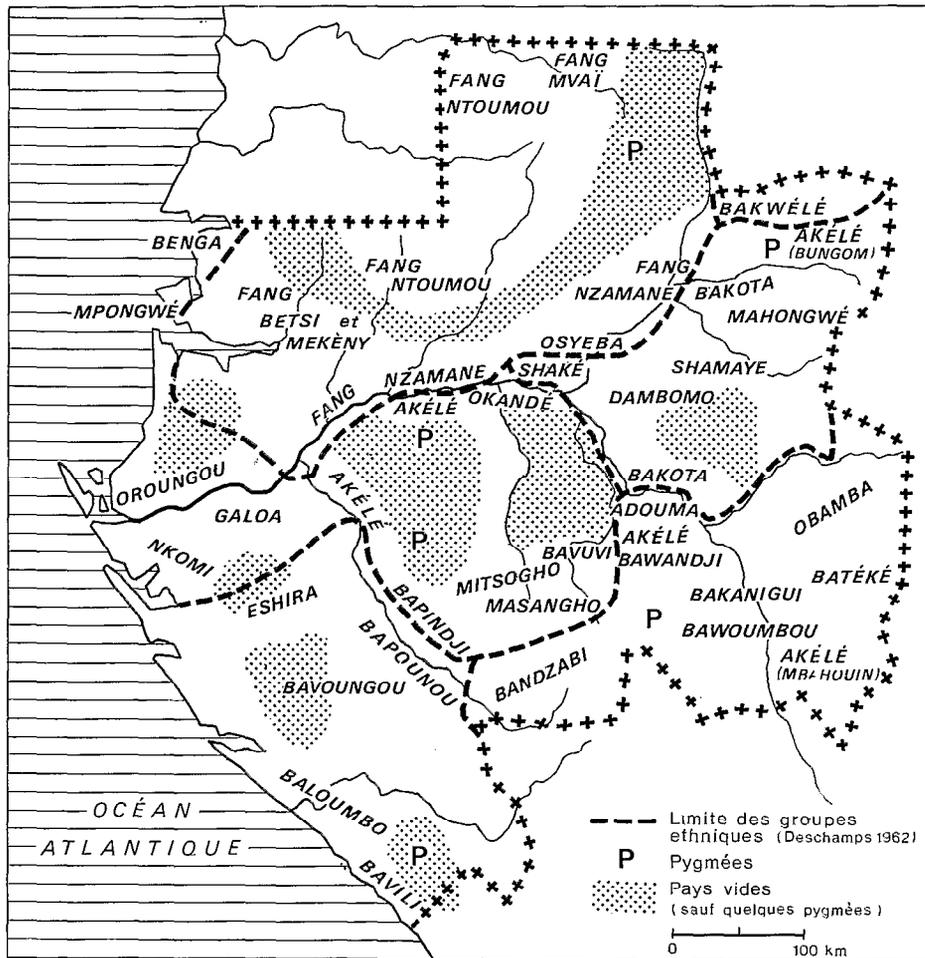
m = m
n = n
ɲ = ny
ŋ = ĝ

##### Prénasalisation :

= N'

## *PREMIÈRE ÉTUDE*

*Un aspect de la musique des Batéké :  
le grand pluriarc NGWOMI et sa place dans la danse Onkila.  
Essai d'analyse formelle d'un document de musique africaine*



Carte des peuples du Gabon, d'après DESCHAMPS, 1962  
(tiré de L. PERROIS, 1972).

L'insolite du cadre géographique est ce qui frappe le plus l'observateur dès qu'il a pénétré sur le territoire des Batéké du Gabon. A la forêt équatoriale et aux savanes de Franceville, a succédé un plateau quasi désertique et sablonneux. Ce sont les plateaux batéké et leurs villages caractéristiques dont le plan rappelle cependant, au Gabon, celui des villages de la forêt : des cases rectangulaires de matière végétale s'alignent de part et d'autre d'une allée centrale ; elles sont abritées par de grands palmiers plantés par les anciens immigrants et sont faites de panneaux de vannerie formés d'une série de quatre lattes horizontales sur trame de feuilles de bambou attachées à une charpente de perches verticales... des portes à glissières s'ouvrent sur la façade donnant sur l'allée centrale... de petites barrières de bois courant tout le long de l'allée, délimitent pour chaque case un petit déambulateur ou véranda...

Le pays est traversé par les petits affluents de la Léconi auxquels les fonds de sable blanc donnent une clarté remarquable. Les Batéké du Gabon sont voisins des Obamba aux expressions

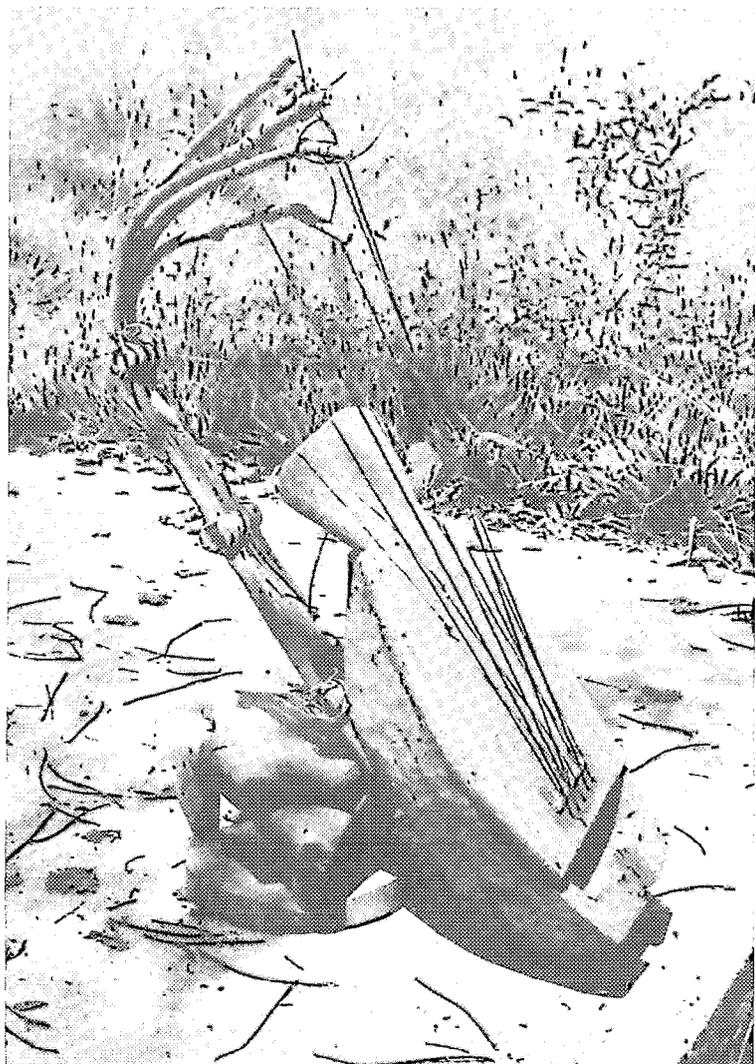


PHOTO A. — Grand pluriarc NGWOMI.



B. — Le NSAMBI des congolais, gravure extraite de Merolla (G. DA SORRENTE) 1662.

culturelles cependant si différentes, malgré certaines institutions communes... Notons qu'à l'heure actuelle, seules les populations situées le plus à l'Est (région de Léconi et le long de la frontière congolaise, sur les pistes au Nord et au Sud de Léconi) semblent avoir conservé l'originalité des traditions des Batéké. Le long de la piste d'Okondja, l'osmose avec les Obamba semble à peu près complète.

Sans nous attarder sur l'organologie des Batéké, qui ne fait pas à proprement parler l'objet de cette publication, signalons l'instrument de musique qui a retenu notre attention par son originalité, son actuelle rareté et surtout les fonctions rituelles qui lui sont attachées : le grand pluriarc à cinq cordes *ngwomi*.

Le terme *ngwomi* est une variante linguistique du terme désignant la harpe à huit cordes des populations de la côte et de l'intérieur du Gabon : *ngombi* chez les Mitsogho, Eshira, Masangho; *ngomfi* chez les Bavuvi, *ngoma*, *ngumi* chez les Fang et chez les populations de langue *miènè*. Le « thème » *-ngom-* désigne l'instrument de musique en général, le générateur de son : *ngom*, *ngoma*, *ngomo* sont les termes génériques pour le tambour à membrane dans diverses langues du Gabon ; on peut même appeler familièrement la « sanza » *ngombi*. Les Eshira, Balumbu Bapunu et Bavili des savanes de la Ngounié et de la Nyanga possèdent un instrument de même type mais, nous le verrons, d'une morphologie et d'une technique différentes ; ce dernier instrument existe également au Bas Congo (1).

(1) Ces populations ont conservé le terme *ntsambi* ou *tsambi*, signalé au XVI<sup>e</sup> siècle par Duarte Lopez (PIGAFETTA, 1591, *Relatione del reame di Congo et delle circonvicine contrade*, Roma) faisant au royaume de Kongo la description d'un grand pluriarc qui correspondrait à celle de l'instrument que l'on peut observer de nos jours chez les Batéké et également chez les Mbochi du Congo (cf. SCHAEFFNER, 1971, *Communications imaginaires ou africaines*. In « Echanges et Communications », mélanges offerts à Claude LÉVI-STRAUSS. Mouton, Paris, pp. 519-534) ; ce qui pourrait laisser supposer l'antériorité du type *téké* actuel (cf. également Merolla (G. DA SORRENTE, 1662, *Breve e succinte relatione ... di Congo, Napoli* (pl. 13, reproduite ici pl. I). Le type « Loango » actuel des populations du Sud-Ouest gabonais et du Bas-Congo, ayant peut-être eu sa morphologie influencée par celle du luth européen.

Nous renvoyons pour la classification des pluriarcs d'Afrique Centrale à l'ouvrage fondamental de J.S. LAURENTY, 1960, Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda Burundi. *Annales du Musée Royal du Congo Belge*, nouv. sér. *Sciences de l'Homme*, vol. 2, Tervuren.

## 1. MORPHOLOGIE ET TECHNIQUE DE L'INSTRUMENT

Comme le souligne André SCHAEFFNER : « *la disposition des cordes dans le pluriarc est intermédiaire entre celles de la harpe et du luth; chaque demi-arc a sa courbure propre, et si les cordes aboutissent toutes à une même ligne en bas de la table de résonance, leur ensemble ne dessine point un plan uniquement perpendiculaire à cette table (type harpe) ou à peu près parallèle à cette table (type luth)* » (2).

Il n'en est pas tout à fait de même pour le pluriarc des Batéké, l'ensemble des cordes dessinant plutôt un plan à peu près parallèle à celui de la table (Pl. II, A), contrairement au pluriarc des populations de la Ngounié, de la Nyanga et du Bas Congo, dont le plan de l'ensemble des cordes se rapprocherait de celui de la harpe.

Les deux instruments requièrent d'ailleurs deux techniques différentes : le mode d'attache et de tension des cordes du pluriarc des Eshira isole spatialement chaque corde en laissant l'accès facile à l'action des doigts. C'est bien une technique de harpiste qui est requise : l'instrument est tenu perpendiculairement au corps, la base calée contre l'estomac. La courbure des arcs étant dirigée vers le ciel, le plan des cordes se trouve donc à peu près perpendiculaire au corps de l'instrumentiste qui, des deux mains, maintient l'extrémité opposée de la caisse de résonance, laissant l'action du pouce et de l'index s'exercer respectivement sur les deux moitiés du plan formé par les cordes ; son attitude rappelle alors celle des joueurs de « *sanza* » (Pl. II, B).

Tout est opposé dans la technique du pluriarc des Batéké : l'instrument de grosses dimensions est posé à même le sol, verticalement entre les genoux pliés et écartés de l'instrumentiste accroupi, et maintenu par le genou gauche. Le plan déterminé par les cordes est celui d'un *luth*, et c'est bien une technique de luth que l'on peut observer : la main droite tient un plectre *o-lièmi* (plur. *é-lièmi*, litt. « doigt ») formé d'une petite tige recourbée en forme de cadenas et maintenue par une ligature. C'est le jeu de va-et-vient continu de ce plectre qui ébranle les cordes tandis que la main gauche agit sur les cordes au moyen de doigtés.

Mais qu'on ne s'y trompe pas ! Ces doigtés ne visent pas à raccourcir la longueur vibrante des cordes comme sur un luth, mais à soustraire certaines cordes à l'action continue du plectre (3). Et ceci nous a été confirmé par :

a. — La comparaison de l'accord de l'instrument juste avant l'exécution : on ne décèle pas au cours de la pièce, d'autres sons que ceux entendus dans l'accord. Et cela à l'écoute de

(2) SCHAEFFNER (A.), 1936. — *Origine des instruments de Musique*. Payot, Paris.

(3) Une technique analogue a été observée chez les joueurs de lyre de l'Égypte contemporaine par C. SAINT SAENS, *Lyres et cithares*, pp. 538-539, cité par A. SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique*, p. 207.



PHOTO A. — Grand pluriarc des Batéké :  
*ngwomi.*

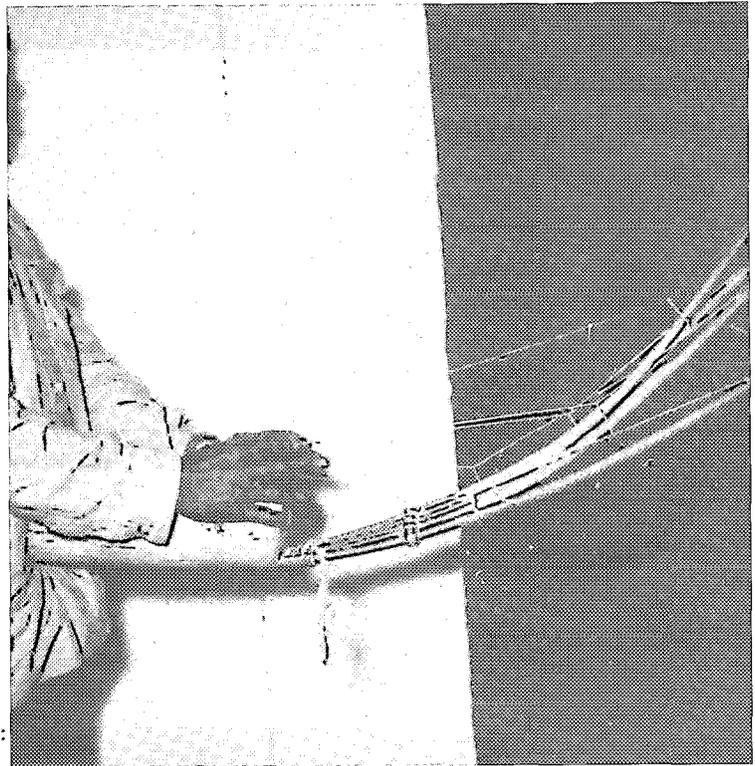


PHOTO B. — Pluriarc des Eschira :  
*tsambi* ou *nsambi.*

trois exemples différents, auxquels s'ajoute un exemple pris dans un enregistrement effectué par H. PEPPER en 1961 (4).

b. — L'analyse d'un fragment filmé : en arrêtant l'image, on voit les cordes soustraites par les doigtés, nettes, alors que les cordes libres sont floues ; le mouvement de va-et-vient continu du plectre balaye la totalité du plan formé par les cinq cordes, rappelons-le.

L'instrument est formé d'une grosse caisse de résonance arrondie (*n'gughu o-tyi wa ngwomi* : litt., la mère des branches du *ngwomi*), formée de trois parties assemblées, sur laquelle est clouée la table horizontale, se terminant à son extrémité supérieure par un embryon de manche en « queue d'aronde » (*la-sala* : litt. : plume). Cette table ne ferme pas complètement le corps de résonance, ménageant à sa base, une large ouverture de son hémisphérique (*ô-nywa* : la bouche) qui sera périodiquement bouchée et ouverte par l'action du genou droit de l'instrumentiste. Cinq demi-arcs (*é-tyi*, sing. *o-tyi* : la branche) sont fixés à la face postérieure du corps de résonance par un système de ligatures de vannerie. D'autres ligatures rendent partiellement solidaires les cinq demi-arcs. Aux extrémités supérieures, les arcs s'adjoignent des sonnailles (*a-sanaga*), constituées par des plaques de métal découpées dans des couvercles de boîtes de conserve, et encombrées de petits percuteurs attachés à des bouts de ficelle (5).

Les cordes sont fixées à la base de la table qu'elles traversent un peu au-dessus de l'ouverture de son qui ménage à la main un passage pour les attacher à l'intérieur, au moyen de nœuds plus gros que les trous par lesquels elles passent. Les cordes se nomment de droite à gauche en regardant l'instrument de face :

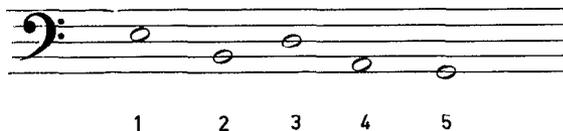
- *ô-n'kia* : corde d'instrument de musique,
- *n'gughu ô-n'kia* : mère de la corde,
- *mwana* : l'enfant,
- *n'gughu* : mère,
- *n'gughu* : mère.

Ces cordes sont végétales. Les trois cordes correspondant aux trois sons les plus graves sont faites de deux lianes torsadées (Pl. III). Elles se nomment toutes trois « mères ».

#### ACCORD DE L'INSTRUMENT.

Il se fait par pesées sur l'extrémité de la courbure de chaque arc.

— Son des cordes de droite à gauche en regardant l'instrument de face (l'instrumentiste accorde son instrument de droite à gauche) :



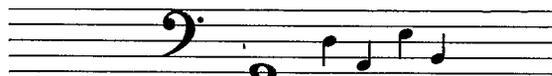
(4) Archives culturelles du Musée des Arts et Traditions de Libreville, enquête H. PEPPER, n° 61 207.

(5) «... Des plaques très minces de fer et d'argent d'une grandeur proportionnée à l'instrument, sont suspendues à celles-ci ; elles produisent divers tintements selon la manière dont on touche les cordes, qui, elles, font vibrer les chevilles et il en sort un bruit entremêlé. » PIGAFFETTA et LOPES, 1591, trad. de l'italien et annotée par W. BAL, Description du Royaume de congo..., 1965, Louvain, p. 121.

Les sons de l'accord se présentent sous la forme d'une échelle pentatonique (mode I de Constantin Brailoiu) dans laquelle les sons 3 et 4 sont intervertis.



Remarquons que cette disposition de l'accord correspond au renversement de l'ordre du cycle des quintes sur fondamentale *Sol*, en ménageant deux sauts de quatre descendants successifs.



Cette disposition de l'accord évite la succession (*Sol-La-Si*) dite *pycnon*, typique du pentatonique. Rappelons à ce propos l'hypothèse de M. Jacques CHAILLEY sur la genèse du système pentatonique par rapport au tétratonique et tritonique.

« L'intervalle nouveau... est la tierce majeure 1-5. En apparence, son apport est moindre que pour les systèmes précédents; en effet : ce n'est plus, pour la première fois, un intervalle incomposé : entre (le son) 1 et (le son) 5 se logeait d'avance le ton 1-3 ; et le second intervalle 3-5 est égal au premier, donc déjà connu. Mais nous avons vu que la formation des échelles ignorait les reports d'intervalles complémentaires : (sol-la-si) n'est donc pas (sol-la) + (la-si) report de (sol-la), mais bien (sol-la) + (sol-si), le (la) antérieur se plaçant entre (sol) et (si) » (6).

Cependant le pluriarc des Batéké est un instrument polyphonique. La disposition des cordes permet de faire émerger par les doigtés, certaines consonances. Il est possible que cette préoccupation ait suscité la disposition des cordes plus que le besoin instinctif de refuser la valeur de structure du *pycnon* (*Sol - La - Si*) inclus implicitement dans l'échelle. Il faut noter toutefois que les trois cordes correspondant à ces trois sons (2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> cordes en partant de la droite sont torsadées et sont appelées « mère », ce qui prouve qu'elles sont perçues comme étant les plus graves selon le symbolisme du grave et de l'aigu habituel à ces régions (mère = large, détendu donc grave ; mâle = tendu donc aigu), ou qu'en tout cas on leur confère une relation.

Quoiqu'il en soit, cette disposition des cordes n'est ni un hasard ni une variante individuelle. Nous avons en effet comparé l'accord que nous avons enregistré à celui qu'avait enregistré H. PEPPER quelques années auparavant dans un autre village. Dans cet enregistrement, l'accord donne les sons suivants :



dont l'appréciation est d'ailleurs toute relative, car formé d'intervalles trop éloignés de ceux de notre système tempéré (7). Ce qu'il semble utile de constater, est la permanence de l'échelle

(6) CHAILLEY (J.), 1954. — *Formation et transformation du langage musical*, vol. I, Intervalles et échelles, Les cours de Sorbonne, Paris.

(7) Cf. en annexe les mesures en cents faites au moyen d'un Strobococonn.

pentatonique, que nous avons à faire au mode III de C. BRAÏLOIU ou non, et l'identité des rapports d'opposition entre les cordes, les sons 3 et 4 de l'échelle y étant également intervertis.

Cependant, si l'on interprète l'échelle comme un mode III (c'est-à-dire avec fondamentale *Fa*), l'hypothèse de l'évitement du *pycnon* est difficilement vérifiable (à moins que la note la plus grave de l'instrument ait été mal accordée et qu'on doive l'interpréter comme un *Si bémol*). Nous butons ici sur l'un des problèmes les plus délicats de l'analyse modale : l'appréciation de la notion de justesse par rapport à un système, connu ou non, et la marge de tolérance qu'elle admet ; nous pensons que dans le cas présent cet élément ne serait pas pertinent.

En conclusion, la comparaison de l'accord (précaire, rappelons-le, du fait du mode de tension des cordes) aura essentiellement fait apparaître :

- 1° La « forme » pentatonique.
- 2° Les deux sauts de quarte descendants formés par les quatre premières cordes.
- 3° La relation des trois cordes torsadées appelées « mères » et qui donnent les sons les plus graves.

A cela s'ajoutent d'autres constantes déroulant de la comparaison des formules d'accompagnement exécutées par les deux instruments (cf. (8) et (9) p. 15) :

(8)

Example (8) shows two staves of music in bass clef. The first staff contains a sequence of notes and chords. The second staff begins with a time signature of 12/8 and contains a more complex rhythmic pattern with many beamed notes. It ends with a double bar line and a circled number (1).

(9)

Example (9) consists of three staves of music in bass clef. The top staff has a circled number (12) above it. The middle and bottom staves show complex rhythmic patterns with many beamed notes. The bottom staff ends with a double bar line and a circled number (2).

- Recherche des consonances de quarte de sixte et de quinte.
- Relation de consécuitivité mélodique des trois sons les plus graves : soit les cordes 5, 4, 2, qui s'opposent polyphoniquement aux deux sons les plus aigus : soit les cordes 1 et 3.

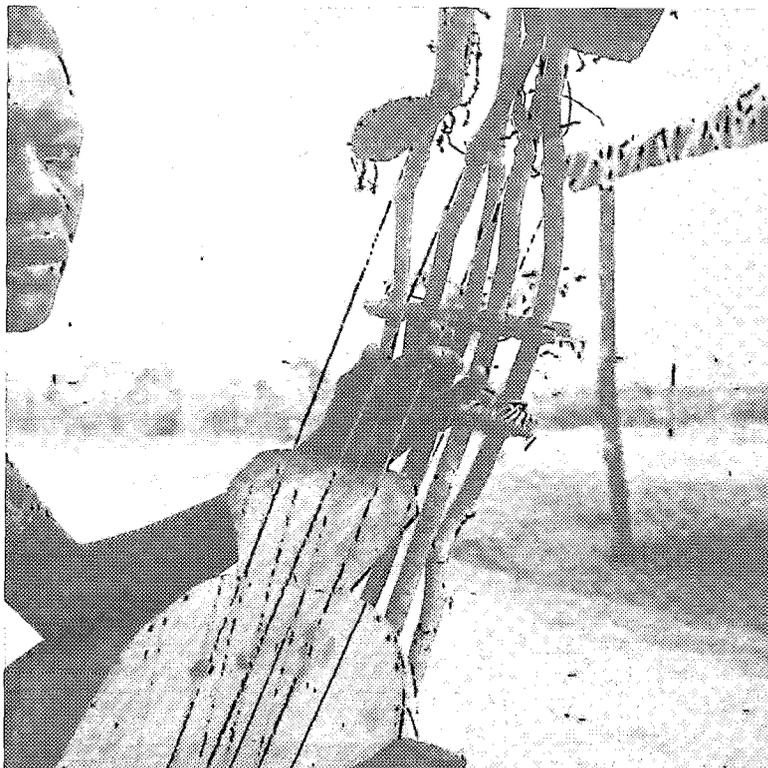


PHOTO A. — Doigté n° 1.



PHOTO B. — Doigté n° 2.

## DOIGTÉS.

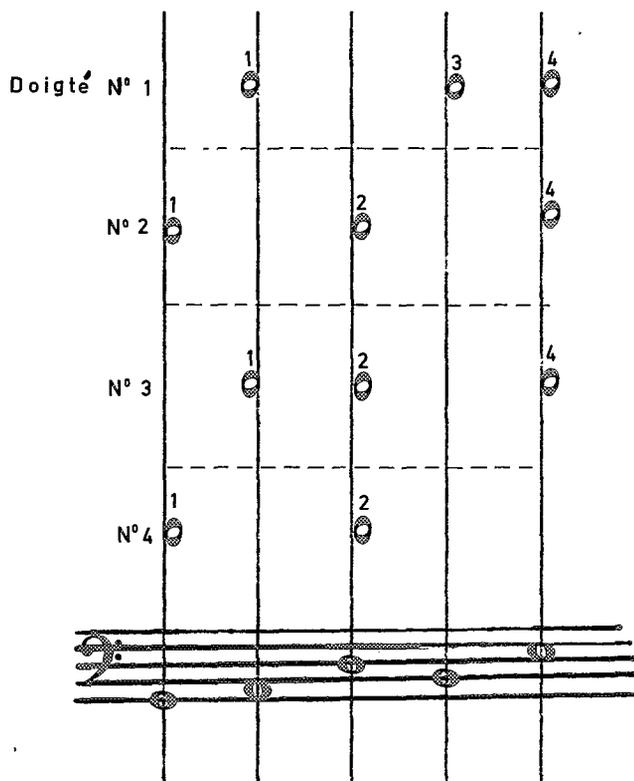
Les doigts se placent dans les espaces isolant chaque corde, de la manière suivante :

- Le pouce entre la première et la deuxième corde.
- L'index entre la deuxième et la troisième.
- Le majeur entre la quatrième et la cinquième.
- L'annulaire et l'auriculaire à l'extérieur, à droite de la cinquième corde.

La main ainsi placée est prête à effectuer les différents doigtés, laissant aux doigts, à l'exclusion de l'annulaire et l'auriculaire rassemblés, la possibilité d'agir sur l'une des deux cordes au milieu desquelles ils se trouvent placés : le pouce par mouvement latéral, l'index et le majeur par pression verticale.

Il s'ensuit certaines possibilités illustrées par les tablatures ci-dessous (les 5 lignes verticales représentent les 5 cordes ; nous marquons, au-dessus de chacune d'elles, la note qui lui correspond. Les points noirs représentent les doigts ; nous marquons au-dessus de chacun d'eux un chiffre correspondant au numérotage conventionnel des doigts dans la technique pianistique, soit :

- 1 = pouce.
- 2 = index.
- 3 = majeur.
- 4 = annulaire.



(8) Enregistrement H. PEPPER, *Archives Culturelles Gabonaises*, 61.207.

(9) Enregistrement P. SALLÉE, *Archives Culturelles Gabonaises*, 65.158.

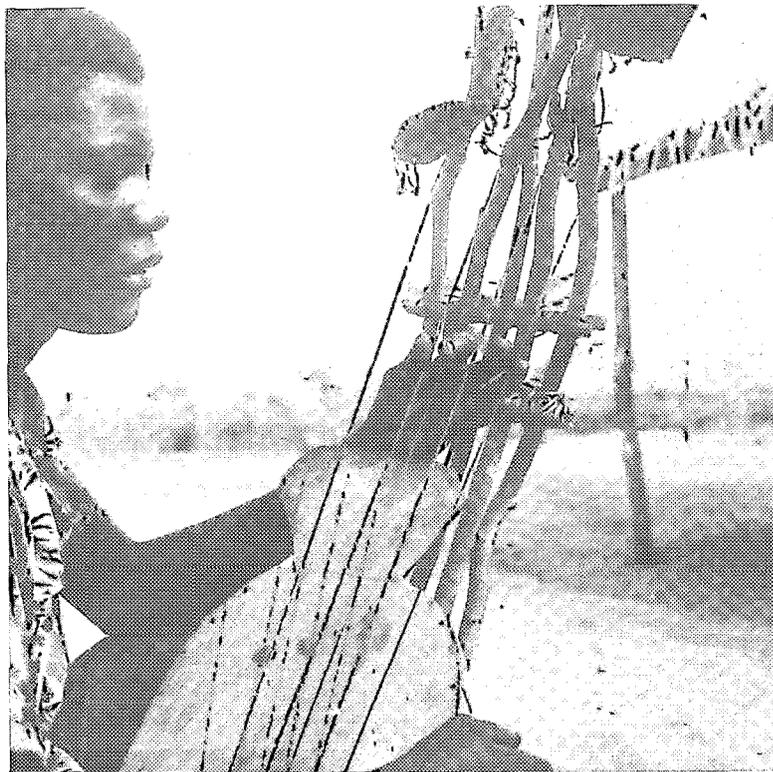


PHOTO A. — Doigté n° 3.

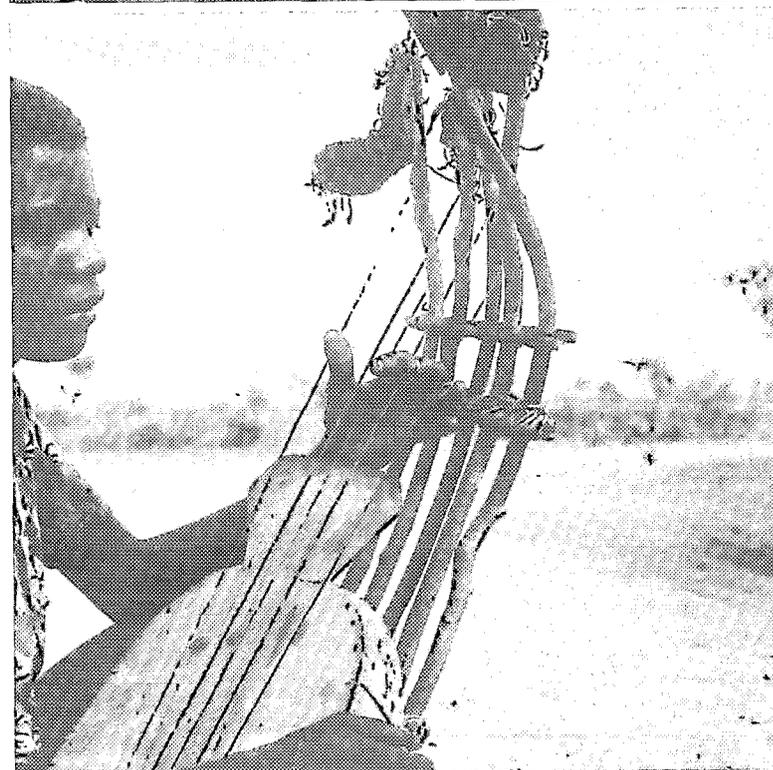


PHOTO B. — Doigté n° 4.

*Doigté n° 1* : (Pl. III, A). Le pouce, le majeur et l'annulaire, par mouvement de préhension, soustraient le *La*, le *Si*, et le *Mi*.

*Doigté n° 2* : (Pl. III, B). Ce doigté découle tout naturellement du doigté précédant par complémentarité mécanique : le mouvement de préhension qui avait fait agir la face palmaire du pouce sur la deuxième corde, est compensé par un mouvement d'extension faisant agir cette fois-ci la face dorsale du pouce sur la première corde ; simultanément, l'index qui n'avait pas servi dans le doigté n° 1, agit sur la troisième corde par pression palmaire, tandis que l'annulaire et l'auriculaire rassemblés ne changent pas leurs positions : le *Sol*, le *Ré* et le *Mi* seront alors soustraits.

*Doigté n° 3* : (Pl. IV, A).

*Doigté n° 4* : (Pl. IV, B).

Ces exemples nous auront montré le mécanisme des doigtés. Ils ne suffisent pas à rendre compte de toutes les formules instrumentales. En effet, certains doigts restent un peu plus longtemps dans leur position, permettant au va-et-vient continu du plectre, de combiner l'ordre mélodique et polyphonique. Seule la pratique de l'instrument pourrait révéler toutes les possibilités.

Au rythme ternaire continu de la formule instrumentale, s'adjoint le mouvement binaire continu du genou de l'instrumentiste, bouchant et débouchant alternativement l'ouverture de son. C'est une des constantes de la musique africaine que cette recherche de différences subtiles en matière de timbre, obtenues par de petites astuces techniques parfois à peine perceptibles : ce sont les trous acoustiques des « *sanza* » que les musiciens bouchent et ferment avec l'un de leurs doigts, de manière à moduler leur vibrato ou à introduire des oppositions de timbre rythmiquement monnayées ; ce sont également ces jarres d'argile que les femmes frappent, en Afrique Occidentale, au moyen d'une demi-calebasse, tantôt sur le bord, tantôt de manière à en boucher l'orifice.



PHOTO A. — Danseuse d'*Onkila*,  
peinture faciale et canne de danse.

PHOTO B. — Danseuse d'*Onkila*,  
au centre le hochet *N'dzaga*.



## 2. UTILISATION DU GRAND PLURIARC NGWOMI DANS LA DANSE O-NKILA

Dans toutes les ethnies du Gabon, les danses de guérison sont la propriété de sociétés d'initiation féminines : *Ombwiri* des Mpongwè, Nkomi et Mitsogho, *Abandji* des Mpongwè, *Elombo* des Nkomi, avec toujours comme instrument central, un cordophone (la harpe à huit cordes *ngombi* pour les ethnies citées) accompagné d'instruments à percussion. Les instrumentistes sont des hommes.

La danse *O-n'kila* des femmes batéké fait appel à la formation instrumentale suivante : le grand pluriarc *ngwomi* joué par un homme, un ou plusieurs tambours verticaux à membrane clouée (*n'gomo*) joués également par des hommes.

Les adeptes, qui dansent à genou et « doivent creuser le sol par leur mouvement », portent des ornements de raphia, se tressent les cheveux en « à plat » formant des « tranches de melon », portent des serre-têtes de tissu rouge ornés de petits coquillages, se peignent le visage de motifs (*m'pili*) blancs et orangés (Pl. V).

La propriétaire de la danse, qui fait son office de devin-guérisseur (*n'gaa*) tient un hochet formé d'une calebasse à col allongé remplie de grenaille (*n'dzaga*).

Ce hochet a une fonction rituelle : il est l'insigne de la médiatrice, il sert d'interprète pour la communication qui va s'établir avec les esprits. Voici ce que nous dit notre informateur, le notable M. Léwu de FRANCEVILLE : « *par n'gaa, nous désignons celui (ou celle) qui découvre la cause de la maladie et les moyens de la guérir ; pour exercer ô-n'gaa il faut les hochets. Les gens se rassemblent autour de la guérisseuse qui ne peut pas exercer ô-n'gaa seule. La présence d'assistants est indispensable ; ces assistants doivent également agiter des hochets. En cas d'extrême gravité, on fera intervenir n'kwèbè, un talisman formé d'un sac de raphia contenant une médecine qui aidera à découvrir le ou la « coupable », à la demande de l'oncle maternel de la malade.* »

On peut également utiliser les hochets *é-saha* (sing. *ka-saha*), une énorme gousse bivalve (*Entada gigas* Fawc. et Rendle), séchée, remplie de grenaille et refermée par des coutures de vannerie.

Remarquons tout d'abord que la désignation des danses révèlent une identité conceptuelle entre la danse elle-même, la maladie qui est à l'origine de sa découverte, et le « génie » qui l'anime. La danse *O-n'kila* est liée aux esprits *n'kila* (*n'kira* ou *ka-n'kira*) qui président à la fécondité, la gémellité, et procèdent des puissances chtoniennes. Notre informateur nous conte l'origine de la danse de la manière suivante :

*« Des femmes étaient allées à la rivière pour y pêcher. C'est là qu'elles pêchèrent ô-n'kila. O-n'kila est venu de la rivière (ô-n'kila n'tsa n'dzali o fi) ; ce sont les femmes qui l'ont ramassé. Elles l'avaient apporté de la rivière et, arrivées à la maison, c'était devenu ô-n'kila. La personne qui « attrape » ô-n'kila crie avec force, grossit. C'est un esprit (mama wata) (10) qui nous a apporté ô-n'kila. Ne peut attraper cette maladie que celle que Dieu (N'dzaami) a désignée. Alors un seul homme, le joueur de ngwomi, se met au milieu des femmes, la malade étant une femme, et l'on prend tout ce qu'il faut pour la soigner. Le matériel de soin se compose du fruit lâdyi, de la plante latsintsagi, de la noix de kola biri, des feuilles dyimadyima et lanyi » (11).*

Un autre informateur nous dit : *« il y a un endroit au plateau où les femmes allaient chercher une terre rouge (oboï) pour la manger (surtout les femmes en grossesse). Elles ont rapporté le germe de la maladie ; de là est venue la danse O-n'kila. »*

Il y a donc d'une part, la maladie « privilégiée », assimilée à l'esprit qui se manifestera par son truchement, et d'autre part, la maladie que cette danse va guérir tout en faisant de la malade une nouvelle adepte. La notion de « maladie » est donc ambiguë.

Donc, lorsqu'une femme est atteinte des maux apportés par les esprits d'*O-n'kila*, elle va trouver la guérisseuse et danse d'abord au village. Puis on organise une tournée de danses dans le but de se procurer de l'argent pour la cure. On administre à la patiente les « médecines ». En dansant, « elle creusera la terre avec ses genoux ». A la fin de la cure, elle sera elle-même une adepte de la confrérie des femmes d'*O-n'kila* (informateur, Kakogo à Akébé, Libreville).

(10) *mama wata* : vient de l'anglais « mammy water ». Le terme est répandu au Gabon pour désigner un génie aquatique que d'aucuns ont cru devoir assimiler au sirénien, mais que hypostasie un ensemble de notions et croyances complexes. Un vieux passeur du bac de Franceville l'a vu dans sa jeunesse dans l'Ogooué : « il a un visage féminin, blanc, et de longs cheveux blancs ; il porte un enfant dans ses bras »... une fille du Rhin mâtinée de Sainte Vierge ?...

(11) Pour l'identification et l'utilisation de ces plantes, cf. annexe I.

### 3. ANALYSE MUSICALE

Nous nous sommes efforcé d'effectuer une transcription « intégrale » dans sa continuité de l'un des morceaux de la danse *O-n'kila*.

Exposer nos idées vis-à-vis du travail de transcription musicale, dépasserait le cadre de cette publication.

Précisons cependant brièvement quelques points :

— Le système de notation de la musique occidentale est le seul utilisable malgré ses limites, car il est le seul lisible de par son universalité.

— En aucun cas, la transcription musicale ne saurait se passer de l'écoute du document (12). Il faut en effet distinguer entre la transcription de laboratoire, utilisant des appareils de mesure scientifiques, et la transcription « lisible », phonologique en quelque sorte, accompagnée de commentaires qui visent à développer le point de vue que l'on se sera fixé.

Cette transcription est un essai de compromis entre les données du « réel » et du « perçu », en essayant par ce biais de pénétrer dans les modes de perception et de conception des exécutants. C'est là, nous le savons un problème ardu que nous n'avons pas la prétention de résoudre.

Il faudrait pouvoir trouver un moyen d'utiliser l'écriture musicale occidentale, à des fins de transcription qui seraient à la musique ce qu'est la transcription phonologique à la linguistique, c'est-à-dire, rendant compte des oppositions plutôt que de la nature réelle de ce qui s'oppose. La notation musicale européenne est déjà en soit une *phonologie*, adaptée à la pensée musicale occidentale au travers des données historiques, bien qu'elle l'ait marquée du joug de l'écriture. Elle requiert pour être utilisée, une assimilation de la chose à noter. C'est en ce sens qu'elle peut être un instrument de travail efficace aux mains de l'ethnomusicologue qui sera obligé, au cours de son travail de notation, de s'assimiler l'organisation intérieure du document à transcrire, c'est-à-dire, commencer à le « comprendre ». Un rythme, par exemple, ne peut être écrit qu'à partir du moment où l'on a saisi la façon dont il s'articule, où l'on a déterminé le dénominateur commun à ses monnayages, bref où l'on est capable de l'exécuter soi-même en réintégrant tous ses éléments dans sa « Forme » première.

C'est à ce titre que les possibilités offertes par les perfectionnements des appareils de mesure acoustique et les démultiplications de vitesse sont une aide précieuse mais non sans danger. La lecture en demi-vitesse ou en quart de vitesse, par exemple, nous facilite l'analyse d'un

(12) Le document transcrit et analysé ici fait l'objet de la page 5 de la face B du disque SALLÉE (P.), 1973. — Gabon, Mitsogho, Batéké. Collection du Musée de l'Homme, OCR 84.

document, mais introduit des rapports de durée qui risquent de ne plus être pertinents : des battements isochrones paraîtront hétérochrones, les rythmes sembleront plus complexes, bref les relations entre les éléments sembleront changer de signification, nous aidant certes à cerner de plus près la réalité acoustique, mais au détriment, si l'on n'y prend garde, de leur réalité vécue.

Ces quelques réflexions énoncées, ajoutons que nous considérons le travail de transcription musicale comme indispensable à l'approche formelle des documents, tant sur le plan de la forme générale que des formules et structures internes. A cette transcription s'adjoint évidemment la transcription linguistique qui retrouvera ainsi son articulation temporelle à peu près exacte.

On emploiera les termes d'analyse musicale de la musicologie classique, enrichis de tous les termes et concepts que les recherches récentes et anciennes peuvent mettre à notre disposition, dans la mesure où, partant du connu, elles peuvent nous aider à cerner quelque chose d'inconnu, selon le point de vue que l'on se sera choisi.

#### FORME.

La forme est responsoriale : le chœur confie son *verset* chanté au joueur de pluriarc qui fait office de soliste et le *répons* choral à l'ensemble des participants, avec « tuilage » des deux éléments, le tout soutenu par la formule d'accompagnement instrumental du pluriarc, ponctuée par le hochet.

La formule responsoriale initiale occupant deux mesures de la représentation graphique adoptée, nous avons donné un numéro d'ordre à chaque *système* de deux mesures sur la transcription musicale.

de 1 à 18 : Formule d'accompagnement au pluriarc, ponctuée par le hochet (La première mesure du premier système est une sorte d'introduction; la formule définitive ne s'installe intégralement qu'à partir du *Système n° 2*).

19 et 20 : Incipit du *verset* au soliste, repris deux fois sans *répons*.

21 : Formule responsoriale intégrale, reprise 37 fois (jusqu'à 56, avec quelques petites variations mélodiques de détail) (*Thème 1*).

57 : Variation par « élimination » de la formule responsoriale, suivie d'une période de flottement de deux mesures préparant la formule suivante (57 à 60).

61 : Amorce d'une nouvelle formule responsoriale d'un caractère totalement différent. Le *verset* et le *répons* divisent le chœur en plusieurs parties se superposant à un *ostinato* émis en une sorte de « jodl » par le soliste (*Thème 2*).

75 : Développement par agrandissement de la formule d'*ostinato*, aboutissant à 76 à une autre formule d'*ostinato*, par métabole.

La danse se compose de deux grandes parties, précédées d'une introduction instrumentale, ces deux grandes parties s'appuyant chacune sur une formule responsoriale différente.

Ces deux parties s'opposent également par leur « couleur » modale, et leur « couleur » sonore. Dans la deuxième partie une échelle différente est utilisée et « jodls » et onomatopées se substituent aux « mots » à signification linguistique de la première partie. De plus les deux parties s'opposent sur le plan de la composition musicale : dans la deuxième partie, la formule

responsoriale se transforme en une superposition toute contrapunctique d'*ostinatos*. Disons tout de suite que la seconde partie correspond à la phase de manifestation des esprits dans cette danse de « possession ».

#### MÉTRIQUE.

Il y a en gros, deux modes de perception du temps musical ; le mode linéaire et a-métrique et celui qui, recherchant et acceptant un élément métrique contraignant, suppose une isochronie sous-jacente quelques soient les spéculations superstructurelles qui peuvent en découler.

L'infrastructure isochrone peut s'organiser selon un principe métrique binaire ou ternaire. Ceci est rare. C'est pourtant le cas de la musique savante européenne pendant près de trois siècles.

Mais la plupart du temps, l'ambiguïté issue de la combinaison du ternaire et du binaire est recherchée soit dans l'ordre de la consécutive (temps hétérochrones des rythmes dits *aksak* qui peuvent s'analyser comme des combinaisons de temps résultants de la coagulation de deux et trois unités isochrones), soit dans l'ordre de la simultanéité (le 6/8, 3/4 de beaucoup de danses européennes jusqu'à la fin de la Renaissance et qui subsiste chez Monteverde et existe toujours dans la musique populaire espagnole et Sud américaine).

Un des principes fondamentaux de la polyrythmie africaine réside dans la plupart des cas, croyons-nous, dans l'utilisation « kaléidoscopique » des possibilités qu'offre l'ambiguïté de ces superpositions.

Dans le document présent, la formule instrumentale du pluriarc s'inscrit dans une durée de 24 croches égales qu'elle divise en huit temps ternaires décomposés ; cela nous donne l'infrastructure isochrone du morceau ainsi que la durée des *modules métriques (patterns)* correspondant à deux mesures à 12/8. La formule responsoriale s'inscrira ultérieurement dans le même *module*, justifiant ainsi la place des barres de mesure et le choix du chiffrage de la mesure.

Mais nous percevons aussitôt un deuxième élément contraignant : le coup de hochet, coïncidant avec la 9<sup>e</sup> croche de chaque mesure. Cet élément rythmique est d'une grande importance de par :

- 1° la fonction magico-religieuse privilégiée assumée par l'instrument, justifiant ainsi :
- 2° le rôle de point de repère rythmique qu'il joue au sein de la texture polyrythmique. Il nous a servi d'ailleurs de point de repère pour établir la transcription ;
- 3° l'élément antithétique qu'il instaure en introduisant un autre module métrique de durée égale au premier mais décalée de huit croches. Ce deuxième module métrique aura sa fonction dans la deuxième partie de la danse. Le coup de hochet aura donc l'aspect d'un contre-temps par rapport au premier module métrique qui s'appuie sur un temps fort supposé correspondre au premier temps de chacune des mesures à 12/8 ; puis il semblera par la suite jouer lui-même le rôle de temps fort.

Il va sans dire que la notion de temps fort est ici toute relative. Ce sont les rapports qu'entretiennent entre eux ces deux éléments contraignants (module métrique de la formule du pluriarc et module métrique délimité par le coup de hochet) qui nous intéresseront.

C'est dans ces cas que le coup de hochet nous a été un guide efficace (*systèmes 65, 66 et suivants ; 76 et suivants*).

Remarquons pour terminer que ce décalage de huit croches introduit des possibilités

d'organisation binaire. C'est donc sur ces deux éléments stricts que repose l'architecture rythmique de la danse, que nous résumons par le schéma suivant :

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'hochet', is in 3/2 time and contains a sequence of notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff, labeled 'Pluriarc', is in 12/8 time and shows a sequence of eighth notes grouped in pairs, with a '12/8' and '8' marking at the beginning.

D'autres « qualités » de ternaire et de binaire peuvent se superposer et se combiner. Ce sont celles qui résultent de la division en valeurs « irrationnelles » d'une durée. Ce que dans le solfège occidental nous appelons les triolets, duolets, etc. Par exemple au *Système 73*, une voix de femme (à la partie supérieure) chante une phrase monnayée en valeurs de quartelets par rapport au groupe de trois croches de la formule instrumentale du pluriarc dans la durée duquel cette phrase s'inscrit. En effet cette phrase s'appuie sur la première note de la formule d'*ostinato* que chante le soliste ; cette première note sert alors de « temps fort ».

Inversement, au *Système 67*, nous avons à la fin de chacune des mesures, un triolet (voix supérieure) dont la durée coïncidait à quatre croches de la formule instrumentale du pluriarc. Or, la métrique de cette formule instrumentale étant, nous l'avons vu, ternaire, nous avons là deux qualités de ternaire superposées, le tout s'organisant dans un ensemble dont la logique est garantie, d'une part par le caractère strict des formules, d'autre part, par l'égalité temporelle rigoureuse de chaque module métrique.

#### ECHELLES.

Le problème des échelles a été abordé à propos de l'accord du pluriarc. Rappelons que cet accord fait apparaître une échelle pentaphone et que les doigtés n'agissant pas sur la longueur vibrante des cordes, les formules mélodico-harmoniques jouées par l'instrument demeurent pentatoniques.

Il n'en est pas de même aux parties vocales. La première formule responsoriale vocale fait apparaître aussitôt deux sons étrangers à l'échelle instrumentale : le *Fa dièze* et le *La dièze* (*Système n° 21* de la partition musicale).

En ce qui concerne le *La dièze*, on pourrait supposer qu'il s'agit là d'un phénomène d'attraction exercé par le *Si*. C'est en tout cas l'une des caractéristiques les plus frappantes de la musique des Batéké que l'emploi de cet hémitonisme qui contribue à lui donner sa couleur particulière et son style reconnaissable entre mille. Certains instruments autres que le pluriarc sont accordés en conséquence : c'est le cas de la harpe-cithare *otséndzé* dont l'accord donne l'échelle de haut en bas : *Mi<sub>5</sub>, Do dièze<sub>5</sub>, Si<sub>1</sub>, La<sub>1</sub>, Fa<sub>1</sub>, Mi<sub>4</sub>* (13).

(Dans l'accord du pluriarc lui-même, nous avons remarqué l'instabilité du *La* que l'instrumentiste accordait parfois très haut pour le rebaisser ensuite).

(13) Cf. Gabon, Mitsogho, Batéké, disque OCR 84 Face B, page 4. Voir également en annexe les mesures en cents faites au moyen d'un Strobocomm.

STRUCTURE FORMELLE DU DOCUMENT

INTRODUCTION

1ère PARTIE

TRANSITION

2ème PARTIE

FORME RESPONSORIALE

MÉTABOLE (avec perte de densité concomitante)

SUPERPOSITION d'"OSTINATOS"

voix femmes V

voix femmes R

"THÈME" ① (système 21)

tuilage

variante du répons (système 55)

variante du verset (système 57)

variante du répons (système 57) (2 voix seules)

(système 58) (1 voix seule)

(système 59)

(système 60)

(système 61) chacun femmes.

(système 62)

1 voix femme.

variante (système 65)

variante (système 67)

variante (système 72, 73, 74, 75)

1 voix homme  
(soliste joueur  
de pluriarc.)

"THÈME" ②

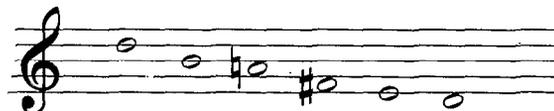
1<sup>re</sup> transformation du thème ② (système 66)

2<sup>ème</sup> transformation (système 79)

Hochet:

Pluriarc.

Le *Fa dièze* pourrait être analysé comme la stabilisation d'un *pyèn* permettant la métabole en un autre système pentaphone. En effet, ce deuxième système s'affirme nettement dans la deuxième partie de la danse dans laquelle tout hémitonisme est banni à l'issue d'un processus de transformations dont nous analyserons les modalités plus bas. Soit l'échelle :



On serait tenté, à la lumière de ces différentes constatations, de voir, stratifiés dans ce document, plusieurs stades de formation des échelles conformément à la théorie du cycle des quintes : le son 5 (*Si*) de l'échelle pentatonique du pluriarc, ayant acquis sa valeur de structure définitive, suscite des attractions et rend possible l'apparition du son 6 (*Fa dièze*) du cycle des quintes, tout en sauvegardant la permanence hiérarchique des structures antérieures, qui se dédoublent en deux systèmes pentatoniques superposés, plutôt que d'introduire un véritable hexasonique justifiant à la fois la partie instrumentale et la partie vocale.

#### PROCÉDÉS DE DÉVELOPPEMENT.

*Système n° 19* : Exposition du Verset de la formule responsoriale n° 1 : sous une forme non encore définitive. (Remarquer les trois noires du début, qui organisent la première partie de la mesure selon le principe binaire.)

*Système n° 21* : *Thème n° 1* (Formule responsoriale complète).



avec tuilage introduisant la sonorité de l'intervalle harmonique de quinte diminuée (couleur « harmonique » caractéristique de la musique des Batéké). Développement par répétition de ce thème ; les variantes de détails sont fonction des mots. Il y a cependant déjà beaucoup de voyelles de vocalise.

Au *Système n° 49*, apparaît discrètement une formule d'ostinato sur deux notes par une partie du chœur de femmes qui prépare à ce que sera la deuxième partie de la danse.

*Système n° 57* : Variation par « élimination » (14) d'une note du Verset du *Thème n° 1*, préparant ainsi sa disparition future. Le *Répons* se transforme également par « perte de densité (14) » rythmique et commence à prendre l'aspect de ce qu'il sera dans la deuxième partie.

(14) Nous empruntons la notion de variation par élimination et par perte de densité à O. MESSIAEN.

Entre le *système 57* et le *système 60* inclus, s'amorce un processus de transformation qui, par éliminations d'éléments mélodiques et rythmiques du *Thème n° 1* ne conservera plus de ce dernier que l'incise initiale de la deuxième partie. On peut parler d'une métabole du *Répons* (comparer les systèmes 56, 57, 58, 60, 61, 62) concomittante à sa perte de densité qui le transformera en *Verset* de la deuxième formule responsoriale, cette dernière toute chorale, qui se superposera alors à la formule en ostinato émise en « jodl » par le soliste instrumentiste : L'incise mélodique *Mi-Ré* dont le dessin et le rythme sont en quelque sorte un résumé du *Thème n° 1* sert de pivot pour l'émergence du *Thème n° II* (Système n° 60). De plus, on notera que la métabole du répons introduit une nouvelle structure polyphonique : l'alternance « tuillée » du *Verset-Répons* se transforme en superposition contrapunctique d'*ostinatos* légèrement décalés.

*Système n° 61* : Ici commence la deuxième partie de la danse, presque intégralement vocalisée, entrecoupée de formules criées, de huchements, correspondant au stade de possession des participantes. L'édifice polyphonique est soutenu par la formule d'*ostinato* émise en « jodl » dans le grave par le joueur de pluriarc. Nous appellerons cette formule : *Thème II*. Elle subira des transformations mélodico-rythmiques qui en féconderont le dynamisme.



(Pour écrire ce « thème », nous avons noté *Sol*, surmonté d'une flèche dirigée vers le bas, puis *Fa dièze* surmonté d'une flèche dirigée vers le haut, un même son, intermédiaire entre les deux notes : deux pentacordes sont en effet ici mis en présence à distance de quarte, simultanément par la superposition de la formule d'accompagnement du pluriarc et des nouvelles formules responsoriales, et conjointement par l'apparition implicite d'une nouvelle échelle qui donne sa couleur modale à la deuxième partie de la danse (15). Il y a donc intérêt, semble-t-il, à considérer *Sol* et *Fa dièze* comme un même son, quant à leur fonction en tant que degré.)

*Système n° 66* : Première transformation de l'*ostinato* du soliste. A partir de la deuxième mesure du *système*, l'*ostinato* se cristallise en un mouvement mélodique régulier, en tierce, de deux noires pointées. L'*ostinato* semble à présent syncopé par rapport au module métrique initial de douze croches à 12/8, mais, du fait de la persistance de la formule et de son balan-

(15) Dans d'autres « versions » de la danse *O'nkila*, nous avons remarqué que l'incipit d'une formule responsoriale lancée par les femmes était reprise à la quarte par le pluriarc, l'instrumentiste ayant, avant de se lancer, un peu tâtonné et réaccordé son instrument pour trouver l'exacte diaphonie.



L'*ostinato* s'organise également par rapport à un module de douze croches, mais *décalé d'une noire*.

C'est le coup de hochet, inéluctablement placé sur la 9<sup>e</sup> croche de la mesure à 12/8 choisie pour la transcription, qui est le dénominateur commun aux deux modules métriques et le garant de la structure polyrythmique. Ce coup de hochet justifie la temporalité dans laquelle s'inscrit cet *ostinato* puisqu'il délimite le module métrique sous-jacent à cet *ostinato* ; et en même temps, il a préparé discrètement l'apparition de cette deuxième temporalité depuis le début de la danse.

Remarquons en outre que le dynamisme de la superposition de ces deux temporalités inscrites chacune dans une durée de douze croches égales, organisées en quatre temps ternaires, provient de ce que les deux modules métriques sont décalés d'une durée indivisible par trois. (cf. Ex. n° 9 ?).

L'ambiguïté qui résulte de ces superpositions est perçue globalement et des illusions rythmiques peuvent se produire lors du travail de transcription qui suppose une démarche analytique parfois difficilement conciliable avec la perception globalisante que doit avoir le destinataire de tout message musical : pour reprendre l'exemple du processus qui nous a amené à la troisième transformation de la formule d'*ostinato*, nous avons été abusé, aux premières écoutes du document, par l'ajout du *Si*, car nous avons tendance à conserver au *Fa dièze* suivant, la valeur de noire pointée qu'il avait précédemment. (Nous avons vu qu'en fait l'équilibre avait été aussitôt rétabli par monnayage de la première division ternaire du temps suivant), ce qui nous amenait à entendre la troisième formule d'*ostinato* de la manière suivante :



C'est-à-dire que seule la deuxième temporalité s'était imposée à la longue à notre perception (rendant par conséquent chaotique l'organisation des formules chorales obéissant rappelons-le à la première). Le coup de hochet nous a aidé fort heureusement à rectifier notre perception.

Mais cela ne risque pas de se produire pour l'instinct musical qui perçoit l'univers temporel comme multidimensionnel. L'ambiguïté entre la valeur quantitative et qualitative du temps, qui naît de la référence commune à un élément contraignant polyvalent, est le principe de base de l'expression musicale. Ceci est particulièrement sensible dans la polyrythmie mais également dans la polyphonie. C'est de cette ambiguïté, analogue sur le plan structural à ce qu'est le canon ou la fugue, que procède essentiellement le pouvoir sémiologique (exerçant ici une fonction cathartique) de la musique, et qui se traduit, sur le plan du comportement, non par des gestes désordonnés (que n'ont jamais les musiciens ni les candidates à la possession tant que celle-ci ne s'est pas opérée) mais bien au contraire par le geste strict qui guide les frappements de mains, qui ébranle les hochets, bref le geste qui exprime un découpage temporel rigoureux. Dans ce geste s'inscrit tout à la fois la contrainte qui jugule et justifie le dynamisme de la matière musicale, et l'extase qui naît de cette contrainte, laquelle donne sa signification aux dédoublements de temporalité. Le jeu des spéculations rythmiques instaure alors un système de communication entre les participants dont la connivence est requise et participe d'une sémiologie musicale. (Lorsque la possession n'est pas recherchée, c'est souvent le rire qui atteste la réussite de l'entreprise).

Ce dédoublement de la temporalité ne serait-il pas le *signifiant* d'un signe dont le *signifié* serait un certain état de conscience que l'on veut communiquer ou s'approprier ?...

Il y a, à notre avis, une correspondance étroite entre la signification magique de la deuxième partie de la danse *O-N'KILA* (manifestation des esprits, communion extatique des participantes, attestées par les formules d'exhortation, les appels signalant les effets des forces surnaturelles, les voyelles de vocalise supplantant les paroles désormais superflues) et sa signification musicale.

L'émotion serait : « ... *Le retour de la conscience à l'attitude magique, une des grandes attitudes qui lui sont essentielles, avec apparition du monde corrélatif, le monde magique... C'est un mode d'existence de la conscience, une des façons dont elle comprend (au sens heideggerien de « *Verstehen* ») son « *Etre-dans-le-Monde* »* (17).

Mais si l'émotion est « .. *une chute brusque de la conscience dans le magique* » (17), la possession est un état qui a besoin d'une certaine tension émotive pour se manifester ; la conscience s'y trouve tout d'abord dans une situation ambiguë par rapport au monde dont elle superpose deux modes d'existence qualitativement différents. Il y aurait donc une analogie structurale entre le dédoublement des modes d'existence de la conscience et le dédoublement de la temporalité musicale, pour amener à la possession.

L'ubiquité temporelle qu'instaure la polyrythmie crée cette tension émotive propre à provoquer ce passage d'un mode d'existence à l'autre, ou plus exactement, il y aurait congruence de la structure musicale et de la structure existentielle.

Lorsque la possession est accomplie, le sujet se contente d'un cri ou d'une phrase répétée, bref l'ubiquité temporelle de la musique ne lui est plus nécessaire, puisque sa conscience a définitivement sombré dans l'autre monde (18).

On peut retrouver cet élément structural dans d'autres modalités de l'expression musicale universelle : principe de la variation, de la polyphonie, etc., même si la possession n'est ni recherchée ni reconnue culturellement. Nous ne pouvons développer ici cette idée qui dépasserait le cadre de cette communication.

Il n'est bien entendu pas question de sous-entendre que ce soit le seul facteur agissant dans le processus d'apparition des états de possession ou tout autre état analogue ; et encore bien moins qu'il y ait relation de cause à effet mécanique des deux structures, car les éléments culturels entrent toujours en jeu ; mais nous pensons qu'il y aurait là peut-être, une des clefs de la signification de l'émotion musicale, sur le plan universel (19).

Libreville, Février 1966.

(17) SARTRE (J.P.), 1960. — *Esquisse d'une théorie des émotions*. Hermann, Paris (p. 62).

(18) La musique cesse alors. Dans des confréries de femmes d'autres ethnies du Gabon où la possession est stéréotypée (en particulier *Elombo* des Nkomi et *Ombwiri* des populations de la côte et de l'intérieur) toutes les assistantes se taisent et observent le comportement de la possédée qui va nommer les esprits qui viennent de la visiter.

(19) Depuis la première publication de ce texte, a paru le dernier tome des *Mythologies* de M. Claude LÉVI-STRAUSS, cf. *L'Homme nu*, p. 589 : « une phrase mélodique jugée belle et émouvante est telle que son profil apparaisse homologue avec celui d'une phase existentielle ». Qu'il nous soit permis de rendre ici hommage au grand anthropologue fasciné par le mystère musical et à qui nous devons la démarche initiale de notre analyse.

## ANNEXE I

### Identification botanique des plantes citées

**lâdi** : *Alchornea floribunda*. Müll. Arg.

A. BOUQUET (1969). Féticheurs et médecines traditionnelles du Congo (Brazzaville) — Mémoires O.R.S.T.O.M., n° 36, Paris, 109... « sous forme de décocté ou consommée en légumes avec de la viande ou du poisson, cette plante sert à soigner les troubles ovariens et les affections gastro-intestinales surtout lorsqu'elles sont attribuées à des empoisonnements d'origine plus ou moins surnaturelle.

Le caractère sacré l'*A. floribunda* est très marqué chez les Kota, les Téké et les populations de la Sangha, où les feuilles sont mâchées lors de certaines initiations par les néophytes, qui doivent ensuite les pulvériser sur le fétiche ».

A. WALKER et R. SILLANS (1961). Les plantes utiles au Gabon. — Encyclopédie Biologique LVI, Paris, 160... « Cette plante est considérée comme un puissant aphrodisiaque. Les Fang, notamment l'emploi comme excitant avant l'initiation et dans les rites... du Byéri... ».

D'après nos informateurs, ce fruit donne le pouvoir de déceler l'origine de la maladie.

**Lâtsîntsagi** : *Cyperus articulatus* Linn.

A. BOUQUET (1969). P. 103 ... « Laadi, Suundi, Koongo et Mboši utilisent le décocté des racines en boisson contre presque toutes les affections respiratoires (toux, asthme, tuberculose) ; Beembé, Téké et Kôyô se servent surtout de la pulpe des racines en friction, après scarifications épidermiques, contre *oedèmes* et rhumatismes... Les Yoombé prétendent que la racine est aphrodisiaque, tandis que les Kôta lui reconnaissent des propriétés vermifuges et les Laali une action sur les *troubles de l'ovulation* ».

A. WALKER et R. SILLANS (1961). P. 145 ... « Cette plante fait partie de la grande variété d'espèces végétales secondaires qui entourent les arbres sacrés dans les villages... De plus, dans certains rites fétichistes la coutume veut que l'on porte des tiges de ce jonc au cou, au poignet, à la cheville ou en sautoir sur la poitrine. Cela se pratique notamment à la naissance d'enfants jumeaux... ».

Ajoutons que chez les *Kota* et *Mbamba* du Gabon ce jonc, croisé sur la poitrine des candidats à la circoncision est une médecine de protection magique.

**Biri** : une sterculiacée, *Cola acuminata* (vulg. noix de kola).

A. BOUQUET (1969). P. 232 ... « Les écorces de kolatier sont recommandées pour soigner les maux de ventre en général et plus particulièrement ceux des femmes... »

Dans la région de Komono-Zanaga, on attribue à cet arbre une action purgative et on l'utilise pour activer les accouchements et pour traiter la constipation...

La noix de Kola joue un rôle considérable dans les cérémonies religieuses et magiques : c'est l'offrande la plus courante aux esprits et génies ; c'est la masticatoire choisie lors des initiations et un tonique apprécié lors des danses... »

C.f. également A. WALKER et R. SILLANS (1961). P. 407.

**Dyimadyima** : *Ocimum gratissimum* Linn.

A. BOUQUET (1969). P. 143 ... « Il faut signaler l'utilisation du décocté des feuilles en injections vaginales pour traiter les métrites et les vaginites d'origines diverses et en boisson contre les urtértes gonococciques. Les Mbôsi soignent les maux de ventre avec un mélange d'*Ocimum canum* et de racines de *Phytolacca dodécandra*. Les Téké se servent de la pulpe d'*Ocimum gratissimum* pour frictionner les gens atteints de rhumatismes ou d'oedèmes localisés ».

C.f. également A. WALKER et R. SILLANS (1961). P.P. 211-212.

**Lanyi** : non identifié.

## ANNEXE II

### TEXTE VERBAL

Les chiffres inscrits dans la marge renvoient à la numérotation des systèmes de la partition musicale.

S = soliste (le joueur de pluriarc).

C.F. = chœur de femmes.

V.F. = une voix de femme, seule.

19. S. *Jé é-ó-é o-o, o-o*
20. S. *Jé è è ě érijé, è è*
21. S. *Jé é é a é-é-é*  
C.F. (idem)
22. S. *Jé è o a è-è-è*  
C.F. (idem)
23. S. *Wè ma jag (é)-a é-é-é*  
          toi tu as pris !  
C.F. *é-é ja a è a è è è*
24. S. *Kinya-a g (a) é nya è è è*  
          Ne laisse pas !  
C.F. Voyelles de vocalises comme supra
25. S.           »           »  
C.F.           »           »
26. S.           »           »  
C.F.           »           »
27. S. *Wèkini vénga è è ijè*  
          Toi, reste encore !  
C.F. *è nyagh (a) é-é ékolomiè*  
          Laisse ça va venir !
28. S. *Nya kini ja bwè ě è è*  
          La grand'mère est encore là !  
C.F. (idem)
29. S. *Ki bwa d-(a) Ebalá è è è*  
          Reste avec Père Ebalá !  
C.F. *è è (è) o nyama ja mè*  
          Grande sœur viens me prendre !
30. S. *Ki bwa d-(a) okôngo è è è*  
          reste avec père Okongo  
C.F. Voyelles de vocalises  
          »           »
31. S. Voyelles de vocalises  
C.F. *N'dzal(a) è-sa w(è) o nyma i kolimi*  
          Si la grande sœur m'aime, qu'elle vienne me prendre !  
          *è nyagha nyagh(a) è nyagh(a) è kolomiè (20)*  
          Grande sœur (3 fois) viens !

(20) Deux phrases différentes dites en même temps pendant le répons.

32. S. *Wè m'bar(i) o we i a a è è i è*  
Tu viendras demain !  
C.F. Voyelles de vocalises
33. S. *N'tsuzu(a) kwógi (21) n'gwal-(è) èkèlighè (21)*  
Les coqs ont chanté, les perdrix ont chanté ! (4)  
C.F. Voyelles de vocalises
34. S. » »  
C.F. » »
35. S. *N'dzal(a) é-sa w(è) ó nyama i kólimi*  
C.F. cf. 31
36. S. (idem)  
C.F. *Nya wa dzè ó nyama (i)wólimi*  
Lorsque tu iras tu diras à la grande sœur de me prendre
37. S. *Nyaga nyaga-a érijè wè majaghè a erijè*  
Grande sœur, que vas-tu prendre ?  
C.F. (idem)
38. S. Voyelles de vocalises  
C.F. *è nyagha è è nyagh(a) è è è è*
39. S. Vocalises  
C.F. »
40. S. »  
C.F. *è è è sa nyama ji-ira*  
La grande sœur est passée
41. S. *Nya m'bizi sala è è è*  
Grande sœur ne travaille pas !  
C.F. *è nya m'biri kaja è (2 fois)*  
La grande sœur viendra demain !
42. S. Vocalises  
C.F. Vocalises + cris
43. S. Vocalises + huchements  
C.F. » »
44. S. Vocalises  
C.F. Vocalises + huchements
45. S. Vocalises  
C.F. Vocalises + cris
46. S. *Nya mè nya mè a è è ó*  
C.F. Vocalises
47. S. *Kibwa d(a) èbal(a) è è i è*  
Cf. 29  
C.F. Vocalises

(21) Verbe différent selon l'espèce.

48. S. Vocalises  
C.F. Vocalises
49. S. *Wè m'b ar(i) ó wè i a a è è i è*  
Tu viendras demain  
C.F. Vocalises
50. S. »  
C.F. »
51. S. »  
C.F. *N'da m'biri m'bótè é i è*  
Le père a refusé le bonjour
52. S. *Kibwa d'(a) Obóló è è i è*  
C.F. (idem)  
Reste avec père Obolo !
53. S. Vocalises  
C.F. »
54. S. *Kibwa - a d'(a) Ebèl(a) è è i è*  
Reste avec papa Ebèla !  
C.F. Vocalises
55. S. »  
C.F. »
56. S. »  
C.F. »
57. S. »  
C.F. *Nyan(a) è ja wè è i è*  
Mère !
58. S. (idem)  
C.F. »
59. S. »  
C.F. »
60. S. »  
C.F. »
61. Cris et exhortations
62. Vocalises
63. *Ajé bwa ndè (mbiz(a) o bwèlè)*  
Nous sommes deux (Ils sont venus avec lui)  
Voyelles de vocalises jusqu'à la fin et exhortations
73. V.F. *è è è mādzè è è*

A ces paroles « chantées » s'ajoutent des exhortations « criées » souvent brouillées par des « huchements ». Parfois les traducteurs ont perçu des phrases différentes. Nous mettons la deuxième version possible entre parenthèse tout en attirant l'attention du lecteur sur le rôle « d'échanges et communications » initiatiques que jouent ces exhortations parfois à « double sens »... Ces exhortations prennent la forme d'un dialogue entre les initiées et le musicien sans lequel la possession ne peut intervenir, bien entendu.

31. V.F. *N'dzal(a) è sa w(è) ònyama i kólími*  
Si la grande sœur m'aime, qu'elle vienne me chercher.
42. V.F. *òmbèlè aja m'buru jèlò (22)*  
Musicien salut !  
(*òndèlè ja tsavu jèrò*)  
Le « blanc » du « savon » salut ! (sic)
- S. *Jèlò n'ga*  
Salut féticheuse !
45. V.F. *Mwana mama jèbwa bó*  
Enfant de maman va avec eux !  
(*Mwana mama juba ba bójò*)  
Enfant de maman vide l'eau pour trouver le poisson (23)
46. V.F. *Aja vaja mwana ngádó*  
Ils viennent enfant du caïman ! (24)
47. V.F. *Mwana n'gajó mwana n'gajóló jèmi na bó*  
Enfant initié (2 fois) va avec eux !
50. V.F. (idem)
58. V.F. *Ngûga wa ôgali jèlò*  
Premières heures du matin salut ! (25)
- S. *Onwu n'ga*  
Bonjour féticheuse !
59. V.F. *N'gaa wa n'gwómi jèlò ! Ombwuró ân'ga jèlò !*  
Féticheur du « ngwomi » salut ! « Embellisseur » des féticheuses salut !
- S. (*me m'bura n'gádó*)  
(Je suis l'initié du caïman)
63. V.F. *Me m'bura n'gádó*  
Je suis l'initiée du caïman !
64. V.F. *Mbiza ó bwèlè ... Ka ji ga mèbu*  
Nous sommes ensemble à présent (26) jusqu'à ce que je sois dans cet état !
73. V.F. *Oki(a) oma bolo m'vula (2 fois)*  
Le filet est mouillé par la pluie (27)
- V.F. *è è è m'adzè è è*  
dans l'eau !

(22) *Ombèlè aja mburu* : Litter. celui qui fait du « son ».

(23) « Vide l'eau pour trouver le poisson » : image pour inciter à animer la danse. L'idée de l'eau, la connotation féminine qu'elle revêt dans la pensée initiatique est souvent associée à la musique et à ses effets. De même que le frémissement du poisson dans les petits barrages qu'amènagent les femmes (la pêche en rivière est une activité féminine) et qu'elles vident à la main pour capturer le poisson, est associé à la vibration des cordes des harpes et autres cordophones; cette vibration est comparée à un trévailement vital.

(24) Le caïman est le signe de certaines initiations masculines. (On s'adresse ici au joueur de pluriarc). (Le principe de ces initiations est celui du secret, à l'origine féminin, « confisqué » par les hommes pour leur usage exclusif.)

(25) « Premières heures du matin » : Signification incertaine. Nous pouvons toutefois signaler que dans certaines autres ethnies du Gabon, le joueur de harpe de certains rituels est comparé à un « enfant partagé » entre la nuit et le jour. N'est-il pas d'ailleurs l'artisan d'une médiation ?(...).

Cf. SALLÉE (P.), GABON, Mitsogho, Batéké ; un disque 33 t., OCR 84. Face A, page 1.

(26) Le génie de la danse se manifeste à présent par l'accouplement qu'est la possession (cf. analyse musicale).

74. V.F. *Wó ma ôgwa lè mamwè*  
Toi que j'ai pris.

86. V.F. *N'dyligh(a) è ôngali jèlô*  
? salut !

à la fin V.F. *Om tsugha kô*  
C'est cassé à présent (en parlant de la corde du pluriarc)

V.F. *Mákira*  
C'est pour « Onkira » !

(27) *Okia* désigne le filet de pêche qui a « capturé » le « génie » de la danse... La pluie est fécondatrice...  
Nous laissons au lecteur le choix des connotations...

ANNEXE III

DANSE O-N'KILA DES BATÉKÉ DU GABON

TRANSCRIPTION MUSICALE

♩ = 126

The musical score is divided into seven systems, each with a measure number on the right:

- System 1:** Labeled '1'. It features three staves. The top two are treble clef, and the bottom is bass clef labeled 'Pluriarc'. The first measure is empty. The second measure contains rhythmic notation with a '12/8' time signature above it.
- System 2:** Labeled '2'. It features two staves. The top is treble clef labeled 'Hoche', and the bottom is bass clef labeled 'Pluriarc'. Both contain rhythmic notation.
- System 3:** Labeled '3'. It features two staves. The top is treble clef labeled 'H.', and the bottom is bass clef labeled 'Pl.'. Both contain rhythmic notation.
- System 4:** Labeled '4'. It features two staves labeled 'H.' and 'Pl.'. Both are empty with a diagonal slash through each staff.
- System 5:** Labeled '5'. It features two staves labeled 'H.' and 'Pl.'. Both are empty with a diagonal slash through each staff.
- System 6:** Labeled '6'. It features two staves labeled 'H.' and 'Pl.'. Both are empty with a diagonal slash through each staff.
- System 7:** Labeled '12 fois'. It features two staves labeled 'H.' and 'Pl.'. Both are empty with a diagonal slash through each staff.

Musical score for system 19, consisting of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'e e o e' and a final measure with a fermata. The middle staff contains guitar accompaniment with various fretting and picking notations. The bottom staff is a bass line with eighth-note patterns. The system number '19' is printed to the right.

Musical score for system 20, consisting of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'e e e e e - ri - e' and a final measure with a fermata. The middle and bottom staves are marked with a double slash, indicating they are not to be played. The system number '20' is printed to the right.

Musical score for system 21, consisting of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'e e e a e e e i e' and a final measure with a fermata. The middle and bottom staves are marked with a double slash. The system number '21' is printed to the right.

Musical score for system 22, consisting of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'e e a e e - ri - e' and a final measure with a fermata. The middle and bottom staves are marked with a double slash. The system number '22' is printed to the right.

23

wε - ma a - g(ε)a ε ε ε

24

ki - ja - a g(a)ε ja ε ε ε

25

26

27

wε - ki - ni věn - ja ε ε i ε

ja - γ(a)ε - ε - ko ε ja - γ(a)ε ko - la - mie

28  
 na ki-ni a bwe ε ε i ε  
 ki - bwa d(a)ε - ba-la ε ε a

30  
 ki - bwa a d(a)ε - k3n-go ε ε ε

31  
 n'dza - l(a)ε - sa w(e)o na - ma i ko-lo-mi  
 na - a na - (a)ε na - (a)ε ε ko-lo-miε

32  
 we m'ba - r(i)a we  
 na - m'ba - ri ka - (a)ε a ε ε ε

33  
 na - a na - (a)ε na - (a)ε ε ko-lo-miε

33

n'zu - zu a - kwó - i - k(é) é - ké - li - é

34

35

ε ja - (a)ε ko - lo - me ja - (a)ε ko - la - mie  
 n'dza - l(a)ε - si w(é) - ja - ma i ko lo - mie

36

- idem -

37

ja - a ja - a - a ε - ri - é  
 ja - a ja - a ε - ri - é



Huchements

43

44

v.femme crié : mwana ma ma juba babojo

crié : mwana ma ma jebwa bo!

45

crié : aja βaja mwana ngāndo!

46

crié : mwana n'gajo mwana n'gajolo

47

je mi na bol

48

na m'ba-ri ka - ja) ε ā

49

crié : mwa na n'gajolo

50

Le pluriarc et le hochet comme précédemment et jusqu'à la fin.

n'da m'bi-ri m'bo-te ε i ε

51

ki - bwa d(a) - bo | (a) ε ε i ε

ki - bwa d(a) - bo | (a) ε ε i ε

52

53

54

ki - bwa - a d(a)ε - ba | (a)ε e i ε

55

56

57

2 fermes . ja - ŋ(a) ja - wε e i ε

1 femme seule crié: ngũnga wa ðn'gali jelo!

ch.f. *ya a a a ε* *ji - ŋa(ε) a we e i ε*

soliste *parlé : okra a-ma bala* *v.h. (soliste) : ðn'wa n'gali*

pluriarc. *(schéma rythmique)*

hochet

58

v.f. : *n'ga wa n'gwami* *v.h. jelo jelo n'ga*

v.f. *me mbur(ula) ngãndol*

59

v.f. seule *ε - ε ε - ε ε - ε ε - ε*

60

v.f. seule *o ja a me - ε je* *choeur femmes a - a*

v.f. seule *(di-li-a)*

v.h. seul. *OSTINATO (Thème N°2)*

pluriarc. hochet.

61

v.f. *a - ε - ε crié ebu bja ba ε - ε*

choeur femmes

soliste

pluriarc. hochet

62

aji bwa nde mbi-(s)obwε.ε

63

This system contains two measures of music. The first measure has lyrics 'aji bwa nde' and the second measure has 'mbi-(s)obwε.ε'. The music is written on four staves: vocal line, piano accompaniment, and a lower instrumental line.

ka ji ya mebu aji bwa

64

This system contains two measures of music. The first measure has lyrics 'ka ji ya mebu' and the second measure has 'aji bwa'. The music is written on four staves: vocal line, piano accompaniment, and a lower instrumental line.

65

This system contains two measures of music. The music is written on four staves: vocal line, piano accompaniment, and a lower instrumental line.

68

This system contains two measures of music. The music is written on four staves: vocal line, piano accompaniment, and a lower instrumental line.

67

a ji - bwa nde

This system contains two measures of music. The vocal line (top staff) has lyrics 'a ji - bwa nde' under the notes. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line.

68

This system contains two measures of music. The vocal line (top staff) has rests. The piano accompaniment continues with a right-hand melody and a left-hand bass line.

69

This system contains two measures of music. The vocal line (top staff) has rests. The piano accompaniment continues with a right-hand melody and a left-hand bass line.

70

This system contains two measures of music. The vocal line (top staff) has rests. The piano accompaniment continues with a right-hand melody and a left-hand bass line.

Musical score for system 71, featuring a vocal line and piano accompaniment. The system consists of four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line includes a melodic phrase with a sharp sign above it. The piano accompaniment features a steady bass line and chords.

71

Musical score for system 72, featuring a vocal line and piano accompaniment. The system consists of four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line is mostly silent, with a final measure containing a four-measure rest. The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords.

72

Musical score for system 73, featuring a vocal line and piano accompaniment. The system consists of four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line includes the lyrics "o-ki(a)-ma bo-lo m'vu-la" and features melodic phrases with four-measure rests. The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords.

73

Musical score for system 74, featuring a vocal line and piano accompaniment. The system consists of four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal line includes the lyrics "wo ma o' nywa le mam-we" and features melodic phrases with four-measure rests. The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords.

74

Musical score for system 75. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring a slur and a fourth finger fingering. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The system is labeled with the number 75 on the right side.

Musical score for system 76. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The system is labeled with the number 76 on the right side.

Musical score for system 77. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The system is labeled with the number 77 on the right side.

Musical score for system 78. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The system is labeled with the number 78 on the right side.

huchements

79

80

81

82

83

84

85

86

*DEUXIÈME ETUDE*

*Un musicien chez les Nkomi :  
le harpiste RAMPANO MATHURIN*

## INTRODUCTION

Dans le cadre du programme de recherches et de collecte de documents d'ethnomusicologie et de tradition orale entrepris par l'ORSTOM au Gabon, nous présentons ici une petite étude réalisée en 1965 auprès d'un musicien traditionnel jouissant d'une certaine renommée dans son ethnie (les Nkomi de la région de Port-Gentil et du Fernan-Vaz), et qui offre, nous le verrons, un cas sociologique particulier.

En effet, il s'agit d'un authentique musicien traditionnel qui, bien que vivant en milieu urbain, pratique une musique conforme aux normes formelles et stylistiques de son ethnie. Par contre, l'attitude de ce musicien vis-à-vis de la musique qu'il pratique, réfère à des critères esthétiques et psychologiques (lyrisme, expression individuelle) qui eux, n'ont rien de traditionnel, du moins sous cette forme, et procèdent de l'acculturation.

A ce propos, il est utile de distinguer deux séries de faits :

— La première concerne les structures traditionnelles : nous avons affaire, théoriquement, dans cette partie de l'Afrique, à des sociétés de type segmentaire où le statut social d'un individu n'est déterminé qu'en mesure de son aptitude à jouer un certain rôle au sein de cette société et d'en assurer les fonctions (celles de musicien par exemple) ; sans que cela ait d'implications spéciales en termes de stratification sociale. Autrement dit, nul n'est écarté a priori d'aucune fonction pour laquelle il montrerait quelque inclination ou don naturel, et tous peuvent les remplir (1).

Par contre, les confréries secrètes y sont fortement institutionnalisées et instaurent une stratification basée sur l'*initiation*... ce qui n'empêche pas certaines hiérarchies de s'établir (par ex. tel musicien joue mieux qu'un autre) ; mais ceci comporte toujours le risque d'introduire un processus de transformation qui irait à l'encontre de la statique sociale implicite, et se doit d'être ratifié par une initiation ou un degré d'initiation. En effet, toute promotion individuelle est suspecte (dialectique interne de la jalousie et de l'ambition) ; et le « talent individuel », dans quelque domaine qu'il s'exerce, s'interprète en termes de force centrifuge (projection hors de soi) qui risque, si elle n'est pas jugulée par le système initiatique, de devenir dangereuse et de compromettre l'équilibre social.

— La deuxième série de faits concerne des facteurs psycho-sociologiques extérieurs qui, dans le cas précis de l'acculturation européenne, ont tendance, d'une part à télescoper certaines notions et valeurs traditionnelles dans un système d'équivalence se référant à des notions et valeurs occidentales, d'autre part à en combiner les aspects formels et les modalités d'expression.

(1) Ceci est particulièrement important à noter en ce qui concerne la musique, car à l'inverse de ce qui se produit dans notre société, c'est un bien commun, tout comme le langage.

Il ne saurait être question ici de traiter du phénomène complexe de l'acculturation dans son ensemble, mais de remarquer qu'il peut s'articuler au niveau des formes, des fonctions et des structures, ce qui peut, en partie, permettre d'en analyser les différents aspects qui, d'autre part, s'entremêlent et se conditionnent respectivement.

Dans le cas précis de notre musicien, nous avons affaire à une forme d'expression musicale purement traditionnelle, mais dont la fonction religieuse fondamentale, liée à toute une herméneutique initiatique, a été en quelque sorte « profanisée » en s'alignant sur les modèles européens, (lyrisme, réflexion esthétique, expression de l'individualité, et leurs corollaires : succès, prestige, possibilités de commercialisation, etc...). Mais il semblerait que, chez lui, un des aspects de la structure traditionnelle sous-jacente à la forme d'expression musicale soit resté intact, et qu'il tende plus ou moins consciemment à substituer à un fait relevant de la « sorcellerie » dans le contexte initiatique (talent individuel), la légitimité « désacralisée » de l'expression « artistique » à l'europeenne, permettant d'opérer un déplacement sémantique d'un système de valeurs à un autre (désapprobation dans un cas; approbation dans l'autre)... Autrement dit, que Rampano se considère comme sorcier ou non importe peu; ce qui nous intéresse, c'est qu'il ait compris l'ambiguïté de la fonction sociale de « l'artiste » dans sa société comme dans la nôtre...

— Cependant, sur le plan historique, d'autres facteurs sont encore à considérer, susceptibles d'éclairer son cas. Tout d'abord, il appartient à une de ces ethnies côtières aristocratiques et commerçantes qui, bien avant l'époque coloniale, ont entretenu avec les européens des contacts continus (2), ce qui représente en soi toute une tradition faite de subtiles médiations culturelles plus que de syncrétismes confus.

D'autre part, il fait partie de « l'ancienne génération », encore contemporaine d'une certaine tradition romantique occidentale selon laquelle le « message » de l'artiste prend valeur de précepte éthique, ce qui n'est pas sans entraîner certaines ambiguïtés et malentendus... En effet, s'il semble avoir assimilé certains des aspects que peuvent prendre les entrelacs de l'éthique et du profit au sein de la société occidentale, il n'en a pas réalisé l'aspect démagogique, celui que les grands moyens de diffusion moderne de la Radio, de la Télévision et de l'industrie du disque dévoilent au grand jour; aussi s'étonne-t-il naïvement d'être (du moins c'est lui qui le dit) aussi célèbre que Tino Rossi en France, alors qu'il n'est pas aussi bien payé.

— Voici donc à la croisée de quelles ambiguïtés peut se situer la personnalité de Rampano Mathurin, ce qui, pour l'enquêteur, n'est pas sans avantage. En effet, le dialogue avec lui peut avoir des côtés pratiques, en ce sens qu'on a affaire à un interlocuteur en même temps qu'à un informateur :

Le dialogue s'engage en effet par référence commune implicite au système de pensée occidentale dont Rampano a sondé assez de possibilités pour que puissent être abordés certains points de technique musicale.

Sans doute l'enquête a pu être plus « facile » qu'avec certains musiciens « de brousse » pour lesquels la musique et son enseignement restent englobés dans un système initiatique totalisant. Aussi faudrait-il arriver à faire la synthèse en l'amenant à en dire plus long, car il reste, dans le fond, lui-même tout englué dans le système traditionnel et attend une participation active de « l'élève ».

Alors pourrait-on peut-être accéder à une méthode d'analyse ethnomusicologique où les notions « vernaculaires » seraient complémentaires aux analyses formelles. Mais alors le cycle

(2) Les premiers comptoirs portugais datent probablement de la fin du xv<sup>e</sup> siècle dans cette région. Il y aurait toute une étude à faire, sur le plan musical, des facteurs anciens d'acculturation dans la musique des Nkomi, Orungu et Mpongwè.

risquerait d'être à jamais bouclé. Aussi nous aimerions terminer en citant ces phrases d'un des pères de l'ethnomusicologie, C. Brailoiu : « ... La recherche et l'intelligence des styles d'ailleurs et d'autrui est un signe de crise : il dénonce le naufrage du nôtre. En outre —souvenons-nous en — notre sensibilité est purement esthétique. Le goût individuel demeure notre suprême arbitre en toute affaire d'art : de là le fractionnement, voisin de la pulvérisation, du monde artistique présent. Nous devons à la musique populaire et exotique toutes sortes d'enseignements précieux, mais parmi eux, il en est un, hélas ! que nous ne pouvons plus comprendre.

La puissante cohésion spirituelle des sociétés qu'elles expriment échappe à notre entendement. Si dans ces sociétés-là on ne discute (ou ne discutait pas) des goûts, c'est que ces goûts, à l'opposé des nôtres, y sont unanimes. Et c'est aussi que, au-dessus des caprices de l'individu, règne la haute fonction dont la musique y est investie et dont nous l'avons, nous, dépouillée à jamais » (3).

Mais là — bien entendu — commence une autre histoire !

## TRANSCRIPTION PHONÉTIQUE

Nous avons adopté l'orthographe du dictionnaire *Mpongwé-français* de A. Raponda WALKER.

Le dialecte *Nkomi* étant légèrement différent, nous avons suivi les conseils de M. Laurent BIFFOT (psychosociologue ORSTOM) qui a bien voulu faire la traduction des chants mis en annexes ; nous l'en remercions.

Les fragments d'enquête transcrits en langue vernaculaire sont avant tout destinés à authentifier les réponses de notre informateur ; ils ne prétendent pas à l'orthodoxie linguistique.

La transcription des chants s'est pliée aux impératifs syllabiques de l'émission chantée.

SYMBOLES TYPOGRAPHIQUES (d'après JACQUOT, A.) :

Tous les sons comme en français, mais :

- ó : voyelle ouverte,
- o : voyelle fermée,
- u : voyelle postérieure arrondie fermée,
- ph : consonne fricative bilabiale à échappement d'air continu,
- mh : consonne nasale fricative à échappement d'air continu,
- g : consonne vélaire légèrement fricative à l'intervocalique,
- ǰ : consonne vélaire nasalisée,
- y : consonne ou semi-voyelle palatale,
- w : consonne ou semi-voyelle labio-vélaire.

Orthographe administrative pour les noms de lieux.

(3) BRAILOIU (C.), 13 mars 1954. — Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales. In : Université radiophonique internationale. Paris, 13 mars 1954.

## 1. PERSONNALITÉ DE RAMPANO MATHURIN

Rampano Mathurin est un Nkomi. Les Nkomi appartiennent au groupe linguistique *Miéné*, comprenant les populations côtières de l'Estuaire, du Bas-Ogooué, de la lagune du Fernan-Vaz, des rives du Moyen Ogooué et des lacs de Lambaréné (Mpongwé, Orungu, Nkomi, Galoa...). Ces populations sont les mieux connues du Gabon, par leurs contacts historiquement anciens avec les Européens (4).

Rampano Mathurin est un chanteur s'accompagnant au *ngombi*, harpe à huit cordes, instrument traditionnel très répandu au Gabon. Il habite Port-Gentil, où il exerce le métier de menuisier aux Travaux Publics. Il est âgé d'à peu près 50 ans et possède une instruction européenne moyenne. C'est à notre avis un pur représentant de la race Nkomi dont il possède l'aspect de noblesse et de distinction. Il est originaire de Omboué dans le Fernan-Vaz (île Nengué Sica). Il pratique un art individualiste : chants profanes de circonstances, agrémentés d'improvisations vocalisées.

Voici, par exemple, comment il raconte son origine dans une courte séquence improvisée.

### CHANTÉ

<i>myè</i>	<i>mamé</i>	<i>Rampano</i>	<i>yi</i>
moi	même	»	qui
»	»	»	»

<i>dyèmba</i>	<i>myè</i>	<i>panga</i>	<i>mbamba</i>	<i>y'ampénda</i>
il chante	moi	faire	petit fils	les honneurs
chante, je suis descendant d'une royauté (5)				

<i>mbamba</i>	<i>y'ivénda</i>	<i>o o</i>	<i>Rampano</i>	<i>ya</i>
petit-fils	la royauté	»	»	de
descendant d'une royauté			»	

<i>Aménga honoré</i>	<i>o o</i>	<i>oga</i>	<i>w'Ogéndjo</i>
»	»	le roi	d' »

<i>oga</i>	<i>wa</i>	<i>liwo</i>	<i>g'Osanganongo</i>	<i>o</i>
le roi	qui	était	»	
le roi qui habitait Osanganongo				

(4) Groupe Ouest de H. DESCHAMPS (cf. Traditions Orales et Archives du Gabon, Berger Levrault, Paris, 1962).

(5) Dans tous textes vernaculaires traduits, lire le « bon français » à la 3<sup>e</sup> ligne.

Ayè n'ayani réri ami o o. Alówanè nè  
 lui engendra mon père. S'il était que  
 est le père de mon père. o o. Si j'avais

myè oma wo oguzu-guzu avono  
 moi l'homme empressement autrement  
 plus d'ambition je serais prince du

myè re « prince » y'éliwa nkomi go nkowa  
 je suis » du Fernan Vaz au côté  
 Fernan-Vaz. Aux environs

ya Ngéndjo o go nkowa yo Ngéndjo  
 de » au côté de »  
 de » aux environs

nkowa y'Agoma o  
 côté  
 d'Agoma.

C'est, dit-il, à Dyémba Gombé, petit village du Fernan-Vaz proche de son lieu de naissance, lorsqu'il avait une douzaine d'années, que la « révélation » de sa vocation s'est manifestée, au cours d'une vision qu'il eut une nuit, après avoir entendu toute la soirée, comme cela lui arrivait souvent, son frère jouer de la harpe... : « Un grand et beau vieillard au « teint clair » avec une longue barbe blanche, revêtu d'une grande robe blanche et coiffé d'un bonnet rouge lui apparut, et, sans un mot, arrachant la harpe des mains de son grand frère, la lui mit entre les mains... ». A mon réveil, dit Rampano, « je pouvais jouer le dernier morceau exécuté par mon frère la veille au soir... » (6).

Puis Rampano vint à Port-Gentil et abandonna quelques temps la pratique de la harpe, car dit-il : « je croyais que c'était la musique du diable » !

Puis il reprit son activité artistique, improvisant des chants anecdotiques pour des amis ou pour lui-même, et eut l'occasion d'être enregistré par la Radio gabonaise.

Rampano est jumeau, et sa sœur jumelle est dans l'*Elombo* (7) qu'elle chante admirablement bien... (On sait l'importance surnaturelle accordée aux jumeaux dans les ethnies gabonaises...)

(6) Noter que ce genre de vision s'apparente à celles des hallucinations du *BWIT*. Le *BWIT*, une société d'initiation masculine, basée sur le culte des ancêtres, d'origine Mitsogho, représente le foyer culturel et mystique le plus important au Gabon et a donné naissance, sur la côte et surtout dans l'estuaire à des cultes synchrétiques où les adeptes sont habillés d'une manière semblable à celle de la « vision » de Rampano : robe blanche, bonnet rouge... Dans toutes les formes que revêt ce culte (originale ou synchrétique), la participation « cosmique » au cycle des ancêtres s'opère par la manducation d'une drogue hallucinatoire (*Tabernanthe Iboga*) et la médiation musicale de la harpe *Ngombi* dont le chant fait comprendre (sic) aux initiés le sens profond des récits hermétiques.

Pour plus de précision sur le *BWITI* des Mitsogho ; cf. O. GOLLHOFFER et R. SILLANS : *Recherche sur le mysticisme des Mitsogho, peuple des montagnes du Gabon central* (Afrique Equatoriale). In : « Réincarnation et vie mystique en Afrique Noire », Strasbourg, 1952, P.U.F., p. 143-173).

Sur le *BWITI* synchrétique (des Fangs de l'Estuaire), cf. G. BALANDIER, *Sociologie actuelle de l'Afrique Noire*, 2<sup>e</sup> édition, P.U.F., 1963.

Le bonnet rouge a été l'un des objets les plus anciens de l'expansion portugaise. Il faisait partie de la pacotille habituelle des explorateurs portugais. Christophe Colomb en apporta aux Amériques, se basant sur son expérience de la côte africaine.

(7) Cf. plus loin p. 62.

C'est un fait remarquable de constater, au cours des conversations que nous avons eues avec lui, à quel point il revendique le caractère profane de sa vocation musicale, malgré l'origine mystique de la Révélation qu'il prétexte et le destin exceptionnel que l'on prête aux jumeaux. Il n'invoque pour seule motivation que le sentiment esthétique pur prétendant se défendre de verser dans « l'occultisme » attaché ordinairement au *ngombi* et sa musique.

Rampano est, il est vrai, un citoyen, très acculturé psychologiquement par la civilisation européenne. « Je suis catholique, dit-il, et ne m'intéresse pas à « toutes ces histoires ». Je sais jouer la « manière du *Bwiti* » (8) mais je préfère jouer pour moi et pour les amis... ».

Rampano Mathurin tout en exerçant et revendiquant un art individualiste, utilise tout naturellement le langage musical propre à l'éthnie à laquelle il appartient, tout en y posant le sceau de sa personnalité... Rien, dans sa musique, n'est étranger au style et à la sonorité traditionnelle; l'originalité artistique et sociologique réside uniquement dans son « attitude » vis à vis de l'art musical. Ce cas est d'autant plus intéressant qu'il n'existe pas, traditionnellement, de forme d'expression musicale volontairement individualiste dans cette région de l'Afrique Equatoriale, exception faite de l'Art du *Mvet* des Fañ (9) qui pose un autre problème.

En tout cas, les chantres, spécialisés dans les arts musicaux et de la parole, tels qu'on les rencontre en Afrique Occidentale (Griots), avec tout le contexte sociologique que cela implique n'y existent pas (10).

Encore faudrait-il bien entendu nuancer cette affirmation quelque peu abrupte, et ne pas oublier qu'une stratification « naturelle » par le talent personnel s'impose toujours dans

(8) Le cas de Rampano Mathurin est-il lié à l'évolution générale des nations africaines et représente-t-il un aspect de la conquête de l'individualisme ou un cas d'acculturation ? Dans une partie du monde qui a vu naître des cultes syncrétiques d'une puissante originalité, il est intéressant de se poser la question. Nous verrons en effet que Rampano adopte une attitude psychologique « réflexive » (vis-à-vis des problèmes esthétiques notamment) associée à une attitude puriste vis-à-vis des aspects formels de la tradition. Ce qui inverse deux des facteurs d'apparition du syncrétisme sur le plan mental, et de l'acculturation sur le plan formel.

A-t-il dit toute la vérité ? En fait, j'ai appris par la suite qu'il était considéré comme un grand faiseur de « médicament ». (A propos de ce terme de « médicament » et de tout le vocabulaire d'acculturation que nous avons laissé à dessin tel qu'il est employé par les informateurs eux-mêmes, il faudrait une étude particulière destinée à en préciser le champ sémantique, mais dépassant le cadre de cet article. Disons que ces termes sont passés dans l'usage courant, au Gabon pour, faute de mieux, rendre des notions vernaculaires intraduisibles. Ainsi, le terme « médicament » implique une idée de surnaturel, d'efficacité curative, tant sur le plan mental que physique, mais pas de notion éthique. Tout ce qui met l'homme en rapport avec des forces supérieures, par des moyens physiques ou spirituels... Ainsi le « médicament » peut être une préparation de pharmacopée indigène mais le terme connote également l'idée de secret initiatique qui lui est attaché. Les Sociétés initiatiques sont des « médicaments », une danse de possession également, etc. Mais les joueurs de *ngombi* sont tous des faiseurs de « médicaments » dans la mesure où ils sont efficaces, donc où ils ont du talent, car la harpe possède une fonction rituelle et symbolique. Rampano, qu'il le veuille ou non, manie le sacré de ces forces qui le dépassent, il en est conscient (cf. page précédente) bien qu'il tente de les réduire à des problèmes esthétiques comme le ferait un artiste occidental... mais sa « crise » est loin d'être résolue. Il irrite d'ailleurs certains de ses compatriotes qui sembleraient lui reprocher la « désacralisation » de son art et le scandale que cela implique : il est « fabriqué » par les Européens qui l'ont « poussé à la Radio » et dont il feint d'adopter l'agaçant scepticisme.

(9) Le *Mvet* est une épopée relatant les exploits guerriers de héros mythiques, chantée par un « barde » qui s'accompagne de la harpe-cithare appelée également *mvet*. Cf. PEPPER (H.), 1966. Un *Mvet* de Nzwé Ngéma, ORSTOM Libreville et ENO-BELINGUA, 1965. Littérature et musique en Afrique Noire, éditions Cujas, Toulouse.

(10) Cependant, dès qu'il y a spécialisation, il y a admiration et suspicion, et c'est le cas du joueur de *ngombi* tout comme, et plus encore, celui du joueur de *mvet*.

les formes d'expression si collectives soient-elles... (11). Dans chaque village, on peut trouver une femme qui chantera mieux qu'une autre ou qui aura telle spécialité (12).

Nous verrons, d'autre part, que le harpiste chanteur est, chez les peuples de langue Miéné (et dans toutes les ethnies gabonaises utilisant cet instrument), lié à des rituels magico-religieux qui confèrent à l'instrument un rôle privilégié.

Lorsque Rampano était enfant, il y avait dans le Fernan-Vaz de vieux joueurs de *ngombi*, vivants ou morts dont on racontait qu'ils pouvaient faire des « miracles ». Il m'a cité leurs noms : Rindjègoyé Itombo, Delia Onanga, Ogandaga Wata, Roboti Azuga, Ogula Abongo « qui a appris les secrets des Mitsogo qui lui ont donné quelque chose de plus fort que l'iboga » (13). Lui-même sous-entend qu'il pourrait avoir un tel pouvoir, s'il voulait s'initier aux secrets du *Bwiti*, mais que cela ne l'intéresse pas.

Il nie également avoir reçu le « médicament » nommé « *nawo yi ngombi* » (14) qui consiste en petites incisions à la base de l'index, au poignet et à la saignée du bras, dans lesquelles on met une poudre préparée avec de la poussière d'un nid de mante religieuse et destiné à rendre agiles et légers les doigts de l'instrumentiste.

(11) On est toujours capable de vous citer des noms d'artistes, sculpteurs ou musiciens renommés. Les plus beaux masques ou statues sont signés ; on en connaît l'auteur, même s'il n'est plus vivant.

(12) On abordera pas ici le sujet des associations de danse, qui sont souvent la propriété d'une personne.

(13) Cf. note infrapaginale page 59 et page 62.

(14) *nawo* = nid de la mante religieuse. Diction : *Ago nkanga, orèma ; tolo, agolo, ñawo* : les mains légères comme la moelle de raphia, le cœur vide comme une papaye, les jambes légères comme le nid de la mante (se dit d'un voleur). R. WALKER, Dictionnaire Mpongwé - Français, Metz, 1934.

## 2. FORMES D'EXPRESSIONS MUSICALES TRADITIONNELLES DU GROUPE MIÈNE LIÉES A L'UTILISATION DE LA HARPE NGOMBI

Il s'agit des rituels appelés *Ombwiri*, *Abandji*, *Elombo*, dont le but est de soigner les maladies au cours de veillées de danses (*ngoze*). Ces danses sont la spécialité d'associations féminines, menées par une « directrice » qui organisera les initiations, le déroulement des cérémonies, contrôlera l'effet de la manifestation des « esprits » chez les candidates et présidera au choix des herbes médicinales que ces « esprits » auront indiquées....

Musicalement ces cérémonies comportent des chœurs, et un petit ensemble instrumental comportant la harpe *ngombi* et une poutrelle *obaka* frappée par deux exécutants....

Notons que les instrumentistes sont des hommes. Le rôle du harpiste est important car son instrument est l'interprète, le médiateur, la voie d'accès à la compréhension des « mystères initiatiques », tout comme dans le *Bwiti*.

### *Origine de ces formes.*

L'*Ombwiri*, l'*Abandji*, l'*Elombo* ont, nous l'avons signalé, à peu près le même but et la même organisation musicale.

Les notions relatives à ces différents rituels sont d'ailleurs mélangées par les informateurs. Actuellement il semble que chaque sous-groupe ait sa spécialité, l'*Elombo* par exemple étant celle des *Nkomi* et *Orungu* du Fernan-Vaz... L'*Abandji* serait plutôt celle des Mpongwé ou en tout cas celle des populations de l'Estuaire.

L'informateur, Martin Pédio d'Agumatané (Omboué) nous dit (15) « Il existe les « génies » du ciel, les génies de la terre et enfin le « génie » *Abandji* qui est apparu lorsque nous étions enfants. La personne qui l'a apporté s'appelle Mbuali qui vient de chez les Orungu et l'a répandu dans la lagune Nkomi. On fait intervenir ce génie chaque fois qu'une personne est malade. Il y a lieu de dire que l'*Elombo* s'est substitué à l'*Abandji* qui n'occupe plus ici (dans le Fernan-Vaz) qu'un plan secondaire. »

« Le médecin (*nganga*) mange de l'*Iboga* (16) et peut faire intervenir le génie *Abandji*

(15) Archives culturelles gabonaises : 61 049. A propos du terme « génie », cf. p. 3.

(16) (*Tabernanthe iboga*) arbuste dont les initiés du *Bwiti* mâchent les racines à titre de stimulant. Prise en grande quantité, cette écorce produit l'hallucination... R. WALKER, Dictionnaire.

pour soigner toutes les maladies. Il est possédé du génie par l'intermédiaire du hochet *soké* et entre en transe, et alors le génie lui indique les herbes qu'il faut pour soigner ».

En ce qui concerne l'*Ombwiri*, qui est également pratiqué par les Fân de l'Estuaire, remarquons les mêmes caractéristiques : danses de guérison, manifestations d'esprits ou génies, initiation féminine, expression chorale centrée autour de la harpe *ngombi*...

Notons que le terme même d'*Ombwiri* signifie génie ou esprit (17). Il y a des génies (plur. *Imbwiri*) aussi vieux que la terre et les génies d'*Abandji*. Les génies d'*Abandji* furent connus ici à Libreville en 1918. A cette époque, vint un certain Nkombe fils de Kuga qui venait du pays Orungu. Le deuxième homme qui fit connaître ici les génies d'*Abandji* s'appelait Ozumé, fils d'Adangwé. Après ce fut l'*Ombwiri* (sic) qui vint « tomber sur moi » pour m'initier à l'*Abandji* en 1924... Les génies d'*Abandji* trouvent leur raison d'être dans le *Bwiti*. Ces génies eux-mêmes sont les esprits de nos morts qui reviennent auprès de nous ». (Informateur Ngombé Boniface, guérisseur à Nomba (Libreville) d'origine Balumbu (Archives culturelles gabonaises 61.091).

On voit qu'il y a confusion avec le *Bwiti*. En fait il ne fait pas doute que ces associations féminines à but curatif en soient la réplique féminine. D'ailleurs les instruments de musique et du rituel sont les mêmes; ainsi que les grades d'initiation : *Bandzi* : néophyte. *Nima* : ancien initié. *Nima na kombwè* : initié supérieur.

Mg Walker signale d'ailleurs dans son Dictionnaire Mpongwé-Français que l'*Ombwiri ny Abandji* (génie d'*Abandji*) est un « fétiche » importé du Sétte-Cama et du Fernan-Vaz, ayant une certaine analogie avec le *Bwiti* (18).

Il ressort de tous ces renseignements un peu confus qu'il y a là syncrétisme entre différents cultes d'origines Mitsogho, Miénè, voire même Eshira.

Au point de vue musical, la chose n'est pas sans intérêt car on peut voir les Fañ de l'Estuaire s'être approprié par l'intermédiaire des Miénè qui l'avaient reçu eux-mêmes des esclaves Mitsogho, Massango et Apindji, le *Bwiti* et avec lui toute une musique totalement différente de la leur traditionnelle. Lorsqu'ils pratiquent l'*Ombwiri*, il en est de même. Il n'y a qu'à comparer les expressions musicales traditionnelles Fāg telles qu'elles se pratiquent encore dans le Woleu Ntem pour s'en convaincre. Tout diffère depuis les échelles musicales jusqu'à la qualité sonore en passant par les formes et les structures (19).

En ce qui concerne les Miénè, les choses sont moins simples, car il est plus difficile de déterminer ce qui, dans leur musique, leur est propre, et ce qui serait importé. Signalons, tout d'abord, qu'ils semblent, après en avoir été les transitaires, avoir abandonné la pratique du *Bwiti* aux *Fañ* qui le revendiquent à présent comme « religion »; et que, si les informateurs Miénè ne contestent pas l'origine Mitsogho du *Bwiti* (la plupart des chants sont d'ailleurs en langue Mitsogho) ils revendiquent, comme nous l'avons vu, la paternité de l'*Abandji* et de l'*Elombo*... Le problème se pose cependant différemment en ce qui concerne les aspects musicaux basés sur des éléments non totalement opposés et même assez voisins dans la culture des Miénè et Mitsogho (similitudes d'échelles et de l'accord de la harpe *ngombi* à 8 cordes), soumis à des contacts historiquement lointains.

(17) Pour plus de précisions cf. WALKER et SILLANS : *Rites et croyances au Gabon*. Présence africaine. Paris, 1962.

(18) Cf. de plus : *Rites et croyances au Gabon*, p. 189.

(19) Mais la faculté des Fañ à s'adapter, et le désir qu'ils ont de s'approprier les expressions culturelles étrangères est un cas exceptionnel et maintes fois signalé par les observateurs.

Donc si la pratique relativement récente de l'*Abandji* et de l'*Elombo* est peut être une réplique du *Bwiti* sur le plan du rituel et même de l'organisation chorale et instrumentale, les formes et structures musicales internes peuvent en être considérées comme originales.

La musique des Miènè, et en particulier celle des sous-groupes Nkomi et Orungu, présente des qualités de raffinement et d'élégance, tout à fait remarquables.

Cependant, les harpistes chanteurs Miènè adoptent un style moins orné, plus sobre, plus litannique et monotone lorsqu'ils exécutent les formules musicales des rituels de *Bwiti*.

SÉQUENCE D'ELOMBO

v.femme(solist)

chœurs femmes

harpes (ngomi)

percussions frappées (obaka)

i - nya - i ny(i) - dye - mb(o)we.

v.f

ch.f

h.

p.

i - nya - i ny(i) - dye - t(o)we.

v.f.

ch.f.

h.

p.

i - nya - i(i) - nyami dje-mba-ma mye na vi - li go - re

v.f.

ch.f.

h.

Nkum-ba nyi Kom-be go Nfun-go Nom-be.

percussions comme précédemment.

v.f.

ch.f.

h.

a.....a.....a

v.f.

ch.f.

h.

a o o o

v.f.

ch.f.

h.

nya.i(i)nya-mi(nyi)-dje-mba-ma mye na vi - li go - re Nkum-ba nyi Kom-be go Nfun-go Nom-be a

v.f.

ch.f.

h.

cadence "conclusive"

ngwe e e e

v.f.

ch.f.

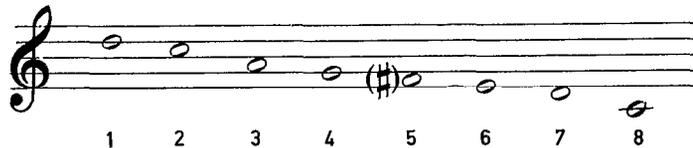
h.

e ngwe e e e

### 3. L'ELOMBO, ASPECT CARACTÉRISTIQUE DE LA MUSIQUE DES NKOMI

Rampano est, nous l'avons dit, jumeau et sa sœur jumelle, initiée de l'*Elombo*, en dirige des séances et y chante en soliste. Il y a dans cette destinée, plus qu'une motivation, un symbole. Rampano, chanteur profane, mais doué surnaturellement, improvise une musique personnelle mais puisée aux sources musicales traditionnelles nkomi dont l'expression la plus caractéristique est l'*Elombo*.

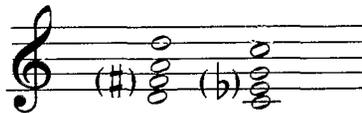
*Exemple musical n° 1* Archives culturelles gabonaises. Bde 61.011, Enquête H. Pepper du 18.6.61 à Agumatanè Omboué. *Echelle musicale* (correspondant à l'accord du *ngombi* qui est le même, rappelons-le, dans toutes les ethnies où cet instrument est employé). (Echelle relative).



La cinquième corde est souvent accordée plus bas dans d'autres instruments (entre fa et fa dièse).

La septième corde (Ré) et sa quinte (troisième corde La) en sont toniques. Soit la couleur d'un mode de sol « défectif » (Nous verrons qu'il est heptatonique à la voix, lorsque celle-ci improvise en solo, ce qui confirme cette impression de mode de sol).

*Consonances.* Nous reviendrons sur ces notions à propos de l'analyse de la musique de Rampano. Disons tout de suite que les cordes de la harpe jouées de deux en deux donnent les deux accords fondamentaux :



sur lesquels sont basées les harmonies à trois voix des chœurs...



de la *cadence suspensive*. Il en ressort une impression de *modulation* dans le mode qui aurait pour finale la fondamentale II de l'accord de la harpe soit un mode de *Fa* défectif nettement accusé du fait que la soliste y chante le *pyen Ré*. (Les exemples ci-dessous sont transcrits en hauteur absolue, l'accord de la harpe dans cet exemple correspondant aux sons : *Fa — Mi bémol — Do — Si bémol — La — Sol — Fa — Mi bémol*.)

Dans ce passage transcrit, les harmonies des chœurs s'appuient sur la cadence suspensive suivante :

puis ils reviennent à la cadence conclusive :

dont la harpe accuse la finale harmonique en faisant résonner la quinte à vide :

Nous insistons sur le fait que ces notions de *cadences* ne sont pas des inventions de musicologue européen, mais qu'elles répondent à des conceptions réelles que Rampano a su nous exprimer en termes métaphoriques, et sur lesquelles nous reviendrons (cf. p. 73).

Cf. ANNEXE III. *Exemple musical n° 2* (Archives culturelles gabonaises. Enquête P. SALLÉE, du 31 décembre 1965, Libreville, sans numéro.)

Il arrive fréquemment que trois ou quatre personnes se rassemblent une veille de fête par exemple pour chanter des passages d'*Elombo*. Ce genre de petites formations prouve à quel point cette forme d'expression musicale est familière aux Nkomi. Dans le document présent, chacun des trois exécutants (un homme et deux femmes) chante une partie différente. L'homme prend une voix de fausset qui répond à une recherche de timbre assez fréquente dans ce genre d'expression musicale, semblant vouloir conduire un *déchant* aigü à la manière d'un jeu de *mutations*.

D'une manière générale d'ailleurs les parties supérieures, dans les harmonies des chœurs, doivent être entendues comme des colorations du mouvement mélodique inférieur.

On remarquera d'autre part des fanfares vocales en onomatopées.

La petite formation employée ici nous permet de mieux discerner certains détails de la forme musicale et procédés polyphoniques.

*Première séquence :*

- formule mélodique d'incipit : soliste (Transcription II.A) ;
- verset : récitatif ;
- réponse choral : (Transcription II.B).

*2<sup>e</sup> séquence :*

- pas de formule mélodique d'incipit ;
- verset } comme première séquence ;
- répons }

*3<sup>e</sup> séquence :*

- idem ;
- formule d'exhortation : *onyo !*

*4<sup>e</sup> séquence :*

- reprise de la formule d'incipit à laquelle répond le chœur en punctuant d'abord polyphoniquement la formule de cadence ;
- réponse choral, doublé et varié.

*5<sup>e</sup> séquence :*

- verset ;
- répons choral doublé et varié.

*6<sup>e</sup> séquence :*

- formule d'incipit variée ;
- verset récitatif ;
- répons choral, répété trois fois ; la troisième fois varié de la même façon que dans la 4<sup>e</sup> et la 5<sup>e</sup> séquence. (Transcription II.C) ;
- Remarquer à la partie supérieure du répons le *pyen* (Fa dièze) qui complète héptatoniquement l'échelle ;
- Remarquer la polyphonie en quarts parallèles entrecoupée des mélismes de la partie moyenne traitée en « anacrouse » ;
- formule d'exhortation.

*7<sup>e</sup> séquence :*

- formule d'incipit et verset récitatif incorporé ;
- verset récitatif et répons choral entremêlés dans une polyphonie en imitations, où chacune des parties conserve son indépendance (Transcription II.D) ;
- formule d'exhortation.

*8<sup>e</sup> séquence :*

- conclusion en fanfare chorale ;
- formule d'exhortation.

ELOMBO à 3 solistes

A



B

1 v. homme (fausset)  
1 v. femme  
1 v. femme

Musical notation for section B, featuring three vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are labeled "1 v. homme (fausset)", "1 v. femme", and "1 v. femme". The piano accompaniment is in 12/16 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#).

C

Musical notation for section C, featuring a piano accompaniment. The notation is in 12/16 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for section C, featuring a piano accompaniment. The notation is in 12/16 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#).

D

Musical notation for section D, featuring a piano accompaniment. The notation is in 12/16 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for section D, featuring a piano accompaniment. The notation is in 12/16 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for section D, featuring a piano accompaniment. The notation is in 12/16 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#).

Musical notation for section D, featuring a piano accompaniment. The notation is in 12/16 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#).

Nous avons pu avoir un aperçu de l'élégance formelle de la musique des Nkomi à travers cet exemple :

— équilibre des moyens d'expressions : mélodie, récitatif et chœurs sont harmonieusement partagés ;

— raffinement des procédés de développement : le répons choral augmente et subit des variations de plus en plus complexes à chaque séquence ; le tout couronné par une brillante conclusion en « fanfare » ;

— l'ordre « harmonique » et « contrapunctique » sont également représentés dans la polyphonie...

Cette élégance musicale se retrouve dans les simples chants quotidiens, qui empruntent souvent leurs formules à l'*Elombo*. Les femmes, par exemple, peuvent y puiser des idées pour improviser des chants de nourrice..

(*Archives culturelles gabonaises* n° 65.003 : Berceuse enregistrée dans un village Galoa du lac Onangé, auprès d'une femme d'origine Nkomi.)

La similitude des formules mélodiques avec celle des « *incipit* » de séquences d'*Elombo* est évidente.

Remarquer cependant la voix « naturelle » opposée à la recherche sonore « nasillarde » que nous avons signalée dans l'*Elombo*.

#### 4. RAMPANO MATHURIN, THÉORICIEN ET ARTISTE

C'est la manière de chanter et sa richesse d'inspiration musicale qui font de Rampano un musicien exceptionnel car toutes les qualités de la musique Nkomi se retrouvent chez lui.

Cependant, son improvisation est continue et ne suit pas la coupe formelle de l'*Elombo*.

Son jeu de harpiste n'a rien d'exceptionnel par rapport à celui des bons harpistes, si ce n'est une certaine « virtuosité ».

Les qualités d'intelligence de Rampano ainsi que la conscience qu'il a de son art, jointes à sa facilité à l'exprimer et sa bonne volonté nous ont permis de mener une petite enquête sur les concepts et les notions relatifs à la musique qu'il pratique.

Rappelons tout d'abord que les harpistes accordent leur instrument d'après l'échelle que nous avons donnée précédemment.

Nous avons signalé que les sons 5 et 6 en partant de la note la plus aigüe (soit *Fa* et *Mi* dans l'échelle-type où la note la plus aigüe se trouve être le *Ré*) toléraient une marge de « justesse » assez grande. Rampano nous l'a d'ailleurs confirmé explicitement. Remarquons que ces deux sons correspondent respectivement à la tierce de l'accord I et à la tierce de l'accord II (soit dans l'échelle-type, l'accord sur fondamentale *Ré* et l'accord sur fondamentale *Do*).

#### NOTIONS DE CONSONANCE.

Après avoir, et tout en le faisant, accordé son instrument, le musicien en éprouve la justesse par une petite improvisation, suivie des consonances suivantes :

Nous reproduisons à présent *in extenso* l'enquête :

— *Octave*

Voix enquêteur : — « Lorsque vous faites ceci (les deux *Ré* à l'octave), cela donne le même son ».

Voix Rampano : — « Oui, ça donne le même son ».

V. E. : — « Comment dites-vous dans votre langue ? ».

V. R. : — « *a-nyówi mi-nduma mbani mé datana*.

Les voix cordes deux se rencontrent :

— *go puga i-nyówi imori* » ;

pour faire voix une.

La même chose pour les deux *Do* à l'octave. « Quand aux autres, poursuit Rampano, c'est-à-dire les sons *La, Sol, Fa, Mi*, ils n'en ont pas pour « s'entendre », c'est-à-dire qu'ils n'ont pas leur octave dans l'accord de la harpe.

— *Quinte* :

- V. E. : — « Et ces deux cordes, ne s'entendent-elles pas quelque peu (*Quinte Ré La*).  
 V. R. : — « Elles peuvent s'entendre, mais en deux parties ; vous entendez : (deux cordes jouées l'une après l'autre), en deux parties.  
 V. E. : — « Pourquoi dites-vous, en deux parties ? ».  
 V. R. : — « *wiré a-nyówi mé-miyé a-mbani* ».  
 Elles sont voix, il y a deux :  
 — *wino gi i-nyówi nyango, wino gi i-nyówi i-vóló vó*  
 Celui-ci dans voix petite, celui-ci dans voix grosse ici.  
 — *nyónó mé puga go kotizo na a-naga ga a-royi nè.*  
 Maintenant elles font pour entendre avec hommes  
*wè dyèmba mbiambié* ».  
 dans les oreilles que tu chantes bien.

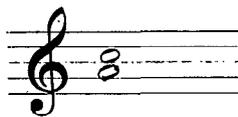
#### *Autres consonances.*

Rampano explique ensuite que lorsqu'on joue simultanément deux cordes de deux en deux « c'est bon », mais lorsqu'on joue deux cordes placées l'une à côté de l'autre, « c'est mauvais ».

Nous avons donc les consonances suivantes :



Ces consonances incluent uniquement les combinaisons issues des sons des accords fondamentaux. Par contre l'intervalle harmonique suivant est considéré comme dissonant :



Il ne peut en effet entrer dans la composition d'un des deux accords et ne semble donc pas être entendu comme transposition de :



La notion de dissonance s'exprime tout simplement par : « *yi zélé mbiambiè, nyiné djogano* (20) : « Elles ne sont pas bien, elles ne s'entendent pas. »

(20) Du verbe *djogo* : entendre, comprendre une langue par exemple.

## NOM ET FONCTION DES CORDES.

Les cordes sont comptées en partant de la plus aigüe c'est-à-dire la première en partant du corps de résonance.

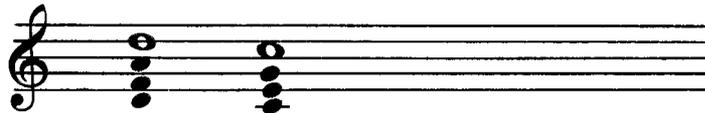
Elles n'ont pas de noms spéciaux, si ce n'est dans l'ésotérisme du *Bwiti* où la harpe s'associe à des concepts initiatiques.

Rampano se défend de s'intéresser au *Bwiti* et ne veut jouer que pour son plaisir. « Je suis catholique », dit-il et « ne m'intéresse pas à toutes ces histoires ». Il a su tout de même me citer les noms des cordes dans le *Bwiti* ; mais feint d'en ignorer la signification (21). Les voici, en partant de la note la plus aigüe, telles qu'elles sont toujours comptées, l'échelle étant, rappelons-le, conçue descendante

- 1 Ré : *kéngè*
- 2 Do : *pasako*
- 3 La : *muadiyómó*
- 4 Sol : *mobèma*
- 5 Fa : *maandzindzi*
- 6 Mi : *ayandzimbèya*
- 7 Ré : *yéngè*
- 8 Do : *sisipaândi*

La première corde (la plus aigüe) est la « plus importante ». C'est la *source* ; elle est comparée à la tête qui commande tout le corps de l'homme. Elle est testée en premier et en relation avec la deuxième corde qui doit se trouver à la distance d'un ton approximatif.

Puis les octaves respectives de ces deux cordes sont ajustées. Les septième et huitième cordes que forment ces octaves sont alors considérées comme « chefs de compagnie ». C'est-à-dire que ces cordes commandent respectivement les deux accords suivants dont l'entrelac totalise les huit cordes de l'instrument :



« Ce sont ces deux cordes », dit Rampano, « qui disent : nous marchons bien ou notre compagnie n'est pas normale ».

(21) Nous citons ici les noms des cordes tels qu'il nous les a donnés. Ces noms et leur interprétation (à part le premier) varient selon les ethnies qui pratiquent le *Bwiti*... Il convient ici de donner brièvement quelques indications concernant la morphologie du *Ngombi*. C'est un instrument anthropomorphe figurant le corps et le visage d'une femme. Sur le plan symbolique, il semble que ce soit une entité divine femelle dont le sacrifice sanglant aurait permis la vie et la culture (mais aussi la mort). Dans le *Bwiti* des Mitsogho on l'appelle *Dinzona* ou *Ghènyèpa*. Dans le *Bwiti* synchrétique des *Fāñ* de l'Estuaire, c'est *Ningone Mebeghe* (élément femelle d'un Dieu trinitaire calqué sur le schéma familial *fañ* : le père, la mère et l'oncle) qui elle-même est assimilée à Eve, Sainte Anne, et à la vierge Marie », ce qui peut nous faciliter la compréhension du symbolisme attaché à cet instrument. « Le *Ngombi*, c'est Marie, c'est notre mère à tous » disent les initiés de la secte synchrétique.

Les cordes du *Ngombi* faites des racines aérienne d'une vanille sauvage (*Vanille africana* Lind. — A. WALKER et R. SILLANS : *Les plantes utiles au Gabon*. Encyclopédie biologique LVI. Éditions Paul Chevalier, Paris, 1966), sont assimilées aux intestins de l'homme, mais chacune d'entre elle est associée symboliquement à une partie du corps (peut-être en rapport avec des pratiques anciennes d'autopsie rituelle) et porte un nom secret correspondant à des symboles (différents selon les cas) de l'herméneutique initiatique. De même, le nombre de ces cordes (8) est en rapport avec certaines conceptions cosmogoniques par analogie avec le crabe qui a huit pattes et la carapace de tortue qui a huit divisions.

La troisième corde est « celle qui répond aux chants » (*nduma yaré yé djiviné i-dyèmbó*). Rampano veut dire qu'elle correspond à la dernière note de la chute cadentielle caractéristique qui la situe comme quinte de l'échelle.

La quatrième corde et surtout la deuxième répondent également aux chants « mais d'une autre manière ».

*Kondénè dja yè piagani yéno yé teni djiviri nyèné*  
 Parce que si ça passe comme ça ça devient répondre autre  
 Parce que si tu touches celle-ci le morceau devient autrement que si tu

*ndo tso yè bieni yéno*  
 mais si vient comme ça  
 touchais l'autre corde (la troisième).

Rampano fait ici allusion à ce que nous avons appelé la « cadence suspensive ».

#### NOTIONS DE CADENCE.

Comme nous l'avons signalé plus haut, la cadence conclusive et la cadence suspensive ont leurs équivalences vernaculaires. L'idée de cadence est rendue par *sonya o-dyèmbó* : faire faire une pause au chant (du verbe *sonya* : descendre, expirer, abaisser, débarquer). C'est l'expression pour désigner la cadence conclusive qui s'appuie sur l'accord I (*Ré*).

L'idée de cadence suspensive, celle qui, nous l'avons dit, s'appuie sur l'accord II (*Do*) est rendue par *djogini o-dyèmbó* : faire « nager » le chant (du verbe *dyóga* : nager, naviguer). On dit également *obèyi* : se rapprocher du vent (en parlant de la pirogue à voile).

*kondénè odyèmbó aré go kaluna dyiviri*  
 parce que le chant est pour changer répondre  
 parce que le chant peut répondre de plusieurs manières

*géré odyèmbó wè dyiviró go sonya wo*  
 dans chant (que) tu réponds pour descendre  
 dans le passage (ou chant) que l'on termine

*mbiambiè wè sonyó sonyó go nè*  
 bien, tu descends descends ainsi  
 bien en lui faisant faire la descente suivante :

*è è è (chanté)*  
 (Incise mélodique descendante : *Rè Do La*)

*wonó n'odyèmbó wè sonyó tsónyógó*  
 ça c'est chant que tu termines terminer  
 ça c'est le chant (passage) que tu termines

*onwèyi kuanga*  
 respiration  
 par une pause.

*ndo géré kè odyèmbó*  
 mais dans aussi chant  
 Mais il y a aussi le passage (ou chant)

*kè wè dyèmbó ko wo to bèyizo :*  
 aussi tu chantes que ça « va au lof »  
 qui donne l'impression que l'on va « au lof ».

*nté dyéna wé owaro g'ombéni dya*  
comme vois toi la pirogue de côté si  
comme si on voyait la pirogue remonter au vent.

*ompunga wé bia éréne wéré*  
vent lui vient à moitié, ça ne  
La pirogue n'est plus « vent arrière »

*kénda soké na gé kénda n'owaro*  
partir en face de là, partir la pirogue  
la pirogue n'est plus vent arrière

*ambè wéré g'oféla ikuku go*  
alors tu mets la voile pour  
alors tu dois manœuvrer la voile

*buta kéndini vére go kénkiza wè*  
chercher une direction qui est pour partir toi  
de manière à rapprocher

*n'owaro mbèyi zaga*  
avec la pirogue redresser  
la pirogue du vent

*go puga né owaro méwono waga*  
pour faire que la pirogue maintenant ça va  
de manière à ce qu'elle continue sa route,

*gèndé kéndini mbia ko wo wa yila*  
partir départ bon pour que ne pas chavirer  
et faire en sorte qu'elle ne chavire pas.

*ntéré ké gé béyiza odyèmbo*  
comme aussi que aller au lof le chant  
Ainsi en est-il pour le chant.

*ambè yéno anivi :*  
Alors c'est comme ça :

*a a (chanté)*  
(incise mélodique ascendante : La Do sur enchaînement de l'accord I sur Ré et de l'accord II sur Do).



*go sonya odyèmbo*  
pour faire faire une pause au chant

*azwé kokayo nè méwono dyogini*  
nous appelons que celui-ci dyogini  
nous appelons celle-ci dyogini

(en français) *dyogini*, c'est-à-dire que la fin du chant, maintenant est à l'envers... A l'envers, ce n'est pas que c'est mal ... mais c'est une façon de dire que ce n'est plus comme d'habitude. C'est cela *dyogini odyèmbo*

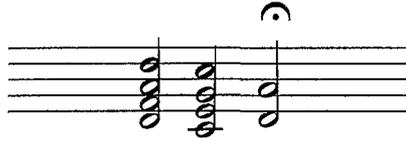
*Dyogini no yino, awa dyogini odyèmbo*  
» c'est ça, tu as fait redresser le chant.

*obèyi, sibèya !*  
aller « au lof », se rapprocher du vent !

... *ndo dadié wé kéndo sónyaga wéré nè :*  
 mais seulement tu vas descendre qui est que :  
 mais seulement pour terminer tu dois descendre ainsi :

è è è (chanté)

(incise mélodique descendante *Ré, Do, La* sur enchaînement des accords I, II, I



*no go sonya*  
 ça c'est pour terminer

*En résumé* : les cadences marquent les périodes d'un chant et les formules de la harpe qui en soutiennent les mouvements mélodiques caractéristiques, sont comparées à l'action du vent sur la pirogue qui soit, vent arrière, va droit au but (cadence conclusive) soit, prise de côté, doit louvoyer (cadence suspensive). Mais la fin d'un chant doit toujours être marquée par une cadence conclusive (22).

#### TECHNIQUE DE LA HARPE.

Rampano tient son instrument verticalement comme tous les harpistes, la face dorsale du corps de résonance contre l'estomac, le joug perpendiculaire. Il met la main droite au-dessus de la main gauche. Mais, dit-il, chaque harpiste a sa manière ; d'autres peuvent inverser la place des mains.

Les quatre cordes les plus aiguës sont réservées donc chez lui à la main droite, et les quatre cordes les plus graves à la main gauche. Cependant dit-il, dans la manière de *mazimba ma ngombi* (interludes de caractère libre des chants du *Bwiti*), le jeu des deux mains ne s'oppose plus d'une manière aussi stricte, car il s'agit là d'une façon de préluder, d'essayer l'instrument en en ajustant au besoin l'accord (23).

(22) Il y a dans cette métaphore de la pirogue peut-être plus qu'une simple comparaison poétique. Il est intéressant en effet de savoir que dans l'ésotérisme initiatique du *Bwiti*, la harpe peut être assimilée à la « pirogue de vie » que l'on voit d'ailleurs sculptée à l'extrémité de la poutre maîtresse qui soutient le toit de la maison commune où ont lieu les cérémonies de la secte. C'est dans cette pirogue que l'être humain arrive au « débarcadère du Monde ».

(23) A propos de *mazimba ma ngombi*, il y a un intéressant rapport sémantique à signaler entre la forme musicale et ses connotations initiatiques. Les *ma-simba* (du verbe *é-simba*, qui en langue *tsogho* signifie : régler, accorder un instrument) sont les préludes qui s'organisent peu à peu avant que n'intervienne l'élément rythmique contraignant qui structurera le chant lui-même (*mwèndza*, plur. *mindza*). Les *mazimba* sont rejetés à la fin du chant en postludes, permettant ainsi d'enchaîner les *mindza*. Cela permet à l'instrumentiste de régler son instrument et de laisser courir ses doigts librement, (tout comme le faisaient nos anciens luthistes et clavecinistes dans leurs préludes non mesurés et *toccatà*, ce dernier terme venant, on le sait de l'italien : *toccare* : toucher d'un instrument ; la fonction première de la *toccatà* fut de permettre aux luthistes d'accorder leur instrument, d'où le caractère libre qu'elle conserva par la suite). Or, dans l'enseignement initiatique du *Bwiti*, les *mazimba* connotent une notion de début, d'organisation tâtonnante non encore nettement dirigée : conversations à bâtons rompus précédant une décision prise en commun ; premiers tressaillement dans le sein maternel ou cosmique. Dans le déroulement des cérémonies du *Bwiti*, les *masimba* marquent d'ailleurs les pauses parfois interminables pendant lesquelles les adeptes cherchent la cohésion nécessaire à la poursuite du rituel. Il est émouvant de noter ici le caractère universel de certaines significations musicales.

Les formules de harpe combinent en les entrelaçant de dessins mélodiques, les deux accords fondamentaux. Voici l'une des plus simples :



Noter le rythme en *duolet* des tierces parallèles de la main gauche, qui se superposent par « analogie » de durées aux croches par trois de la main droite.

L'action de pincement et d'étouffement des cordes par les doigts, typique de la technique de harpe, donne un relief contrapunctique à ces formules. Par exemple le majeur, quand il ne joue pas vient étouffer la 4<sup>e</sup> corde (*Sol*) après qu'elle ait été pincée par l'index, pendant que ce dernier vient buter contre le gras du pouce.

Cette action combinée des doigts engendre parfois l'apparition d'harmoniques. Ainsi dans la formule transcrite, l'harmonique n° 3 de la 3<sup>e</sup> corde (soit un *Mi* aigü) joue un rôle rythmiquement contrôlé.

De temps à autre, des incisives mélodiques se détachent du complexe harmonique, sans que l'élément rythmique fourni par la main droite ne cesse.



#### STYLE DE RAMPANO.

Nous n'avons pas voulu minimiser le talent de Rampano Mathurin en nous attachant à l'étude de l'*Elombo* plutôt qu'à celle de sa propre musique ; mais montrer comment son style se rattachait étroitement à la tradition.

Ce qui fait le charme de la musique de Mathurin est une qualité impondérable de lyrisme et de chaleur, donnant plus de perfections mélodique aux mélismes en particulier et à l'essor de la mélodie en général, allié à un ambitus fort grand.

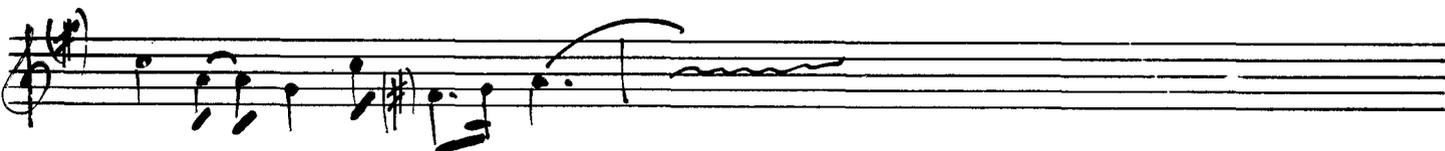
Car ce sont ses improvisations vocales qui retiennent le plus l'attention... Rien pourtant dans l'analyse de détail n'y diffère des formules habituelles de la mélodique traditionnelle avec son articulation en cellules correspondant aux impératifs du mode et des cadences, que l'on pourrait certainement répertorier en un système neumatique.

Voici cependant quelques « signatures » du style de Rampano :

- voix « naturelle », bien placée ;
- étranglement de la voix sur quelques syllabes dans l'aigü de façon à produire des espèces d'harmoniques nasalisées ;...
- incise mélodique caractéristique.



— Vocalises caractéristiques :



Dans le premier exemple de vocalise, remarquer l'ascension mélodique par petites cellules mélodico-rythmiques rejetées de degré en degré.

Dans le deuxième exemple de vocalise, c'est le décalage rythmique d'une formule descendant par paliers successifs, une cellule de trois notes comprises dans une durée égale à cinq croches, et se résorbant dans la cadence conclusive dont les durées viennent rétablir l'équilibre.

Les paroles des chants sont, nous l'avons dit, anecdotiques : célébration d'amitiés, d'amour ; faits divers (jugements,...) (24).

Il peut chanter également en l'honneur de sa harpe qu'il appelle *éñonga* (ce qui signifie : un certain état d'esprit rêveusement mélancolique, une certaine « ambiance » créée par la musique).

Libreville, février 1966

(24) En fait, elles sont probablement parfois à double sens selon le procédé de l'allusion symbolique et du langage secret à plusieurs niveau de compréhension selon le degré d'initiation, propre aux associations initiatiques dont Rampano a conservé le mécanisme sciemment ou non.

ANNEXE I

TEXTE VERBAL DE LA TRANSCRIPTION N° I

Voix de femme :

*inyõĩ ny (i)dyèmb(o) wè...è è è (bis)*

La voix des chants

*inyõĩ (i)nyami (ny) dyèmba na myé vili gorè*

La voix mienne des chants avec moi est venue de

*Nkumba ny Kombè go Ntungo Nombè (bis) (25)*

Nkumba et Kombè du village de Ntungo Nombè

*N'gwè è..è..è..*

O mère ...

Chœur de femmes :

*wo yo yo dyèmba !*

chante !

(25) La chanteuse principale qui dirige la danse veut dire que la voix par laquelle elle s'exprime ici en chantant l'*Elombo* lui a été transmise par l'intermédiaire d'ancêtres ou d'esprits.

## ANNEXE II

### DEUX CHANTS DE RAMPANO MATHURIN

#### 1<sup>er</sup> Chant. Texte verbal

*Ebéndé za m'Ologo za téni ébéndé zi tchunu*  
Le cadavre de Ologo est comme un cadavre de fourmi.

Ce chant est improvisé à l'intention d'une femme Galoa, délaissée, abandonnée de tous, et dont le cadavre, le jour de sa mort, ne fera pas l'objet de plus d'attentions que celui d'une fourmi...

Rampano utilise les mots « *ébéndé zi tchunu* » comme phrase refrain aux répétitions incessantes coïncidant avec la chute mélodique des fins de phrases musicales...

1. *Ebéndé za m'Ologo za téni ébéndé zi tchunu*  
Le cadavre d'Ologo est devenu le cadavre d'une fourmi
2. *Ebéndé za m'Ologo néno za téni ébéndé zi tchunu*  
Le cadavre d'Ologo aujourd'hui est devenu cadavre de fourmi
3. *Ebéndé za m'Ologo néno o*  
*Ebéndé za m'Ologo awungwé ! é é é é*  
mes frères
4. Répétition de 1 (2 fois)
5. *Ebéndé za luwo za (a)naga za téni ébéndé zi tchunu*  
Le cadavre humain est devenu cadavre de fourmi
6. Répétition de 1
7. *é é é é é é... ébéndé zi tchunu*
8. Rép. 1  
(*ébéndé*) (à mi-voix)
9. *Elowè zi ngani (è)bako o o*  
La haine d'autrui risque de se manifester
10. *Onwanto ngani wi Galoa o o o o*  
Cette femme innocente Galoa
11. *Wa wongini ayé émèno zé o o o*  
Ils lui ont pris son âme
12. *Ayèné: « ga luwo ' ntché g'alonga*  
Elle dit : autrefois  
*mama (a)vono wa tata wa tombi ntchoni »*  
les mères et les pères se seraient vengés d'autre façon !
13. *Ayèné: « ga luwo ntché g'alonga mama (a)vono*  
Autrefois, les mères  
*wa mama wa kati (i)gendzo*  
auraient saisi leurs balais (ou chasse-mouches)
14. *Ndo owendza wa néno yéni !, ébéndé za*  
Mais aujourd'hui ! le cadavre  
*m'Ologo, gungwé ! ébéndé zi tchunu*  
d'Ologo, frère ! est cadavre de fourmi
15. *Owendza wa néno ébéndé z'Ologo gungwé, ébéndé zi tchunu !*
16. *Owendza wa néno, ébéndé z'Ologo (o)wungwé (a)wungwé,*  
*ébéndé zi tchunu !*
17. Rép. 1 (2 fois).

18. *M'Ologo wa tsinga n'Ebako za tēni ébéndé zi tchunu*
19. *E (O)logo za tēni (é)ébéndé zi tchunu*
20. *Ebéndé za m'Ologo za tēni ébéndé zi tchunu néno*  
Le cadavre d'Ologo est devenu cadavre de fourmi aujourd'hui  
*owéndza wa néno é é é...*  
Au jour d'aujourd'hui
21. *Ndé gé gombé (é)longa, ayéné : ébéndé*  
Mais dans l'ancien temps, dit-elle : mon  
cadavre (aurait été) cadavre humain  
*o o o o o ... o miéné gwèñi...o!*  
je dis où êtes-vous !  
*ébéndé zi tchunu*
22. Rép. 1 (2 fois)
23. Rép. 18
24. *Ayéne : « ga luwo ntché g'alonga, awungwè*  
Elle dit : Autrefois mes frères  
*(a)vona wa tata ni koti (i)nzali »!*  
d'autre façon on aurait vu les pères se saisir de leur fusil !
25. Rép. 13
26. *Owéndza wa néno ébéndé z'Ologo yéni*  
Au jour d'aujourd'hui le cadavre d'Ologo  
*za tēni ébéndé zi tchunu*  
est devenu cadavre de fourmi !
27. Rép. 1 (4 fois)
28. *(z'O)logo yé tsinga n'Ebako...*  
*Ebéndé zi tchunu é é é é é é é*  
*Ebéndé zi tchunu*
29. *E (O)logo... (O)logo... (O)logo yé tsinga n'Ebako*
30. *Eyéne bulia (a)naga no agenda go*  
Je vous le dis à tous, depuis la  
*Fala agenda g'anongo dudu né aya*  
France jusqu'aux autres pays, il n'y a pas  
*luwo époma goré nwé o o o o o*  
chose semblable !...  
*ndo go tchugu ya néno agamba*  
Mais aujourd'hui je  
*mizi gamba ya mamizi okuwa sambo*  
suis étonné, le corps  
*okuwa azélé oma èzoma zi békélio o o o*  
humain n'est qu'une chose fragile  
*ébéndé z'Ologo néno ébéndé zi tchunu wé é...*  
le corps d'Ologo est aujourd'hui cadavre de fourmi !
31. Rép. 1
32. *Ga luwo ntché ga longa ébéndé z'Ologo*  
Autrefois le cadavre d'Ologo  
*za luwo za (a)naga è è*  
aurait été cadavre humain
33. *go tchugu ya nēno, (a)wungwé, ébéndé*  
mais aujourd'hui, mes frères, c'est un  
*zi tchunu wé*  
cadavre de fourmi !  
... interlude de harpe...

34. *Yo yowé yowé yowé yowé yowé yowé*  
yowé... é... é... ié ié...
35. *Ologo (O)logo wèno no wé tsinga*  
*n'Ebako è è è è, oñwanto Galoa, oñwanto Galoa*  
femme Galoa, femme Galoa  
*o o o o o wa wongini yè éméno zé o o o o*  
ils lui ont pris son âme !
36. Rép. 24.
37. Rép. 25
38. *Ndo owéndza wa néno véndé za mi*  
*Ologo (O)logo (O)logo wé tsinga n'Ebako*  
*iè é é za tén(i) (é)béndé zi tchunu (bis)*  
*ébéndé z'Ologo ébéndé zi tchunu*
39. *Ebéndé za luwo za (a)naga o o za tén(i)*  
*zi tchunu u u u*  
*ébéndé zi tchunu wé...*
40. *Ebéndé za m'Ologo é é ... (é)béndé zi tchunu wé (2 fois)*
41. *Ologo (a)yéné: « Mathurin (voix (étranglée)*  
*Ologo dit: Mathurin!*  
*Mathurin, Nkomi, y'eliwa*  
*Mathurin - Nkomi de la lagune !*
42. *Miè kamba na wè, mungwé*  
Moi je te parle frère !
43. *Awé Rampano Mathurin!*  
O toi Rampano Mathurin!  
*Awé Dépanault (26)*  
»  
*Awé no wé no wé*  
O toi, ô toi
44. *Awé djemba go Radio Gabon ko ko ko...*  
Toi qui chante à Radio Gabon, je te prie
45. *é é é iñi ño ña kèndi mboré*  
Toi qui est  
*(é)du idzembo so sa kèndi mbori (é)du*  
célèbre et dont les chants vont partout
46. *Yembi na miè oyembo wino wé*  
Compose un chant pour moi  
*Yembi na mi(è) oyembo*
47. *Go g'owéndza w'okuwa mi*  
qui soit aujourd'hui pour moi
48. *O kondénè mia mamizi èméno za mi*  
Parce que ma vie m'étonne  
*go tchugu ya nèno wo o o*  
aujourd'hui  
*Ebéndé za m'Ologo nèno za tén(i) ébéndé*  
*zi tchnu u*  
*Ebéndé zi tchunu è...*

(26) Nom francisé qu'il se donne lui-même (vieille tradition chez les *Miené*).

2° chant

Ce deuxième chant est dédié à une jeune femme appelée Eninga, fille de Rétèno g'Aganga et d'Alonda.

Résumé du texte verbal :

*Eninga aténi adjandzi élonga Eninga*

Eninga travaille maintenant pour le mort

*Eninga awiéni go Mandzi go djandza okili(a) wé*

Eninga est venue à Port-Gentil pour faire du commerce

*Eninga awiéni tchémoni*

Eninga est venue de l'autre côté

*Ayéné akéwa Añambia go konda ni fièmè*

Elle dit : Merci mon Dieu pour cette grossesse

*ñono : impono si Mandzi sa bangé Eninga égolani*

Les routes de Port-Gentil conservent les photos d'Eninga (27)

*(I)bonga ni nkolo mbuté yi « rhum »*

Matin et soir, portant une bouteille de rhum

*badi agénda gi buta aganga*

Elle allait chercher les médecins

*Eninga adjandzi élonga Eninga*

Eninga travaille pour la mort

*Eninga aténi ayé nogagé étawa ayé*

Eninga confectionne des nattes mais

*dewaga go ntché awé mamè*

elle dort à même la terre

*Ayé djanaga awana awanaga bongi*

Elle met au monde des enfants d'homme, que lui

*naga yé tapè awanaga tapè awé*

reprennent les hommes à moins que ce

*Añambié awé mamè*

ne soit Dieu lui-même (28)

*Eninga ayéné aré kamba via ghano*

Eninga dit qu'elle ne parlera plus

*kondé awè re sembo arèra awè ré sembo*

parce que il ne faut pas faire de reproche (à Dieu)

(27) Eninga passe et repasse dans les rues de Port-Gentil et Rampano imagine qu'elles en conservent l'image inscrite sur leurs murs (Egolani : ressemblance, portrait, photographie,...).

(28) Cette mère qui perd tous les enfants qu'elle met au monde ; est-ce que ce sont des personnes malveillantes qui les font mourir par sorcellerie, ou est-ce Dieu qui les reprend ?...

## ANNEXE IV

Au moment de mettre sous presse, nous avons la possibilité de donner les mesures de hauteur des sons des instruments dont il est question dans ces deux publications.

Ces mesures ont été réalisées au Strobocoenn le 28 août 1973 par Jean SCHWARTZ, au laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme dirigé par Gilbert ROUGET. Qu'ils soient ici remerciés.

Rappelons que le Strobocoenn permet la lecture directe de l'écart mesuré en *cents* (Alexandre ELLIS) d'une hauteur donnée par rapport à la hauteur correspondante la plus proche du système chromatique tempéré (La = 440 cycles/seconde); et que le *cent* est un intervalle arbitrairement fixé à la centième partie d'un demi-ton tempéré.

La lecture au Strobocoenn permet donc l'appréciation musicale directe d'une donnée quantitativement évaluée par rapport à un système logico-esthétique connu : le système musical de la musique savante européenne. Le choix du nom de la note comme symbole phonologique (par exemple Do + 50 *cents* plutôt que Do dièze ou Ré bémol — 50 *cents*) dépendra de la fonction assurée par la hauteur mesurée, dans l'échelle où cette hauteur prend place en tant que degré constituant, de manière à respecter l'écart différentiel pertinent que constitue l'appréciation d'un intervalle dans un système donné

(1) Pluriarc *ngwomi* des Batéké du Gabon (enregistrement H. Pepper, Archives culturelles gabonaises 61.207), cf. p. 8.

— Fa dièze<sub>3</sub> — 65 *cents* : 5<sup>e</sup> corde  
 — Mi<sub>3</sub> + 60 *cents* : 3<sup>e</sup> corde  
 — Do dièze<sub>3</sub> + 25 *cents* : 4<sup>e</sup> corde  
 — Si<sub>2</sub> + 15 *cents* : 2<sup>e</sup> corde  
 — Sol dièze<sub>2</sub> + 40 *cents* : 1<sup>re</sup> corde

(2) Harpe-cithare *otséndzé* des Batéké du Gabon (disque OCR 84, face B, page 4 (cf. p. 22 de la publication).

— Mi<sub>5</sub> + 14 *cents*  
 — Do dièze<sub>5</sub> — 14 *cents*  
 — Si<sub>4</sub> + 12 *cents*  
 — La<sub>4</sub> — 1 *cent*  
 — Fa<sub>4</sub> — 4 *cents*  
 — Mi<sub>4</sub> + 8 *cents*

Harpe à huit cordes *ngombi* ou *ngomi* de Rampano Mathurin :

— Mi bémol<sub>4</sub> — 32 *cents* : 1<sup>re</sup> corde (la plus aigue)  
 — Ré bémol<sub>4</sub> — 7 *cents* : 2<sup>e</sup> corde  
 — Si bémol<sub>3</sub> — 18 *cents* : 3<sup>e</sup> corde  
 — La bémol<sub>3</sub> — 37 *cents* : 4<sup>e</sup> corde  
 — Sol bémol<sub>3</sub> + 9 *cents* : 5<sup>e</sup> corde  
 — Fa<sub>3</sub> — 50 *cents* : 6<sup>e</sup> corde  
 — Mi bémol<sub>3</sub> — 17 *cents* : 7<sup>e</sup> corde  
 — Ré bémol<sub>3</sub> — 21 *cents* : 8<sup>e</sup> corde

## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

### I. — Concernant les groupes de populations côtières :

- BRIAULT (le R.P. Maurice). — « Ivanga, danse des Mpongwè ». In : *Annales des Pères du Saint-Esprit*, 1938, pp. 251-256.
- COMPIÈGNE (Victor Dupont, Marquis de). — *L'Afrique équatoriale*. Paris, 1875, 2 vol. 360 + VIII-360 p. (Vol. I : Gabonais, Pahouins, Gallois. Vol. II : Okanda, Bangouens, Osyeba).
- DESCHAMPS (Hubert). — *Traditions orales et archives au Gabon. Contribution à l'ethno-histoire*. Paris, 1962, 174 p. (Coll. *L'Homme d'Outre-Mer*, Nlle série, 6).
- DU CHAILLU (Paul Belloni). — *L'Afrique sauvage. Nouvelles excursions au pays des Ashangos*. Ed. franç. rev. et augm. Paris, 1868, 411 p.
- DU CHAILLU (Paul Belloni). — *Voyage et aventures dans l'Afrique équatoriale (1856-1859); mœurs et coutumes des habitants...* Ed. franç. rev. et augm., Paris, 1863, VIII-546 p.
- GAUTIER (le R.P.). — Etude historique sur les Mpongouès et les tribus avoisinantes... In : *Mémoires de l'Institut d'Etudes Centrafricaines* (Brazzaville), 1950, n° 3, 71 p.
- HAUSER (André). — Notes sur les Omyéné du Bas-Gabon. In : *Bulletin de l'Institut français d'Afrique Noire*, Série B, XVI, juillet-octobre 1954, n° 3-4, pp. 402-415.
- WALKER (Abbé André Raponda). — *Notes d'histoire du Gabon*. Avec une introduction, des cartes et des notes de Marcel Soret. Montpellier, 1960, 158 p. (Mémoires de l'Institut d'Etudes Centrafricaines, 6).
- WALKER (Abbé André Raponda) et SILLANS (Roger). — *Rites et croyances des peuples du Gabon. Essai sur les pratiques religieuses d'autrefois et d'aujourd'hui*. Préf. par Théodore Monod. Avant-Propos par Hubert Deschamps, Paris, 1962, xx-379 p. (Enquêtes et Etudes).

### II. — Concernant les autres groupes ethniques auxquels il est fait allusion dans le texte :

- BARBERET (J.). — « Les Issogho ». In : *Revue d'Ethnographie et des traditions populaires* (Paris), IV, 1923, n° 15, pp. 271-276.
- COMPIÈGNE (Victor Dupont, Marquis de) : Cf. *supra*.
- DESCHAMPS (Hubert) : Cf. *supra*.
- DU CHAILLU (Paul Belloni) : Cf. *supra*.
- GOLLNHOFFER (Otto) et SILLANS (Roger). — Recherches sur le mysticisme des Mitsogho... In : *Réincarnation et vie mystique en Afrique Noire. Colloque de Strasbourg, 16-18 mai 1963*. Paris, 1965, pp. 143-173. (Bibliothèque des Centres d'Etudes supérieures spécialisés. Travaux du Centre... d'histoire des religions de Strasbourg).
- GREBERT (le Pasteur F.). — L'Art musical chez les Fang du Gabon. In : *Archives suisses d'anthropologie générale* (Genève), V, 1928-1929, pp. 75-86 (1<sup>re</sup> éd. in : *Au Gabon...*, Paris, Société des Missions évangéliques, 1928, 228 p.).

- MACLATCHY (Alain). — L'Organisation sociale des populations de la région de Mimongo (Gabon). In : *Bulletin de l'Institut d'Etudes centrafricaines* (Brazzaville), I, 1945, n° 1, pp. 53-86.
- SILLANS (Roger). — *Motombi, énigmes initiatiques des Mitsogho du Gabon central*. Paris, 1967, multigr. (Thèse de Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, Paris).
- SWIDERSKI (Stanisaw). — « Le Bwiti, société d'initiation chez les Apindji au Gabon ». In : *Anthropos* (Friburg), LX, 1965, n° 1-6, pp. 541-578.
- WALKER (Abbé André Raponda). — « Le Bouïti ». In : *Bulletin de la Société de recherches congolaises* (Brazzaville), 1924, n° 4, pp. 3-7.
- WALKER (Abbé André Raponda). — Notes d'histoire du Gabon...; cf. *supra*.

### III. — Concernant les problèmes d'acculturation et de synchrétisme :

- BALANDIER (Georges). — *Sociologie actuelle de l'Afrique Noire. Dynamique sociale en Afrique Centrale*, 2<sup>e</sup> éd. mise à jour et augm., Paris, 1963, xii-532 p. (Bibliothèque de sociologie contemporaine).
- FERNANDEZ (James W.). — Symbolic consensus in a Fang reformativ cult. In : *American anthropologist*, LXVII, August 1965, n° 4, pp. 902-929.
- FERNANDEZ (James W.). — Unbelievably subtle words : representation and integration in the sermons of an african reformativ cult. In : *History of religions*, VI, August 1966, n° 1, pp. 43-69.

### IV. — Ouvrages d'ethnomusicologie et d'organologie en rapport avec le texte :

- LAURENTY (J.-S.). — « Les Cordophones du Congo belge et du Ruanda-Urundi », Tervueren (Belgique), 1960, 230 p. (*Annales du Musée du Congo*. Nlle série, Sciences de l'Homme, 2).
- MAQUET (Jean-Noël). — « Note sur les instruments de musique congolais ». In : *Mémoires de l'Académie royale des sciences coloniales* (Bruxelles), VI, 1956, n° 4, 72 p.
- PEPPER (Herbert). — *Anthologie de la vie africaine. Moyen-Congo, Gabon*. Paris, 1958, 103 p. (Plaquette de présentation du coffret de trois disques 30 cm / 33 t. Ducretet-Thomson, n° 320 C, 126-128).
- ROUGET (Gilbert). — « Note sur les travaux d'ethnographie musicale de la mission Ogooué-Congo ». In : *Actas da Conferência internacional dos Africanistas ocidentais em Brisseau*, 1947. Lisboa, 1952, V, 2<sup>e</sup> parte, pp. 137-191. (Ministério das colonias. Junta de investigações coloniais.)
- SCHAEFFNER (André). — *Origine des instruments de musique*. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris, 1936, 406 p. (Bibliothèque musicale).
- SÖDERBERG (Bertil). — *Les Instruments de musique au Bas-Congo et dans les régions avoisinantes*. Etude ethnographique, Stockholm, 1956, 285 p. (Statens etnografiska museum. Monograph series. Publ. n° 3).

## TABLE DES MATIÈRES

Avertissement .....	3
Transcription phonétique .....	4

### PREMIÈRE ÉTUDE

Un aspect de la musique des Batéké : le grand pluriarc <i>Ngwomi</i> et sa place dans la danse <i>ônkila</i> . Essai d'analyse formelle d'un document de musique africaine .....	5
1. Morphologie et technique de l'instrument .....	9
— accord de l'instrument .....	11
— doigtés .....	15
2. Utilisation du grand pluriarc <i>Ngwomi</i> dans la danse <i>ônkila</i> .....	19
3. Analyse musicale .....	21
— forme .....	22
— métrique .....	23
— échelles .....	24
— procédés de développement .....	25
Annexe 1 — Identification botanique des plantes citées .....	30
Annexe 2 — Texte verbal .....	31
Annexe 3 — Danse <i>ô-n'kila</i> des Batéké du Gabon (transcription musicale) .....	36

### DEUXIÈME ÉTUDE :

Un musicien chez les <i>Nkomi</i> : le harpiste Rampano Mathurin .....	53
Introduction .....	55
Transcription phonétique .....	57
1. Personnalité de Rampano Mathurin .....	58
2. Formes d'expression musicales traditionnelles du groupe <i>Miené</i> liées à l'utilisation de la harpe N'Gombi .....	62
	87

3. L'Elombo, aspect caractéristique de la musique des <i>Nkomi</i> .....	65
4. Rampano Mathurin, théoricien et artiste .....	70
— notions de consonances .....	70
— nom et fonction des cordes .....	72
— notions de cadence .....	73
— technique de la harpe .....	75
— style de Rampano .....	76
Annexe 1 — Texte verbal de la transcription n° 1 .....	78
Annexe 2 — Deux chants de Rampano Mathurin .....	79
Annexe 3 .....	83
Bibliographie sommaire .....	85

*En couverture* : disque 45 t/17,5 cm. — ORSTOM-CETO n° 757

---

*Fabrication - Coordination*  
Hélène DARDENNE

---

IMPRIMERIE LOUIS-JEAN  
*Publications scientifiques et littéraires*  
TYPO - OFFSET  
05002 GAP - Téléphone 51-35-23 +  
Dépôt légal 399-1978

*Les Editions de l'Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-Mer tendent à constituer une documentation scientifique de base sur les zones intertropicales et méditerranéennes, les pays qui en font partie et sur les problèmes posés par leur développement.*

#### **CAHIERS ORSTOM** (séries périodiques)

- **biologie**: études consacrées à diverses branches de la biologie végétale et animale: agronomie, biologie et amélioration des plantes utiles, entomologie agricole, nématologie.
- **entomologie médicale et parasitologie**: systématique et biologie des arthropodes d'intérêt médical et vétérinaire, parasitologie, épidémiologie des grandes endémies tropicales, méthodes de lutte contre les vecteurs et les nuisances.
- **géologie**: pétrologie et cycles des éléments (géochimie) - hydrogéologie - altération et érosion - sédimentologie - stratigraphie - orogenèse continentale - métallogenèse - paléogéographie - structure et évolution des fonds océaniques.
- **hydrologie**: études, méthodes d'observation et d'exploitation des données concernant les cours d'eau intertropicaux et leurs régimes.
- **océanographie**: hydrologie, physico-chimie, hydrodynamique, écologie, caractérisation des chaînes alimentaires, niveaux de production, dynamique des stocks, prospection faunistique (Sud-ouest Pacifique, Canal de Mozambique et environs, Atlantique Tropical Est).
- **hydrobiologie**: physico-chimie, écologie, caractérisation des chaînes alimentaires, dynamique des stocks, action des insecticides sur la faune (Bassin Tchadien, Côte d'Ivoire).
- **pédologie**: problèmes soulevés par l'étude des sols: morphologie, caractérisation physico-chimique et minéralogique, classification, relations entre sols et géomorphologie, problèmes liés aux sels, à l'eau, à l'érosion, à la fertilité.
- **sciences humaines**: études géographiques, sociologiques, économiques, démographiques et ethnologiques.

**MÉMOIRES ORSTOM**: consacrés aux études approfondies (synthèses régionales, thèses...) dans les diverses disciplines scientifiques (85 titres parus).

**ANNALES HYDROLOGIQUES**: depuis 1959, deux séries sont consacrées: l'une, aux Etats africains d'expression française et à Madagascar, l'autre aux Territoires et Départements français d'Outre-Mer.

**FAUNE TROPICALE**: collection d'ouvrages principalement de systématique, pouvant couvrir tous les domaines géographiques où l'ORSTOM exerce ses activités (19 titres parus).

**INITIATIONS/DOCUMENTATIONS TECHNIQUES**: mises au point et synthèses au niveau, soit de l'enseignement supérieur, soit d'une vulgarisation scientifiquement sûre (33 titres parus).

**TRAVAUX ET DOCUMENTS DE L'ORSTOM**: cette collection, diverse dans ses aspects et ses possibilités de diffusion, a été conçue pour s'adapter à des textes scientifiques ou techniques très variés quant à leur origine, leur nature, leur portée dans le temps ou l'espace, ou par leur degré de spécialisation (66 titres parus).

Les études en matière de géophysique (gravimétrie, sismologie, magnétisme...) sont publiées, ainsi que certaines données (magnétisme) dans des séries spéciales: **GÉOPHYSIQUE** et **OBSERVATIONS MAGNÉTIQUES**.

**L'HOMME D'OUTRE-MER**: cette collection, exclusivement consacrée aux sciences de l'homme, est réservée à des textes d'auteurs n'appartenant pas à l'ORSTOM, mais dont celui-ci assure la valeur scientifique (co-édition Berger-Levrault) (10 ouvrages parus).

De nombreuses **CARTES THÉMATIQUES**, accompagnées de **NOTICES**, sont éditées chaque année, intéressant des domaines scientifiques ou des régions géographiques très variées.

**BULLETIN ANALYTIQUE D'ENTOMOLOGIE MÉDICALE ET VÉTÉRINAIRE** (périodicité mensuelle; ancienne dénomination jusqu'en 1970: Bulletin signalétique d'entomologie médicale et vétérinaire) (XXIV<sup>e</sup> année).

OFFICE DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE  
ET TECHNIQUE OUTRE-MER

*Direction générale :*

24, rue Bayard - 75008 PARIS

*Service des Publications :*

70-74, route d'Aulnay - 93140 BONDY

---

O.R.S.T.O.M. Editeur

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trim. 1978

I.S.B.N. : 2-7099-0475-6