

ADALA HERMENEGILDO

MUSIQUES DE L'ADAMAOUA

La province de l'Adamaoua est un véritable « paradis musical » qui offre des musiques variées. Musiques rituelles et musique de cour sont des modes d'expression « traditionnels ». Depuis le début de ce siècle, la musique africaine a évolué vers de nouvelles formes d'expression qu'on peut appeler « musiques d'animation ou de réjouissances populaires », de préférence à « musiques modernes » ou « de variétés ».

I. Description

1. Musiques rituelles

Dans le contexte traditionnel africain, la musique comporte trois éléments inséparables : l'instrument, le chant et la danse. En langage commun, on utilise indifféremment les expressions « groupes de danse traditionnelle » ou « groupes de musique traditionnelle ».

L'instrument de musique (à percussion, à cordes ou à vent) apporte l'assise rythmique. Le chant complète l'instrument. En contexte traditionnel, il y a très peu de chants « *a cappella* », c'est-à-dire exécutés sans accompagnement instrumental, sauf dans certaines situations (travailleurs qui improvisent un chant pour se donner du courage, maman qui entonne une berceuse pour son enfant). Enfin, la danse est toujours à l'écoute de la musique.

La musique africaine, dans son acception la plus large, est étroitement liée à la vie sociale. Elle rythme les activités multiples d'une communauté. De la naissance à la mort, tous les grands moments de la vie humaine sont ponctués de musique. Des musiques rituelles sont exécutées dans le cadre d'un cérémonial et remplissent une fonction précise. En Adamaoua, c'est surtout le cas des musiques d'initiation.

L'initiation revêt une importance particulière dans les traditions des Gbaya. Du côté de l'initiation masculine, le « *diyàng* » rythme les cérémonies qui concernent les petits garçons, dont l'âge varie entre 7 et 15 ans. Quant au « *labi* », il concerne l'initiation des jeunes âgés de 15 à 30 ans, voire un peu plus. D'une durée moyenne de 3 ans (le record est de 6 ans), cette initiation sanctionne le passage à l'âge adulte.

Du côté féminin, deux étapes existent également : le « *be-bokoo* », à partir de 7 ans et le « *zoa-bolo* » pour les jeunes âgées de 10 à 15 ans. Cette initiation en deux temps permet à la jeune fille d'acquérir une souplesse de corps, de connaître les plantes et les ingrédients pour préparer des sauces. Elle les prépare surtout à l'obéissance, à la soumission envers les parents et à la vie conjugale. L'initiation féminine se fait en partie en brousse dans la journée et le soir au village, sous la direction de femmes âgées.

Parmi les musiques traditionnelles d'autres populations de l'Adamaoua, citons le « *mvoung-léou* » des Nyem-Nyem, musique commémorative de leur résistance aux Foulbé et aux Allemands. Les Mbororo accompagnent la circoncision de musiques. Le « *litchembi* » des Tikar marque la saison agricole, de même que le « *mbouyé* » des Mboum. Le « *séw* » des Dii (Dourou) intervient dans la guérison de certaines maladies, surtout chez les femmes.

La plupart des musiques d'initiation sont en cours d'abandon, voire ont complètement disparu. Des interdits décrétés par l'administration coloniale, appuyée par les églises chrétiennes, catholiques et protestantes, ont provoqué cette désaffection.

2. Musiques de cour

Elles sont pratiquées en l'honneur des grands chefs foulbé, les « *lamibé* ». La musique de cour s'est fortement implantée

dans l'Adamaoua au 19^e siècle. C'est une conséquence de la conquête peule.

Aujourd'hui encore, dans chaque lamidat, on s'efforce de préserver cet héritage culturel qui exige des moyens matériels et financiers. Selon la tradition, lorsqu'un musicien arrive dans une localité, on le dirige, par l'entremise du « *sarki bambada* » (chef des musiciens ou griots) chez le « *lamido* » à qui il offre ses services. Désormais, il attend tout, ou presque, du souverain : logement, nourriture, habillement, argent et divers cadeaux. Il se consacre entièrement à son art, en véritable professionnel, à la différence de ceux qui font de la musique rituelle. Ceux-ci sont généralement des cultivateurs, parfois des artisans.

Autrefois, le griot n'intervenait pas seulement comme animateur de réjouissances. Il jouait également un rôle politique, en introduisant dans ses chants, en filigrane, des critiques qui n'osaient pas s'exprimer ouvertement sur l'exercice du pouvoir. Aujourd'hui, des « régiments » de griots se contentent de débiter des louanges dithyrambiques à l'égard des « *lamibe* » et des autorités administratives.

Cette musique de cour secrète cependant de véritables créateurs. A côté de ceux qu'un fonctionnaire appelle, par dérision, les « griots bon venir » (allusion à leur façon de souhaiter la bienvenue aux personnalités en tournée), il existe de vrais artistes. Ils ont suivi un long apprentissage auprès de grands musiciens au nord du Nigéria, en pays haoussa ou bornouan. La plupart de ces musiciens sont des Haoussa.

L'une des caractéristiques de cette musique est qu'elle divertit plus qu'elle ne fait danser. Elle recourt à toute une panoplie d'instruments. Les cordophones occupent une place de choix. Le violon traditionnel à une corde est appelé « *goge* » ou « *kukuma* » en haoussa, selon sa dimension (« *gogerou* » en langue foulfouldé). La guitare traditionnelle à deux cordes s'appelle « *garaya* » ou « *moolo* ».

A côté des cordophones, les instruments à vent figurent en bonne place : trompette géante (« *gagasi* ») qui ne se joue qu'en présence du « *lamido* », diverses flûtes à bec (« *algaita* », « *pare* »).

Des instruments à « percussion appropriée » complètent l'inventaire. « A percussion appropriée » parce que leur timbre

est maintenu volontairement doux dans ce contexte, alors qu'en d'autres situations, ils font beaucoup de bruit. Ici, la percussion chante et « parle », en accompagnant les autres instruments. C'est sans doute pourquoi les Anglo-Saxons l'ont baptisée « talking drum » (le tambour parlant). Dans le vocabulaire local, ce sont les « *kalangou* », « *dankarabi* » et autres « *kanzagi* »...

A côté des musiques d'origine haoussa, celles des « autochtones » ont été également adoptées dans les cours des lamidats foulbé. Le terme « autochtone » est emprunté à L. FROBENIUS qui, dans son livre sur « Peuples et civilisations traditionnelles du Nord-Cameroun » (traduction d'E. MOHAMMADOU, 1987) désigne ainsi les groupes ethniques présents avant l'hégémonie peule. Des témoignages et des enquêtes de terrain permettent d'affirmer l'existence d'une musique de cour chez les Vouté, les Gbaya, les Mboum... Mais la conception et la manière d'exécuter cette musique ne sont pas toujours différentes des musiques rituelles, si bien que la démarcation n'est pas nette entre les deux musiques.

La musique mboum a tellement séduit les conquérants peuls qu'elle fut largement adoptée. On l'entend encore, aujourd'hui, dans les cours de Ngaoundéré, Tibati et Tignère, à l'occasion de manifestations culturelles ou de soirées récréatives. L'art musical mboum, raffiné et original, s'articule autour d'un instrument principal : le balafon, appelé « *ndja* » en mboum, mot qui désigne également la musique produite par l'instrument. La musique « *ndja* » est exécutée par un véritable orchestre et s'accompagne d'un grand ballet de cour. L'orchestre comprend deux joueurs de balafon (uniquement portatif chez les Mboum), un joueur de grande cloche, un autre de petite cloche, deux joueurs de tambours et un ou deux instrumentalistes à vent (troupe ou flûte).

Le jeu de balafon, plein de finesse et d'art, exécuté dans un mouvement *moderato* ou *andante*, dégage une mélodie gracieuse. Le ballet qui traduit le côté débonnaire et paisible du peuple mboum, rassemble des dames de cour, d'un certain âge, qui décrivent des cercles autour des instrumentistes.

II. Evolution et perspectives

1. Musique d'animation et de réjouissances populaires

Des interdits ont déjà été évoqués à propos de musiques d'initiation, sous l'accusation de pratiques de sorcellerie, « paganisme exacerbé », non-respect de la personne humaine. Dans certains cas, ces critiques ne sont pas sans fondement. Par exemple, la danse « *yefio* », exécutée lors d'un décès chez les Gbaya, était accompagnée de divinations pour déterminer, séance tenante, les causes de la mort. Mais, le plus souvent, les interdits ont relevé de ce qu'on peut appeler des incompréhensions ou des malentendus culturels.

Avec la modernisation de la société africaine, musiques de cour et musiques d'initiation qui subsistent se transforment en musiques d'animation ou de réjouissances populaires. En même temps, elles se vident de tout contenu religieux ou émotionnel. Notre musique est menacée d'une vulgarisation ou « popularisation » de mauvais aloi. Nos ensembles traditionnels ne servent plus qu'à meubler, dans tous les sens du mot, les manifestations officielles ou publiques.

Ensuite, plus rien. Personne ou, ce qui revient au même, très peu de gens cherchent vraiment à apporter « un plus » à cette musique. Et pourtant, elle devrait avoir sa place, à côté de la musique dite moderne. En fait, celle-ci n'est, dans le meilleur des cas, qu'une simple transcription ou transposition de la musique traditionnelle sur instruments électroniques. Dans le pire des cas, c'est un pillage systématique de nos mélodies et thèmes traditionnels, avec la complicité d'une médiatisation folle, partielle et intéressée.

2. Pour une sauvegarde du patrimoine instrumental

Malgré une évolution inquiétante, les perspectives de nos musiques traditionnelles pourraient être prometteuses. Pour cela, il conviendrait d'entreprendre une action d'envergure. Non pour « moderniser » le folklore, comme on l'entend chantonner ça et là dans certains milieux musicaux camerounais, mais pour mener plutôt une étude exhaustive de la tonalité, de la tessiture, de l'échelle des sons, du timbre de nos instruments.

Dans cet esprit, nous avons entrepris une étude des instruments traditionnels de l'Adamaoua, en commençant par deux cordophones : le « *goge* » et le « *garaya* ». Les investigations portent essentiellement sur les techniques de fabrication (lutherie). Elles concernent le bois : nature et qualité du bois utilisé, pour quelle partie de l'instrument (manche, cheville, caisse...). D'autres éléments sont également pris en compte : la peau (qualité et mode de fixation), la touche (lisse ou non). Pour le violon, l'étude descriptive est complétée par l'archet : composition et matière, crin et housse (la housse sert à tendre le crin).

L'étude des matériaux de fabrication se prolonge par celle de la hauteur du son : comment régler ou accorder l'instrument, le report des notes sur une portée musicale, l'importance des cordes.

Le but de cette investigation, c'est d'analyser et de comprendre la logique de fabrication de l'instrument : comment sonne, par exemple, une corde vide ou à quelle hauteur les musiciens règlent leur instrument.

A long terme, il s'agirait de développer une technologie musicale, mise en oeuvre par de petites unités de fabrication d'instruments traditionnels. Il s'agirait de former de vrais luthiers africains, pour sortir du « bricolage ».