

Université de Paris X

L'ARC ET LA HARPE
Contribution à l'histoire de la musique du Gabon

Thèse
présentée en vue du grade de docteur de troisième cycle
par
Pierre Sallée

Directeur de thèse :
Gilbert Rouget

1985

P R O L O G U E

-oOo-

*"ngombi-e masimbu,
getsenge-tsenge a-sa-masimbo"*
"La harpe, on l'accorde
Le monde, on ne l'accorde pas"
(proverbe tsogo)

AVANT-PROPOS

Le motif initial du travail présenté ici était l'étude d'un instrument de fort belle facture, une harpe assez commune dans la partie occidentale du Gabon. L'instrument et sa musique nous auront cependant entraîné à prendre en considération un ensemble de faits culturels qui nous emmèneront parfois fort loin de notre propos, pour -nous l'espérons du moins- mieux y ramener.

Le point de départ fut une enquête que je menai en 1966 auprès d'un harpiste-chanteur originaire du Fernan-Vaz et résidant à Port-Gentil où il exerçait la modeste fonction de menuisier (P. Sallée, 1966-1978). Rempano (tel est son nom), qui se faisait appeler parfois "Depanault Mathurin" avec cet humour ambigu qui est le propre d'une certaine tradition d'européanisation emblématique chez les côtiers, jouissait d'une certaine réputation : lyrique à sa manière -il jouait "pour lui" et s'était produit à la Radio- il n'en conservait pas moins dans sa musique le style de son ethnie (les Nkomi). Ni trop jeune, ni trop vieux ; ni trop acculturé, ni trop "indéchiffrable", Rempano représentait l'informateur idéal. Comme avec la plupart de ces vieux ^Mene aristocratiques rompus par tradition aux relations avec les européens, le dialogue pouvait s'engager aisément par référence implicite au système de pensée occidentale sans pour autant éluder la subtilité africaine : il connaissait assez de français pour que nous puissions converser librement ; mais pas assez pour que les concepts africains ne fussent neutralisés. Profondément musicien, il avait compris d'emblée mon intention d'aborder des points précis de technique musicale. L'entreprise était originale à cette époque où l'ethnologie française s'était encore assez peu souciee d'expliquer comment les faits mu-

sicaux sont reliés à un système de pensée (1) si ce n'est dans le cadre d'un fonctionnalisme somme toute extra-musical et cette enquête m'avait permis de faire un premier inventaire de notions telles que : dissonance, consonance, accord, modulation etc... exprimées avec des mots et concepts propres à la langue ; l'instrument de référence était bien entendu la harpe dont Rempano était virtuose et dont les cordes permettaient de concrétiser notre propos. Je conçus donc l'hypothèse que ces cordes avaient des noms sous lesquels il devait être possible de retrouver les éléments d'une théorie musicale, c'est-à-dire de retrouver les rapports de compatibilité, d'incompatibilité, de hiérarchie régissant les différents sons correspondant aux différentes cordes de cette harpe dont le jeu faisait intervenir deux harmonies fondamentales ; bref, de retrouver le système harmonique tel qu'il s'exprimerait dans la pensée traditionnelle.

Je me trouvais alors devant une première difficulté : les cordes avaient bien des noms ; Rempano me les avait donnés, de guerre las il est vrai, entrevoyant sans doute le labyrinthe dans lequel j'allais m'engager car ces noms étaient "secrets" ; ils renvoyaient aux enseignements initiatiques que lui-même, en tant que harpiste, ne pouvait ignorer, mais auxquels, disait-il, étant chrétien, il ne s'intéressait plus. Il les avait dits dans la langue des Tsogo, une population de montagnards de l'intérieur dont les pratiques culturelles s'étaient répandues dans tout l'Ouest gabonais avec les rites et l'enseignement de la confrérie d'initiés masculins de *Bwiti* (ou *Bwete*).

Cette hypothèse et les premiers résultats obtenus

(1) Depuis des travaux importants menés dans cette perspective ont été publiés en particulier par H. ZEMP et S. ARON et G. Calame-Graule.

m'incitèrent à orienter mes recherches sur l'ensemble des rituels auxquels étaient associées la harpe et sa musique. En effet, quelles que fussent les populations et dans ces populations, les sociétés d'initiation féminines ou masculines qui utilisaient cette harpe, celle-ci semblait toujours jouer un rôle semblable avec une musique semblable. De plus, cette musique présentait un caractère harmonique et des contours mélodiques vaguement ibériques, qu'on pouvait naturellement attribuer à une influence portugaise pour ce qui est des côtières, mais difficilement expliquer pour les populations de l'intérieur et en particulier ces fameux Tsogo, considérés comme les initiateurs, préservés de toute pollution extérieure, de cultes authentiquement africains.

J'avais déjà pris contact dans la zone suburbaine de Libreville, avec les religions dites "synchrétiques" inspirées du *Bwiti* des Tsogo que pratiquaient les Fang de l'Estuaire, et où le symbolisme attaché de façon plus qu'évidente à la musique et à ses instruments (arc, harpe, cithare sur bâton etc...) avaient déjà retenu mon attention ; ayant par ailleurs des éléments de comparaison avec la culture traditionnelle des Fang du Nord dont la musique n'avait dans ses structures et échelles aucun rapport avec celle que les Fang de l'Estuaire pratiquaient dans leur *Bwiti*, il m'était possible de procéder à un certain comparatisme.

Le *Bwiti* des Tsogo présentait une deuxième difficulté : les adeptes font usage d'une langue spéciale qui, sur la base lexicale de la langue quotidienne, aligne des Tropes stéréotypés et renvoie donc essentiellement à la fonction poétique de langage. Le code de cette langue dans laquelle se font les récits et chants initiatiques (respectivement accompagnés par un arc musical et une harpe), peut faire l'objet de gloses confidentielles. Mais même dans ce cas, le métalangage employé renvoie à d'autres tropes qui

en diffractent le sens à l'infini.

Déjà utilisée donc par les Tsogo eux-mêmes à un second niveau sémantique lorsqu'il s'agit du *Bwiti*, la langue *tsogo* ~~perd totalement son signifié~~ littéral dans le *Bwiti* des Fang de la capitale qui en ont fait leur langue liturgique et les différents tropes y prennent alors valeur d'icônes sonores (avec les déformations qu'on imagine) et peuvent faire l'objet de gloses très intéressantes de la part des "docteurs" de la confrérie qui veulent bien servir d'informateurs. Ces derniers expliquaient les symboles en trouvant leurs équivalences dans l'ancienne tradition fang et dans l'enseignement biblique.

C'était cependant moins la quête des symboles qui me guidait (ceux-ci sont universels) que la manière dont ils s'exprimaient dans la culture des Tsogo.

Les Fang expliquaient les symboles. Les Tsogo les mettaient en scène dans les "opéra-ballets" que sont leurs cérémonies de *Bwiti* où musique, masques, pantomimes, prestidigitations apparaissaient comme autant de signifiants.

La langue des initiés, langue fonctionnant de manière "hyper-poétique", serait-on tenté de dire, semblait alors jouer dans le rituel tsogo, le rôle de catalyseur. Les correspondances taxonomiques induites par les figures de rhétorique constituant la base syntagmatique de cette langue à sens multiple, ne prenaient tout leur sens qu'au travers des perceptions visuelles et auditives que proposait le spectacle des rites. Agissant en quelque sorte par "signifiants flottants" en partie déverrouillés de leur signifié mais amalgamant autour des images qu'ils évoquaient, des molécules de sens dans une nébuleuse de connotations, ces tropes agissaient un peu à la manière du "leit-motiv" wagnérien, riche d'un sens non exprimé par idéation, mais étape nécessaire

pour transmuier les mots en musique ; (bien qu'ici la transmutation s'opère dans le sens inverse qui va de la musique, langage initiatique par excellence pour les initiés tsogo, vers le signifié mythique, par le biais précisément de ces "leit-motifs" poétiques).

Les discours initiatiques proférés dans cette langue référaient souvent aux instruments de musique, et au travers du sème "vibration" présenté de mille manières, apparaissait une théorie biogénétique où l'arc musical, présenté comme "géniteur" de la harpe se trouvait également en relation de Nature à Culture avec cette dernière.

Une cérémonie de *Bwiti* des Tsogo apparaissait donc comme une représentation de théâtre musical sacré dont l'intrigue dramatique aurait été le rituel et dont le décor était fourni par le temple où ont lieu les cérémonies ; l'officiant principal et le harpiste-chanteur, tous deux dépositaires, chacun à sa manière, de la parole initiatique, en étaient les deux solistes ; l'arc, la harpe et d'autres instruments, l'orchestre en même temps que des icônes ; les adeptes fournissaient le chœur et la chorégraphie, les masques en étaient les "machines", le tout mis en scène d'un commun accord décidé "en coulisse", les adeptes étant les principaux spectateurs de leur propre représentation.

Seul un film pouvait rendre compte de cette imbrication de signifiants dans un tel spectacle !

Cependant la description du tsogo était nécessaire pour pousser plus loin les développements ethnolinguistiques qu'induisaient les tropes de la langue du *Bwiti*. Celle-ci n'avait pas encore été faite. Je collectai donc un important corpus de contes et en commençai l'étude avec l'aide d'un dictionnaire manuscrit de Monseigneur A. Raponda Walker que le Révérend Père Pouchet de la mission catholique de Libreville avait fort heureusement sauvé de l'indifférence voire

de la destruction, et celle de J. de Dieu Moubegna et Michel Mondjo, traducteurs tsogo attachés aux services de l'ORSTOM. Je devais par la suite confier une copie de ce manuscrit au regretté Professeur Meussen. Ce manuscrit devait être à l'origine de la description du tsogo par Madame Colette Marchal Nasse avec comme informateur principal ce même J. de Dieu Moubégnà (1), description qui malheureusement ne nous a été transmise qu'il y a quelques mois, mais qui aura permis cependant de vérifier nos propres notations.

Les contes des Tsogo mettaient souvent en scène le premier ancêtre (héros-civilisateur ?) Nzambè : personnage à double face (Nzambe du Ciel et Nzambe de la Terre, Nzambe de l'Amont et Nzambe de l'Aval). Nzambe apparaissait dans le *Bwiti* comme "désincarné". Dans les contes, il s'exprimait librement. Trickster ou image d'une humanité confrontée à elle-même, les schémas narratifs dans lesquels il se trouve impliqué pouvaient être des clefs pour comprendre la double polarisation autour de laquelle s'organisait la symbolique de Nzambé dans le *Bwiti*.

Si le mythe n'apparaissait pas comme narration spécifique chez les Tsogo mais tout au plus sous forme de bribes enfouies dans les images de la langue des initiés ou dans les contes de Nzambe, les Nzabi, proches voisins des Tsogo mais qui eux ne pratiquent pas le *Bwiti* possédaient des récits mythiques cohérents et ne faisant l'objet d'aucune précaution de langage (certains étaient même consignés par écrit). J'en avais collecté dès 1966 plusieurs versions décrivant la descente des ancêtres du Ciel, au bout

(1) C. MARCHAL-NASSE, *Esquisse de la langue Tsogo, Phonologie-Morphologie*, Université libre de Bruxelles, 1979. Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Licencié en Linguistique Africaine. Directeur : Professeur A. Coupeux

d'une corde, et l'action culturalisante de la femme. Chez les mêmes Nzabi, je devais recueillir par la suite des devinettes avec accompagnement d'arc musical (genre pratiqué également par les Fang du Nord) qui découvraient un système classificatoire par choix binaire dans un paradigme d'oppositions auquel la musique de l'arc donnait tout son sens.

Par ailleurs, les surnoms donnés aux jumeaux dont l'ensemble forme un paradigme d'associations par analogie, et l'enseignement qui semblait devoir être tiré de certains contes, laissaient entrevoir la possibilité d'un autre système antagoniste du premier. Ce système, tout en éclairant certains ressorts de la fonction poétique du langage des initiés semblait sous-jacent aux notions relatives à la création artistique (sculpturale ou musicale) placée précisément sous le signe de la gémellité et de ses génies tutélaires.

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

Je constituai une documentation sur la confrérie initiatique du *Ya Mwèï* dont le génie éponyme trouve des avatars dans toutes les populations du Gabon et qui se rattache à un fond culturel commun plus ancien.

Chargée, entre autres, de la législation, cette confrérie masculine fait intervenir des voix masquées et des signes graphiques et scarifications de reconnaissance qui renvoient à la signification de certains masques intervenant dans les mises en scène du *Bwiti*... Je devais d'ailleurs faire la découverte d'une roche gravée dans un lieu consacré au *Ya Mwèï* qui montrait fort bien la relation.

Cependant, le caractère "étrangement ibérique" de la musique de harpe, même et surtout si j'ose dire, chez les Tsogo continuait à me préoccuper. L'Histoire devait être sollicitée même si le phénomène de convergence se devait, méthodologiquement, de ne pas être exclu.

Le *Bwiti* des Tsogo n'aurait-il pas déjà été lui-même, le fruit d'une rencontre des civilisations africaines et européennes (latines plus précisément) rencontre ancienne et d'autant plus oubliée qu'elle était complètement intégrée dans le mythe, et que seule, dans un premier temps, une certaine couleur musicale avait pu révéler ? Si cette hypothèse pouvait être vérifiée, la rencontre n'aurait pu se faire que par l'intermédiaire des côtiers et devait se situer avant l'époque coloniale, ce qui bouleversait toutes les idées reçues sur l'originalité du *Bwiti* des Tsogo. Il fallait donc tourner les regards vers le Loango, l'époque de la traite et plus loin encore vers la civilisation luso-congolaise.

C'est dans le but de sérier tous ces problèmes que le travail présenté a été entrepris. Il ne prétend pas les résoudre mais les rendre directement sensibles en particulier par le médium de documents audio-visuels (films, enregistrement et photographies) et celui des textes de la Littérature orale telle qu'elle apparaît dans les contes, les récits initiatiques, les chants à la harpe, seuls garants des interprétations qu'il faut bien tenter dans tout travail d'ethnologie.

La difficulté de traduction des textes initiatiques n'a pas été niée, mais contournée d'une manière dont il sera donné justification en temps opportun.

REMERCIEMENTS

Nos remerciements vont aux musiciens et informateurs dont les noms seront cités tout au long de ce travail avec un souvenir particulier pour Mathurin Rempano, le harpiste Ndjodi Mowembe et le *povi* Nzouba, interprètes principaux de notre film ainsi que tous les habitants des villages Seka-Seka, Ngwasa, Epamboa, Bilengui, Tamba I et II dans la Ngounié sans oublier le village Vila Nzambi dans la Nyanga.

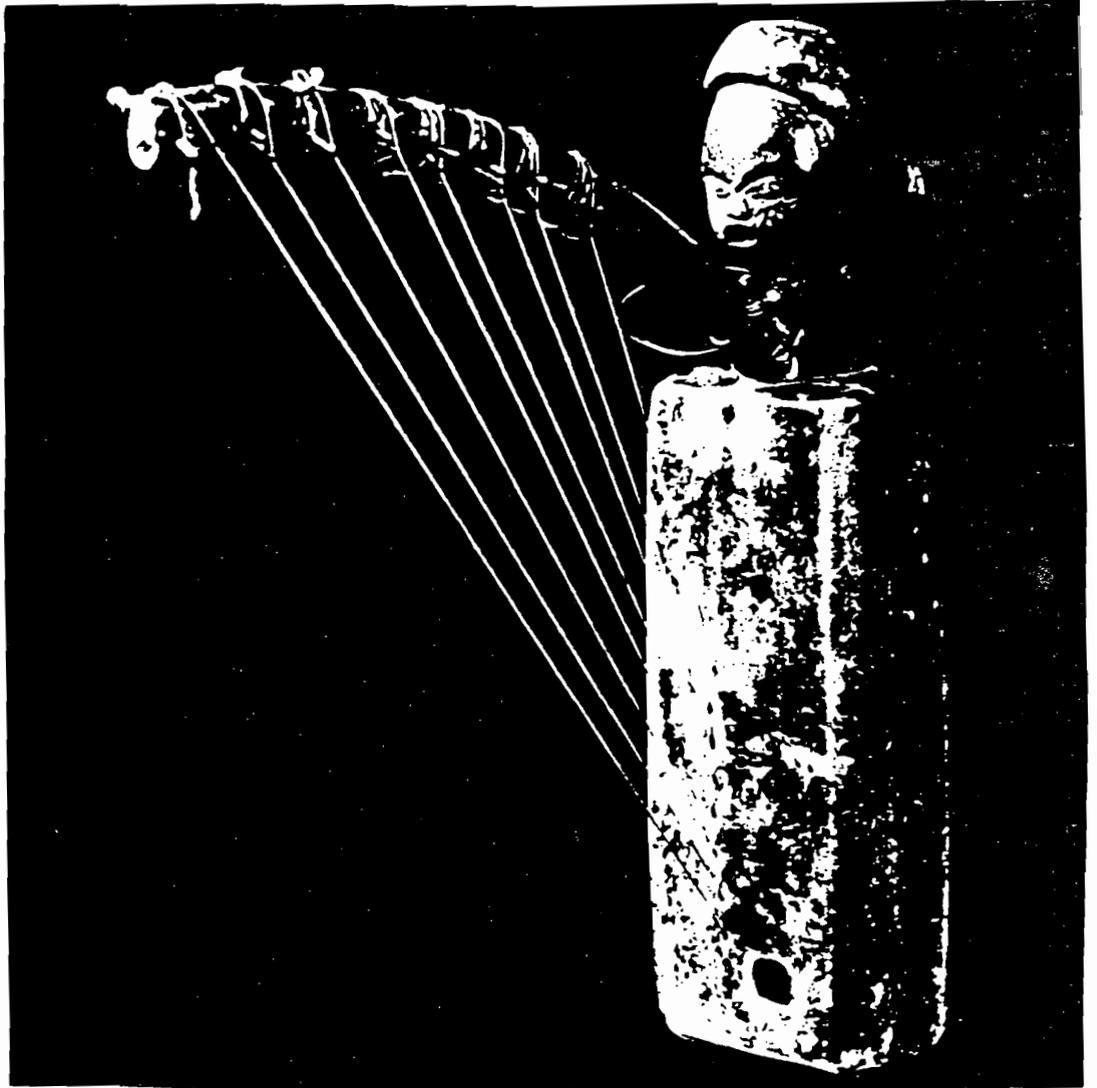
Nous remercions le Gouvernement Gabonais et ses deux présidents successifs, leurs excellences Mrs Léon Mba puis Albert Bernard Bongo, ainsi que ses fonctionnaires qui toujours ont su comprendre nos motivations et ont facilité nos missions.

Nous n'oublions pas nos traducteurs et compagnons fidèles : Elie Ekoga Mve, Jean de Dieu Moubegna, Michel Mondjo. Nous penserons aussi au R.P. Pouchet de la mission catholique de Libreville.

Parmi les personnalités scientifiques, nos remerciements iront tout d'abord à Mademoiselle Claudie Marcel-Dubois qui a guidé nos premiers pas dans la recherche et à Herbert Pepper l'infatigable collecteur qui a guidé nos premières enquêtes au Gabon ; le regretté André Schaeffner, Denise Paulme-Schaeffner, Geneviève Calame-Griaule qui toujours ont été attentifs à nos travaux, et surtout Gilbert Rouget, censeur exigeant, ami fidèle qui nous a incité et aidé à produire ce travail en voulant bien le diriger. Nous n'aurons garde d'oublier Otto Golnhoffer et Roger Sillans, grands connaisseurs des Tsogo, dont les travaux ont contribué à orienter notre recherche, Eric de Dampierre et tous les amis ethnologues et ethnomusicologues de l'E.R. 167 qui nous ont encouragé.

Nous tenons enfin à remercier les collègues de

l'Université de Metz et en particulier Messieurs les Doyens Gérard Nauroy et François Reitel qui ont toujours été attentifs à notre carrière, Madame Danielle Meddahi qui a redessiné nos cartes, et nous voulons exprimer toute notre gratitude à Madame Martine Bigot qui a bien voulu dactylographier notre texte : sans l'efficacité, le dévouement et l'intelligence qu'elle y a mis, notre travail n'aurait sans doute pas pu être mené à terme.



Harpe tsogo. Musée de Libreville

INTRODUCTION

La musique de harpe des populations de l'intérieur du Gabon semble avoir inspiré aux européens du XIXème siècle des sentiments étrangement unanimes. Qu'il s'agisse de Du Chaillu, Marche, Compiègne, Griffon du Bellay, les mêmes épithètes reviennent, comme si l'oreille de ces explorateurs, peu enclins sans doute à s'abandonner à la méditation et à la subjectivité sur un terrain où toutes leurs facultés intellectuelles se voulaient tendues vers l'action et le positivisme, s'était soudain laissée attendrir par des accents obscurément familiers... : "mélodieux", "plaintif", "mineur", "suaive" sont les traits que relève encore S. Chauvet "de l'avis de tous les européens qui l'ont entendue" (S. Chauvet 1929).

Or nous verrons -et ce travail consistera en partie à le montrer- que cette musique inspire des sentiments similaires à ses destinataires initiaux qui la ressentent, d'un commun accord, comme l'expression "des pleurs" en même temps que de la béatitude.

Morbidezza serait donc le terme le mieux adapté pour définir l'*ethos* de cette musique, et ceci, en vertu d'un consensus général.

Il est rare qu'une musique ethnique soit entendue des occidentaux autrement qu'à travers la grille d'un malentendu esthétisant ou d'une expérience existentielle individuelle : séduit par l'exotisme, ou porté par un goût intellectuel pour les univers sonores "inouïs", ou encore tout simplement transporté par sa mémoire affective dans un passé de voyageur, l'amateur occidental, de nos jours, n'a nul besoin de parcourir la distance qui le sépare de l'ethnomusicologue de terrain, pour prêter parfois attention à une musique étrangère à sa culture.

Bien loin de réprover l'attitude esthétisante, moteur initial de toute vocation d'ethno-musicologue, nous croyons même cette attitude indispensable à toute tentative d'approche anthropologique de la musique. Lorsque Cl. Levi-Strauss avoue que la musique rituelle des Bororos ou des Nam bikwara lui évoque le *Sacre du Printemps* alors que celle des Tupi-Kawahib lui fait penser plutôt au grégorien ou à *Noces*, c'est bien entendu en esthète raffiné que l'auteur de *Triste Tropiques* réagit, conscient sans doute, en dépit de l'ethnocentrisme qu'on pourrait lui reprocher, d'avoir ressenti, d'une part, ce que le génie de Stravinski avait eu de visionnaire en réinventant, sans les connaître, des procédés de compositions authentiquement "primitifs" et d'autre part ce qui pouvait rapprocher le grégorien de toutes formes de psalmodie rituelle.

Rien de semblable avec ces européens du XIXème siècle dont on peut penser -si l'on excepte toutefois Du Chaillu qui témoigne d'un authentique tempérament d'ethnologue et qu'un séjour prolongé au Gabon pendant son enfance avait sensibilisé aux cultures africaines- qu'ils ne s'embarassaient pas de considérations sur le relativisme culturel et dont l'on constate d'ailleurs qu'ils sont en général peu tendres pour le "charivari de la musique des nègres".

Si les explorateurs ont pu être troublés par la musique de harpe, cela n'a pu être qu'au "premier degré", c'est-à-dire en découvrant un univers mélodique et harmonique qui ne leur semblait pas totalement étranger. Mais alors comment expliquer que leur sentiment rejoignit si précisément celui des autochtones ?...

Dans les années 1870, un agent commercial de la compagnie Hatton et Cookson, le fameux *Aloisius* "Trader" Horn, semble même s'être laissé envoûter par cette musique lors de l'initiation dont nous reproduirons le récit- qui le fit en-

trer dans une confrérie secrète d'hommes galwa, non loin de Lambaréné.

Que de légendes n'a-t-il pas couru depuis sur cette harpe et sa musique dans les milieux tant africains qu'euro-péens, même les plus scientifiques. Un jeune médecin chargé d'étudier les thérapeutiques traditionnelles du Gabon ne nous a-t-il pas demandé un jour, le plus sérieusement du monde, si les sons de la harpe pouvaient avoir des propriétés particulières susceptibles de provoquer des états de transe (1). Il est vrai que cette musique est liée dans l'esprit de tous à des mystères que le culte des *Bwiti* résumerait à lui seul et aux effets de drogues initiatiques (en particulier *Tabernant iboga* Baillon) qui permettraient de la "comprendre".

Personnellement, nous avouons nous être détourné pendant un certain temps de cette musique, sans doute pour les mêmes raisons que celles qui avaient pu la rendre agréable aux européens, gêné en fait par son caractère familièrement désuet.

Bien que la beauté plastique et l'intérêt organologique de l'instrument, le fréuissement rythmique de sa musique ainsi que l'univers culturel auquel ils appartenaient dût par la suite nous fasciner, l'esthétique de cette musique qui sonnait vaguement "tonal" et suavement harmonique, n'avait rien qui puisse enthousiasmer de prime abord un jeune ethnologue amateur convaincu d'art africain. Cette musique se situait en fait aux antipodes de ces constructions polytonales et polyrythmiques qu'attendait le zélateur de Stravinski. Ces superpositions d'*ostinatos* de timbres, de durées et de hau-

(1) Nous renvoyons bien entendu à l'ouvrage de G. Rouget (qui fournit une excellente réponse à ce genre de question

teurs, nous les avons trouvés autrefois dans la musique des agriculteurs voltaïques du Nord Togo et nous devions les retrouver au Gabon dans les polyphonies teke (1) avec leur équivalence dans le domaine plastique : superpositions d'idéogrammes tendant au non-figuratif du masque teke ; volumes géométriquement apposés des masques du Haut Ogowe, épure abstraite de la statuaire d'ancêtre Kota-Hongwe.

Au fond, si l'art du Haut Ogowe évoquait pour nous le Cubisme -et l'on sait l'influence qu'eut cet art sur ce mouvement esthétique- la musique de harpe de l'Ouest gabonais avait à l'inverse la saveur un peu douceâtre qui avait pu toucher le XIXème siècle. Et nous pouvions nous défendre de faire un parallèle entre cette musique et le masque dit "mpongwè" dont l'humanisme pouvait paraître trop idéalement figuratif en dépit de son exceptionnelle perfection plastique.

Quand nous avons pris contact, dans un premier temps, avec la musique de harpe, c'était dans le cadre des sociétés d'initiation myene de la région de la capitale du Gabon et du *Bwiti* des Fang de l'Estuaire et nous avons éprouvé alors une légère répulsion pour cet univers culturel urbain, apparemment acculturé.

En ce qui concerne les sociétés d'initiation des Myene (*Abandji, Ombwiri, Elombo*) il y avait toutefois congruence entre une musique qui pouvait paraître sous certains de ses aspects non purement africaine, et la civilisation myene elle-même rompue depuis la découverte portugaise de l'Afrique aux contacts avec les européens, congruence qui lui donnait, en fin de compte, sa profondeur historique en en faisant réellement une musique traditionnelle. Nous nous trou-

(1) Cf. notre disque OCR 85 face B et P. Sallée (1978 II).

vions, somme toute avec les Myene face à une situation semblable à celle qui avait fait fleurir les musiques urbaines du Brésil que nous avons toujours goûtées comme le fruit particulièrement savoureux de l'union de l'Afrique et de l'Europe sous le signe de la latinité baroque.

Par contre, le parfum de christianisme délétère qui flottait sur la nouvelle religion des Fang, que d'aucuns ont parfois qualifiée de "synchrétique" nous en faisait ressentir la musique de harpe, qui pourtant y était semblable en première estimation à celle des Myene, comme l'expression presque malsaine d'un désarroi culturel que la connaissance que nous avons de la civilisation fang, empreinte de virilité et d'austérité hiératique rendait encore plus cruel. Le *Bwiti* des Fang pouvait bien être le paradis des sociologues, il semblait le purgatoire de l'ethnologue.

Quoiqu'il en soit et bien que les Myene ne se réclamaient point du *Bwiti*, c'était dans le massif intérieur du Gabon, centre de sa diffusion, que semblait devoir être recherchée l'origine de ces musiques de harpe du littoral, si toutefois le *Bwiti* pouvait être retenu comme le dénominateur commun de toutes les sociétés d'initiation où apparaissait la harpe. N'était-ce point dans ce cœur géographique et culturel du Gabon que l'instrument avait été décrit pour la première fois avec cet ethos particulier qu'avaient donné ses premiers auditeurs européens à sa musique ? N'était-ce point transmis par les esclaves tsogo parqués dans les baraccons de la côte que le *Bwiti* (ou *Bwete* pour respecter la prononciation de l'intérieur) avait essaimé à l'époque de la Traite ? Tout semblait se passer comme si les Tsogo, en fournissant le modèle de rituels et d'enseignements initiatiques véhiculés par leur langue et leur musique de harpe érigées dès lors en langue et musique liturgiques, s'étaient vu attribuer la fonction d'une "tribu de Lévi" de l'Ouest gabonais. Le scé-

nario semblait devoir être le suivant : les Tsogo auraient enseigné le *Bwiti* à leurs maîtres Myene qui l'auraient transmis avec sa musique aux Fang nouveaux venus qui en firent la religion que l'on sait.

Or nous verrons que si les Myene ont pu pratiquer le *Bwiti*, ils ne l'ont fait que "du bout des lèvres" si l'on peut dire et encore peut-être uniquement la branche Nkomi du groupe. Par contre une splendide musique de harpe s'est chez eux développée dans le cadre de sociétés d'initiations spécifiques n'ayant avec le *Bwiti* qu'une ressemblance toute extérieure et n'empruntant pas la langue tsogo (1).

A y regarder de près d'ailleurs, cette musique dont nous devons découvrir par la suite qu'elle se basait sur un système musical semblable à celui des Tsogo apparaissait cependant comme ne relevant pas du même *ethos* : le caractère de suavité, de plénitude, d'harmonie rendu par le terme *enyũnga* : "béatitude à l'écoute de la musique" y était présent, mais les connotations relatives à la plainte et aux pleurs ne semblaient pas avoir été retenues et ... coïncidence sans doute, la musique de harpe des Myene sonnait "majeur" prolongée de plus qu'elle était par ce vastes chœurs féminins en faux bourdon dont elle soutenait les harmonies.

Dès lors, devait-on associer systématiquement la harpe au *Bwiti* et par conséquent sa musique à celle des Tsogo et poser donc cette dernière comme original de toutes les

(1) En fait, bien que nous ne développions pas ce point dans notre travail, le *Bwiti* semble s'être propagé chez les Fang par l'intermédiaire des Lumbu de la capitale. On consultera l'irremplaçable *Anthologie de la musique africain Gabon Congo* de H. Pepper qui donne quelques exemples de *Bwiti* lumbu.

autres ? Fallait-il étudier les différentes musiques de harpe du Gabon qui ne présentaient pas les unes par rapport aux autres de spécificités qui méritassent qu'on s'y attarde longuement et qui, en tout état de cause, renvoyaient à la question de leur origine commune, ou fallait-il étudier le *Bwete* des Tsogo qui, lui, semblait être le creuset dans lequel s'étaient fondus les différents éléments culturels pertinents de l'Ouest gabonais pour devenir cette somme de connaissances que transmettaient en retour ses initiés, sous le sceau du secret ?

Autrement dit, fallait-il s'en tenir au modèle classique d'une ethnologie synchronique de la musique de cette région et se borner à décrire la musique de harpe et les cadres dans lesquels elle s'épanouissait, ou fallait-il s'aventurer dans les méandres d'une approche diachronique et affronter les dangers de la tentation diffusioniste en espérant comprendre ce que cette musique pouvait bien signifier ?

La signification d'une musique renvoie à sa fonction manifeste et aux concepts qui lui sont associés par la culture qui la produit mais aussi et surtout à son passé. La musique de Debussy prendrait-elle son entière signification s'il advenait que le monde occidental oubliât totalement ce qui l'avait précédée ?

Seul le *Bwete* des Tsogo, dans l'état présent, semblait pouvoir apporter des éléments d'information qui, confrontés aux données de l'histoire écrite, laissaient espérer quelques réponses.

C'était bien un paradis d'ethnologue que nous devions découvrir dans le pays tsogo : arts, artisanats, mentalités traditionnelles semblaient avoir conservé leur pureté originelle dans ces montagnes qui dans les années soixante étaient encore fort difficiles d'accès. Une indéfinissable atmosphère de mystère et de religiosité régnait sur ces paysages de sombres forêts équatoriales que la cordialité et la

finesse de ses habitants rendaient cependant chaudement hospitaliers.

Nous avons eu la très grande chance de faire en 1961 la visite de l'ancien canton de Diboà correspondant à une piste non carrossable de l'Ikobe à Ovala et Eteke, juste avant qu'il ne soit trop tard, car les habitants venaient juste d'être "déplacés" par une politique administrative de regroupement de villages au bord des routes nationales ; malheureusement, il n'y restait plus que quelques vieilles personnes qui avaient préféré y terminer leurs jours, mais les villages étaient intacts. Une impression étrange nous est restée d'une civilisation qu'un enchantement ou un cataclysme inexplicable aurait figée dans l'immobilité et qui résurgissait comme une Atlantide oubliée. Il fallait tout d'abord parcourir une grande distance à travers la forêt. Deux jeunes hommes Tsogo recrutés au chantier forestier de Sindara nous accompagnaient, ravis de faire le voyage à l'ancien pays ; nous avons retrouvé leurs noms : Ernest Kombi et Camille Pape ; ils nous entouraient de mille prévenances, allant chercher en forêt des fruits et champignons ou encore cette étrange liane rosée et torsadée dont il suffit de couper une trentaine de centimètres pour se désaltérer d'une eau fraîche et délicieuse. La piste large et encore entretenue escaladait des montagnes recouvertes d'arbres atteignant sans doute trente mètres qui s'accrochaient aux pentes des précipices ; d'in vraisemblables éclatements de fleurs rose vif (une sorte de liane) en couronnaient parfois la masse sombre. Du haut des crêtes on pouvait découvrir l'immensité de la forêt sur laquelle se déchiraient des pans de brume. De gros torrents aux eaux tumultueuses coupaient la piste ; mais d'ingénieux ouvrages de vannerie permettaient de les franchir au moyen d'une nacelle coulissant sur une corde faite de liane. Une fois la nacelle s'étant immobilisée sur l'autre rive, l'un de mes compagnons se jeta à l'eau pour aller la chercher et ce fut merveille de voir comment le tor-

rent fut traversé en quelques brasses puissantes. Les villages abandonnés étaient de vastes proportions ; on y accédait après avoir franchi une petite barrière. Les maisons aux parois d'écorce martelée de motifs géométriques se jouxtaient pour former deux rangées de part et d'autre d'une vaste allée centrale ; elles étaient parfois précédées d'une véranda ornée de bougainvilliers et autres fleurs d'agrément. Des vergers y étaient attenants. Dans l'allée centrale, se trouvaient un ou plusieurs "temples" du *Bwete*, de dimensions imposantes, soutenus par une énorme cariatide recouverte d'une patine brillante rouge-sombre sans doute séculaire. Certains étaient flanqués de part et d'autre de la façade ouverte du temple, de deux colonnettes torsadées ou polychromes. Quelques masques avaient été abandonnés dans la pièce attenante au temple de *Bwete* où ils sont traditionnellement soustraits à la vue des profanes. Au petit matin, la brume emmitouflait presque frioleusement les villages et les vieilles personnes se blottissaient auprès d'un feu allumé sous l'avent du temple. On ne pouvait rêver d'autres décors pour un roman de E.R. Burrough. Mais ne nous attardons pas à ce romantisme.

Bref, tout dénotait les vestiges d'une magnifique civilisation dont nous devons trouver plus ample description chez Du Chaillu, ~~modèle sans doute des anciennes civilisations africaines de la côte~~. Cependant, il y avait, pour reprendre l'exemple de l'art plastique, entre le masque "blanc" des côtiers et son homologue tsogo la même distance qu'entre "le beau dieu" d'Amiens et un Christ de Rouault. Et pourtant, cette distance n'apparaissait nullement dans l'art de la harpe. Nous retrouvions chez les Tsogo une musique semblable dans ses structures à celle de la côte et nous ajouterons même que la couleur modale et la texture harmonique de cette musique évoquait irrésistiblement une influence ibérique constatation d'autant plus étrange qu'à l'époque où on l'avait décrite pour la première fois, cette musique ne semblait pas encore, nous

le verrons, être apparue sur la côte. En conséquence, il y avait tout lieu de penser qu'il s'agissait bien là de l'original ; les explorateurs avaient donc entendu la même chose que nous, et la question de son origine n'en était que plus troublante.

Le *Bwete* des Tsogo était lui-même fort troublant. Evoquant l'Égypte ancienne avec ses mystères initiatiques, son Livre des Morts et sa harpe nacelle, ou quelque opéra maçonnique ou encore quelque culte idolâtre inventé par un romancier du XIX^{ème} siècle, il apparaissait en fait comme empreint d'éléments culturels issus à n'en point douter de l'ancienne civilisation de Kongo et Loango.

Les plus folles hypothèses sollicitaient l'imagination. Ces Tsogo qui semblaient trancher par leur apparence physique sur la plupart de leurs voisins de la forêt ne seraient-ils pas une fraction de population d'une province de l'ancien royaume ayant émigré dans ces montagnes désolées pour une raison inconnue, et ayant conservé des pans entiers de l'ancienne civilisation luso-congolaise. Ceci expliquerait leur musique de harpe et le fait que les Fang aient pu trouver dans ce *Bwete* un cadre dans lequel les symboles chrétiens puissent être intégrés. Nous ne pouvons pas nous empêcher parfois de penser que si les Fang avaient pu faire du *Bwete* des Tsogo leur religion chrétienne, c'est que des éléments de cette dernière ou en tous cas de sa liturgie, pouvaient déjà s'y trouver à l'état fossile. Bien entendu, pareille hypothèse ne pouvant être ni confirmée ni infirmée, il fallait cependant tenir compte de cette civilisation de Kongo que les commerçants portugais et leurs *pombeiros* avaient contribué à essaimer tout au long de la côte et parfois à l'intérieur bien au delà des limites officielles du royaume, civilisation dont on avait tendance à oublier que l'extraordinaire rayonnement s'était maintenu bien après que la source en fût tarie.

Cependant la harpe elle-même, l'instrument, pouvait-il être considéré comme une création tsogo ou devait-on la rattacher par le biais des Fang qui l'aurait introduite au Gabon, à son aire de diffusion africaine supra-équatoriale ?

Bien qu'un instrument correspondant très exactement à la harpe du Gabon soit représenté dès la fin du XVI^{ème} siècle dans le célèbre ouvrage de Praetorius, la civilisation de Kongo l'a ignorée et les Myene ne semblent l'avoir adoptée qu'à la fin du XIX^{ème} siècle.

Or, c'est tout d'abord chez les Kele, un ensemble de populations aujourd'hui presque éteint qui semble avoir précédé la plupart des populations actuelles du Gabon que la harpe a été décrite avec ce caractère particulier attaché à sa musique et nous verrons que c'est probablement déjà les Kele qui ont fourni le modèle de l'instrument dessiné par Praetorius. Voici ce qu'écrit Du Chaillu à leur sujet :

"On dirait que toute leur vie n'est occupée qu'à fuir l'aspect effrayant de la mort. C'est le refrain de leurs tristes chants, c'est le fond de toutes leurs craintes. [...] De tous les peuples que j'ai connus c'est celui qui craint le plus la mort [...] "La mort c'est la fin" - "Nous vivons maintenant, mais tout à l'heure nous mourrons et nous ne serons plus" [...] Tel est matin et soir le refrain plaintif de leurs chants de deuil". (Du Chaillu 1863 : 434-435).

La civilisation des Kele malheureusement aujourd'hui disparue aurait pu sans doute apporter les réponses essentielles aux questions que pose notre travail.

"... J'ai trouvé la boîte à musique de Du Chail dans une des huttes du chef, par là-bas. Sa boîte à musique et sa boussole. Il restait encore dans la boîte un rien de tintement quand je l'ai vue *Le Trouvère* ou autre chose. Et dessus, le portrait d'une dame avec un de ces fameux chignons. Il y a Madame, quelque chose d'émouvant dans toute musique italienne... c'est plutôt maigre comme mélodie mais en fait de merveilleux, ça ajoute notablement au "voudouïsme" de cette partie du monde. Du Chailu a laissé ça et sa boussole -trop silencieuse pour être très rassurante... la boussole du marinier. C'est une des découvertes de la nature qui dépassera toujours la compréhension des fils des hommes. Dame, c'est au-dessus des lois de la mécanique".

("Trader" Horn, 1932 : 23)

PREMIERE PARTIE

DES PEUPLES ET DES FORMES

-oOo-

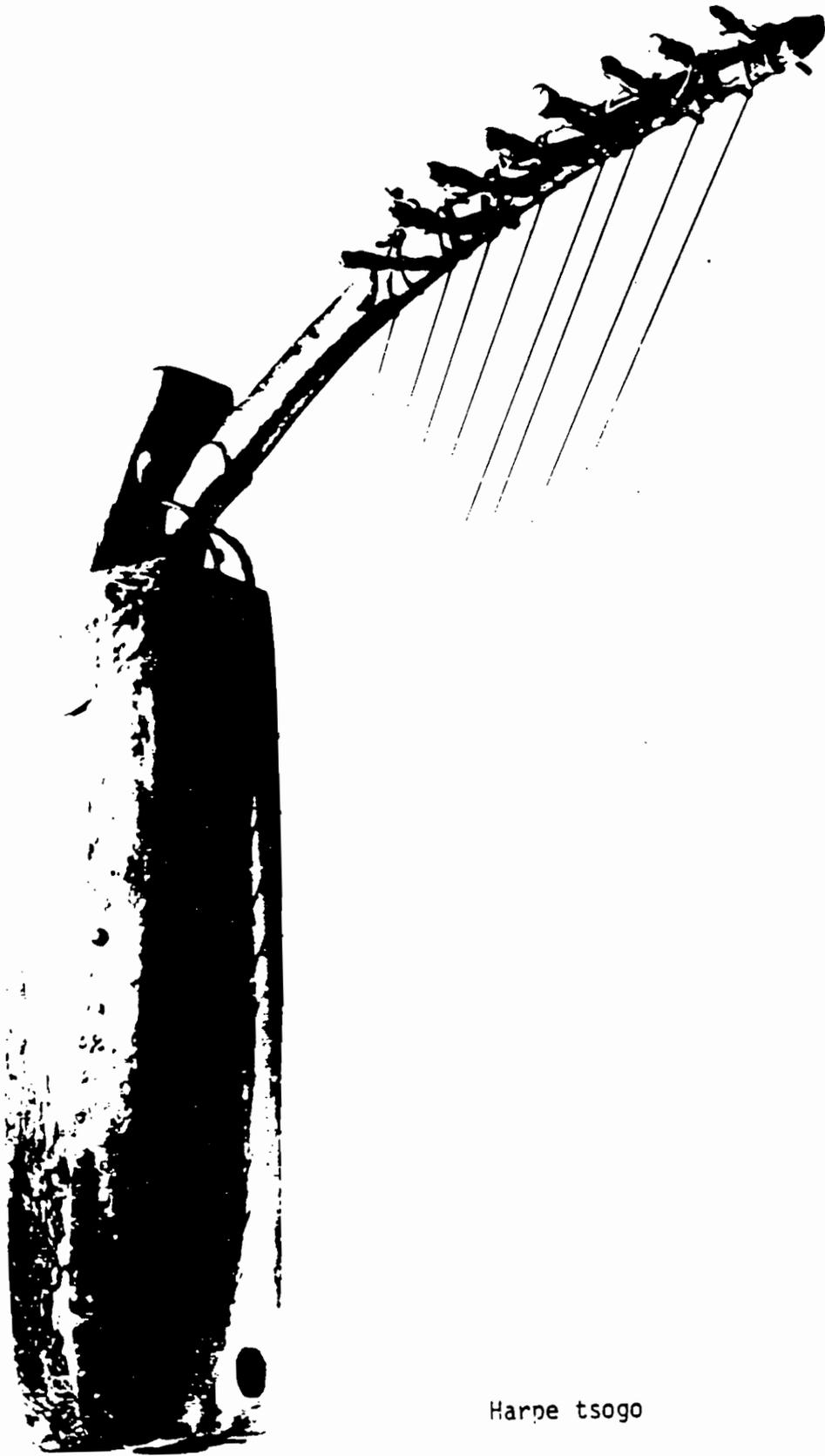
CHAPITRE I

LA HARPE DU GABON

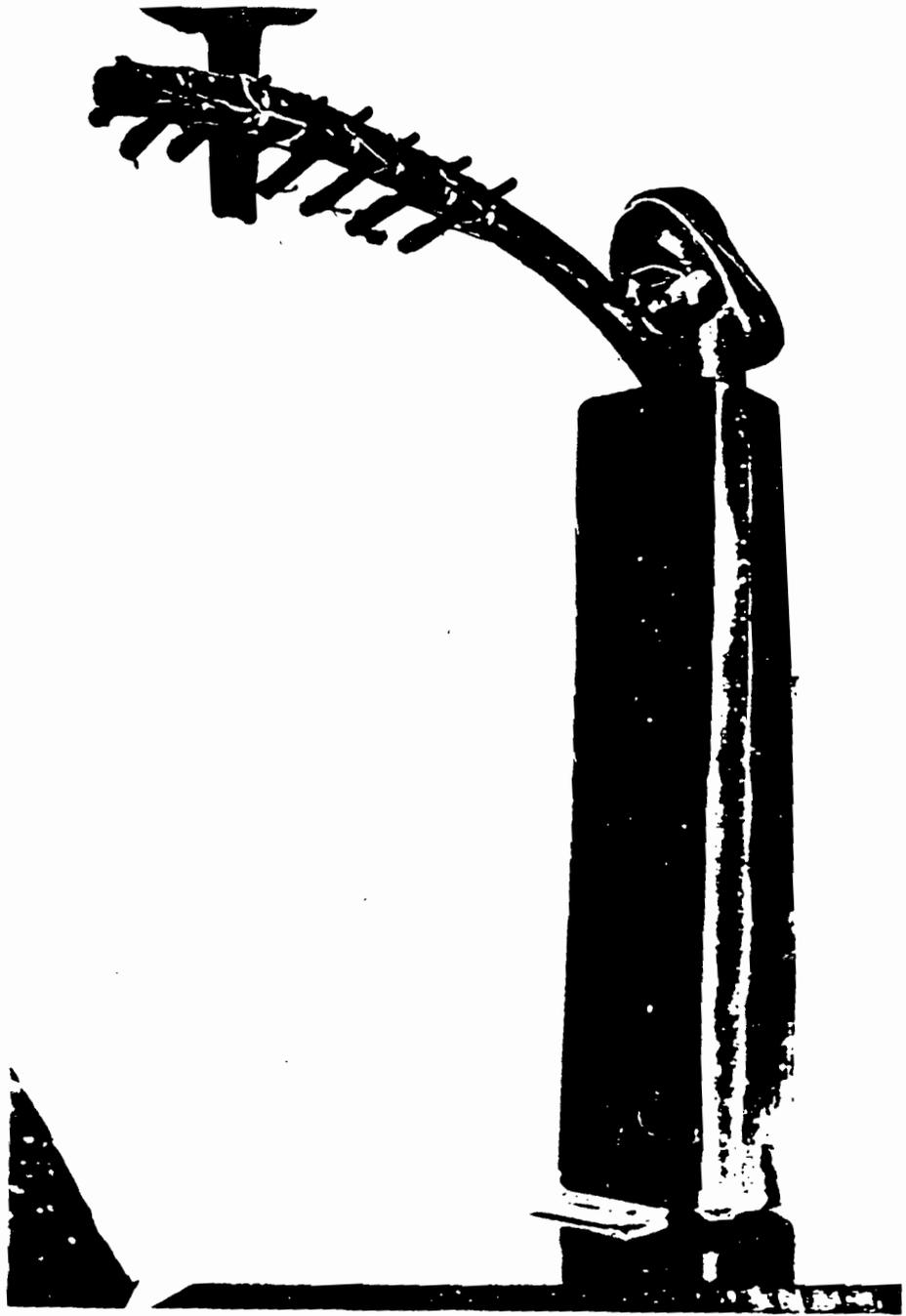
-oOo-



Harpiste lumbu. Embouchure de la Nyanga



Harpe tsogo



Harpe du Gabon (ethnie non précisée)

Collection particulière.

La harpe : organologie, organonymie, diffusion

1. La harpe du Gabon possède plusieurs variantes régionales ou ethniques dont certaines, nous le verront, ont disparu. Nous distinguerons dans un premier temps deux types principaux en fonction de la forme de la caisse de résonance qui peut être un parallélépipède rectangle parfait ou très légèrement évasé (intérieur du Gabon) ; ce type est généralement surmonté d'une sculpture anthropomorphe ; ou s'allonger et s'arrondir en prenant l'apparence d'une coque de navire (côte méridionale) ; ce type est prolongé d'un appendice supérieur se relevant à la manière d'une proue. Les deux types coexistent et s'influencent mutuellement dans l'intérieur.

Couché sur sa face dorsale, l'instrument évoque donc, surtout dans ses variantes méridionales quelque vaisseau à carène plate ou arrondie, à poupe verticale et à proue relevée gréé d'un mat de Beaupré ; posé verticalement sur la base de sa caisse de résonance, il peut, lorsque son anthropomorphisme est accusé par une sculpture du prolongement supérieur, prendre l'apparence d'une véritable statue. On notera que les deux positions, qui ne correspondent pas à des positions de jeu, n'en sont pas moins pertinentes, la harpe ayant fonction d'icône dans les rituels où elle intervient et pouvant être posée comme instrument "vôtif" dans des lieux de culte.

cf. *DISUMBA*
séqu. 5

Elle évoque ainsi par son seul aspect plastique deux des significations essentielles dont nous verrons qu'elle est le vecteur : nacelle de vie mais également statue funéraire, c'est l'instrument d'une musique ressentie par tous, y compris les européens qui notèrent toujours son caractère "doux", "harmonieux", "plaintif", "mineur" (S. Chauvet, 1929 : 108) comme l'expression de la suavité mais

aussi de la plus profonde tristesse : musique morbide, musique funéraire, du voyage des âmes défuntes dans l'océan des Ténèbres de l'Ouest, mais également du frémissement de la vie.

En dépit de ces variantes locales, l'instrument gabonais est identifiable par différents traits de morphologie dont certains seront pertinents pour la distinguer des autres harpes d'Afrique.

a. La caisse de résonance, nous l'avons vu, est un parallélépipède rectangle ("Trogförmige". Ankermann, 1902 : 19) de bois évidé par la face ventrale et dont les faces latérales et dorsales s'arrondissent parfois en forme de cylindre pour converger vers la face ventrale. Celle-ci est recouverte d'une peau d'antilope (plus rarement de lézard) tendue par un système de lacage ou de cloutage et maintenue légèrement bombée sur une réglette étroite longitudinale, clouée au préalable et faisant office de sommier.

b. La face dorsale se prolonge au delà de la caisse en un appendice supérieur évoquant -nous l'avons noté- une proue ou alors sculpté en forme de tête féminine plus ou moins stylisée, le visage dirigé du même côté que la table, la caisse pouvant ainsi figurer le corps. Certains spécimens peuvent être "Janus" ou mâle chez les Tsogo.

c. Cette caisse est en principe dépourvue de prolongement inférieur, pédoncule ou pieds, ce qui la différencie d'instruments similaires de Centre Afrique, ngbaka notamment, mis à part quelques exceptions dues aux anciennes harpes des Fang.

d. Dans la base de la gorge que le prolongement supérieur de la face dorsale provoque avec la face supérieure de la caisse, vient s'implanter -et c'est là le trait caractéristique des instruments du Gabon- le manche

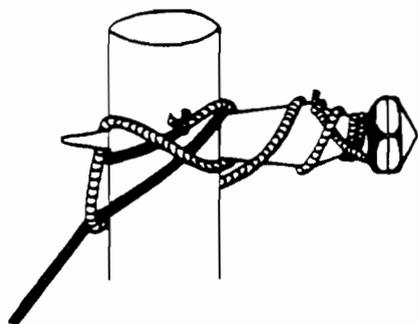
à section généralement ovale, à faible courbure, souvent à talon, solidement enfoncé dans la masse du bois et maintenu par surcroît de précaution par une anse de vannerie traversant le prolongement supérieur. Dans les spécimens anthropomorphes, il semble surgir de la base du larynx.

e. Les cordes sont au nombre de huit, ce que l'on note qu'au Gabon... et en Uganda.

cf. *DISUMBA*
séq. 3

f. Ces cordes sont tendues par des chevilles, parfois discrètement anthropomorphes, effilées à une extrémité et sculptées d'une gorge à l'autre ; elles se logent toutes du même côté, dans les trous de perce conique traversant le manche dans lesquels elles pivoteront "par frottement dur" pour l'accordage. Le système de tension est des plus ingénieux et nous devons le décrire : à son extrémité inférieure, la corde traverse la peau ainsi que le sommier et se termine par un noeud ou est nouée à un taquet de bois qui l'empêche de ressortir. A son extrémité supérieure, elle s'enroule deux ou trois fois autour du manche en embrassant la cheville, c'est-à-dire en passant au-dessus du côté sculpté et au-dessous du côté effilé ; au dernier tour, la corde passe derrière la cheville (du côté sculpté), revient croiser sur le lacage déjà effectué autour du manche pour passer cette fois derrière l'autre extrémité de la cheville avant de redescendre pour passer sous l'arrivée de la corde au manche ; derrière celui-ci, la corde s'arrête et est nouée à un bout de ficelle végétale qui lui vient s'enrouler plusieurs fois autour de la cheville pour finalement se caler autour de sa gorge, l'extrémité de la ficelle passant sous elle-même.

Il s'agit là d'un système de tension proche de ceux décrits par J.S. Laurenty pour des harpes de la région de l'Ubangi (1960 : 78, croquis 99, n° XI à XXII) qui présentent les cas où "la corde se fixe préalablement au joug en s'en-



(Dessin Martine Rio)

roulant autour de lui" mais avec cette particularité qui consiste à embrasser du même coup la cheville et à se raccrocher en fin de course à un morceau de ficelle qui lui est fixé à la cheville ; les cordes étant (du moins autrefois) faites d'une racine aérienne assez fragile, ce raccordement à une ficelle elle fort solide s'explique aisément ; il a l'avantage de faciliter la mise en place du système qui peut ainsi s'opérer en deux temps : fixation de la corde au manche d'une part, de la ficelle à la cheville d'autre part ; le noeud unissant la corde à la ficelle pouvant donc se faire en fin d'opération dans des conditions de sécurité optimale.

"Dans ce système, la corde se dirige indirectement vers la cheville : elle rencontre d'abord une anse faite par la corde repliée ; la manipulation de la cheville dans un sens réalise dans ce cas le rétrécissement de la boucle dans laquelle passe la corde. Celle-ci est attirée par la boucle qui s'amenuise, se tend[...] Quand la boucle se resserre, en fait c'est la déviation latérale qui allonge la distance entre les attaches supérieures et inférieures de la corde et provoque ainsi la tension suivant la résultante du parallélogramme des forces" (Laurenty, op. cit. : 79). D'autre part le fait que la corde soit fixée préalablement au manche en s'enroulant autour de lui, évite au maximum que "les vibrations des cordes n'amènent à la longue la cheville à décrire une certaine rotation, ce qui détend finalement la corde" (ibid.)

2. Les harpes du Gabon appartiennent donc à la catégorie des instruments du groupe Vd. de la classification d'Ankermann (1902 : 19) laquelle s'établit comme suit : V pour l'ensemble des harpes d'Afrique centrale, Va. : Ganda, Vb. : Sandeh, Vc. Adamaua et pour le groupe Vd. l'auteur donne en illustration un instrument qu'il attribue aux Fang

ce qui est -nous le verrons- discutable, mais qui provient néanmoins du Gabon.

L'irremplaçable travail d'Ankermann a été, on le sait, complété, en particulier par celui de K.P. Wachsmann (1962 et 1964) et celui de J.S. Laurenty (1962) qui, pour le Zaïre, est conçu selon la méthode dite "des Musées" dont les collections de Tervuren offrent une exemplaire démonstration. Ces classifications sont résumées par S.C. de Vale (*New Grove's* : 213) qui reprend les trois types principaux que Wachsmann avait dégagés en prenant comme critère la manière selon laquelle le manche est relié au résonateur.

"In type 1. the neck rests in the bottom to the resonator like 'a spoon in a cup'". Ce type de raccordement du manche correspond d'une part à des harpes d'Afrique occidentale (*ardžn*) de Maurétanie en particulier), d'autre part aux instruments de l'extrémité sud orientale de l'aire de diffusion de la harpe en Afrique Centrale : Acooli, Labwor, Lango, Teso, Jopadhola, Gwere, Soga, Ganda et Nyoro (d'après Wachsmann, op. cit. : 394). On notera que cette dernière zone correspond à quelques exceptions près aux populations bantou de l'Uganda.

"In type 2. one end of the neck is shaped to fit into a end of the resonator like a cork in a bottle"... Toujours d'après Wachsmann en Uganda, les Madi, Alur et Konjo utiliseraient ce système, et plus à l'Ouest, il n'existerait pas d'autre construction jusqu'en Adamawa : effectivement cette méthode plus fiable est celle adoptée par les populations non bantou d'Uganda (Konjo mis à part), celles du plateau oubanguien et de l'Adamawa jusqu'aux environs du lac Tchad.

On notera cependant, sur le territoire même de l'Uganda, des solutions intermédiaires de raccordement que Wachsmann ne semble pas souligner, selon que le manche (l'arc

dans sa terminologie) traverse la peau de la table ou s'insère déjà dans la paroi de la caisse sans que celle-ci ne soit encore amincie à son extrémité supérieure pour que le manche vienne s'y insérer (comme dans les harpes à chevalet d'Afrique occidentale).

En progressant vers l'Ouest "la harpe des Bâle décrite par Stuhlmann comble le territoire intermédiaire" (Laurenty 1962 : 152) qui nous mène aux instruments du groupe "Sandeh" d'Ankermann (Vb.) c'est-à-dire aux harpes de la région de l'Uèlè (Zande et Mangbetu) lesquelles sont décrites avec la perspicacité que l'on sait par Laurenty (op. cit.) pour la région septentrionale du Zaïre frontalière du Soudan et de Centre Afrique. Nous avons à faire ici à de très élégants instruments (Première et deuxième catégorie de Laurenty) caractérisés par "une caisse de résonance en forme de cuvette semi-ovoïde allongée" (ibid. : 71) qui peut être cintrée comme celle d'un violon (Zande, Nzakara) ou non (Mangbetu), et par un manche prolongeant l'extrémité de la caisse et se terminant par une ~~sculpture de tête de femme~~ à "coiffure plate" (Zande) ou "haute" (Mangbetu), ce manche figurant ainsi un cou serpentin pourvu de très larges chevilles souvent enfoncées symétriquement de part et d'autre du manche, et qui tendent les cordes par un système proche de celui que nous avons décrit pour le Gabon. Il est à noter que le manche de ces derniers instruments semble hésiter entre une morphologie arquée et fourchue ; dans ce dernier cas, il décrit un coude plus ou moins brusque peu après être sorti de la caisse pour "rebiquer" très légèrement à l'arrivée de la sculpture anthropomorphe de son extrémité.

Quelques instruments attribués par Laurenty aux Ngbandi Sango et Mandja annoncent la transition avec les Ngbaka en faisant apparaître un prolongement où vient se fixer le manche à la partie supérieure de la caisse de résonance (troisième catégorie de Laurenty).

Avec les Ngbaka (quatrième catégorie de Laurenty), ce prolongement supérieur de la caisse qui elle-même commence à devenir parallélépipédique, s'anthropomorphise, et le manche vient alors s'implanter dans la majeure partie des cas dans le vertex de la tête sculptée avec un coude brusque qui non seulement évoque la fourche mais même parfois la section de la branche mère qu'il semble qu'on ait voulu représenter par une sculpture qui évoque soit un moignon de branche, soit une proue de pirogue (instruments 392, 394, 396, 397, 403, 405, 406 de la quatrième catégorie de Laurenty). A la base de la caisse apparaissent des pieds, un pédoncule ou un simple appendice inférieur. Certains spécimens de Ngbaka possèdent encore le long cou serpentin des harpes mangbetu et zande mais avec deux véritables jambes sur lesquelles l'instrument peut tenir en équilibre, devenant ainsi un étrange mannequin appelé paraît-il *seto* (cinquième catégorie de Laurenty), sorte d'Alice scrutant l'horizon des merveilles d'Afrique Centrale.

Un exemplaire des Collections de Tervuren classé par Laurenty dans sa quatrième catégorie (n° 401) mais non précisément localisé, est manifestement une harpe de type fang moderne du Gabon : nous avons ici la tête sculptée dans le prolongement de la caisse comme pour les instruments ngbaka courants -encore que le style en soit différent- mais le manche vient s'implanter non pas dans le vertex mais à la base du cou, côté pectoral ; la caisse parallélépipédique légèrement évasée à face dorsale arrondie n'a aucun pied ; le manche presque rectiligne donne à l'instrument un aspect "angulaire" ; les cordes sont au nombre de huit, alors que les instruments de l'Ubangi en possèdent généralement cinq (six parfois).

Il faut signaler également l'instrument ngbaka du Musée de l'Homme (n° 08.16.105) nettement angulaire avec

sa caisse légèrement naviforme se terminant par un très discret appendice inférieur et surmontée d'une tête dont la face se tourne curieusement du côté opposé au manche, lequel rectiligne vient, par un coude à angle droit, s'implanter dans la base dorsale du cou. Cette orientation insolite du visage devrait pouvoir s'expliquer par l'existence de harpes "Janus".

En se dirigeant vers le Nord-Ouest, on arrive au massif de l'Adamaoua et son imbrication complexe de populations islamisées et païennes. Des solutions de continuité correspondant manifestement aux poussées peules et arabes dans le Cameroun central, dans le Nord du Cameroun et au Tchad d'une part, et aux poussées "pahouinisantes" orientales d'autre part, dans les régions frontalières Cameroun-Congo-Centre Afrique (Baya, Djem, Nzima, Fang, Beti, Bulu et Zamane) isolent quelque peu les instruments du groupe Vc. (Adamaoua) d'Ankermann (op. cit. : 17, 18). Ce dernier donne un exemple de harpe des Kotoko (1) à caisse et manche de morphologie vaguement ngbaka mais les instruments les plus caractéristiques de l'Adamaoua qui proviennent des Fali, Bata, Wute, Bane, Djukun, Niam-Niam s'allongent élégamment, le manche à faible courbure prolongeant simplement la partie supérieure de la caisse qui s'amenuise ; l'anthropomorphisme disparaît en faveur d'un caractère naviforme nettement accusé évoquant irrésistiblement l'Egypte ancienne (cf. en particulier la harpe du Musée de l'Homme n° attribuée au Fali).

Dans le Sud-Ouest du Cameroun qui doit être ratta-

(1) Pour la harpe des Kotoko, on consultera M. BRANDILY (1967)

ché au Gabon (Duala, Basa) (1) réapparaît timidement la harpe avec une organologie et une organonymie de type "gabonais".

Une continuité donc se dégage dans le cheminement des formes qu'adopte la harpe de l'extrémité orientale à l'extrémité occidentale de son aire de diffusion (2) -cheminement que la présentation des collections de Tervuren a su magnifiquement mettre en évidence pour le Zaïre et dont nous nous sommes inspiré- avec une tendance à l'anthropomorphisme plastique nettement accusée dans l'axe Ubangi-Ouest Gabon (bien que l'instrument disparaisse, on l'a vu, dans le Sud-Est Cameroun, Nord-Ouest Congo, Est Gabon). On aura noté toutefois la différence entre les instruments Zande Mangbetu à caisse violonnée et anthropomorphisme de l'extrémité du manche et les instruments Ngbaka-Gabon dont l'anthropomorphisme affecte le prolongement supérieur de la caisse, le trait pertinent pour le Gabon étant l'implantation du manche à la base du cou de la tête sculptée ou du prolongement en forme de proue.

On signalera pour terminer, un détail qui peut avoir son importance : les têtes sculptées des harpes du Gabon dont S. Chauvet dit qu'elles ont "le facies caractéristique des fétiches du Gabon" (1929 : 108, 109) ont cette coiffure "plate" que Laurenty signale pour les instruments de sa catégorie I type 2, sous-type A et sa catégorie II type 2, sous-type A, section A (cf. Laurenty 1962 : 95) qui correspondent, on s'en souvient, à des harpes d'origine

(1) La situation de la harpe au Sud Cameroun nous est mal connue ; il semble qu'elle ne soit qu'une émanation du Gabon.

(2) Nous avons adopté le sens Est-Ouest sans idée préconçue de filiation ou d'évolution



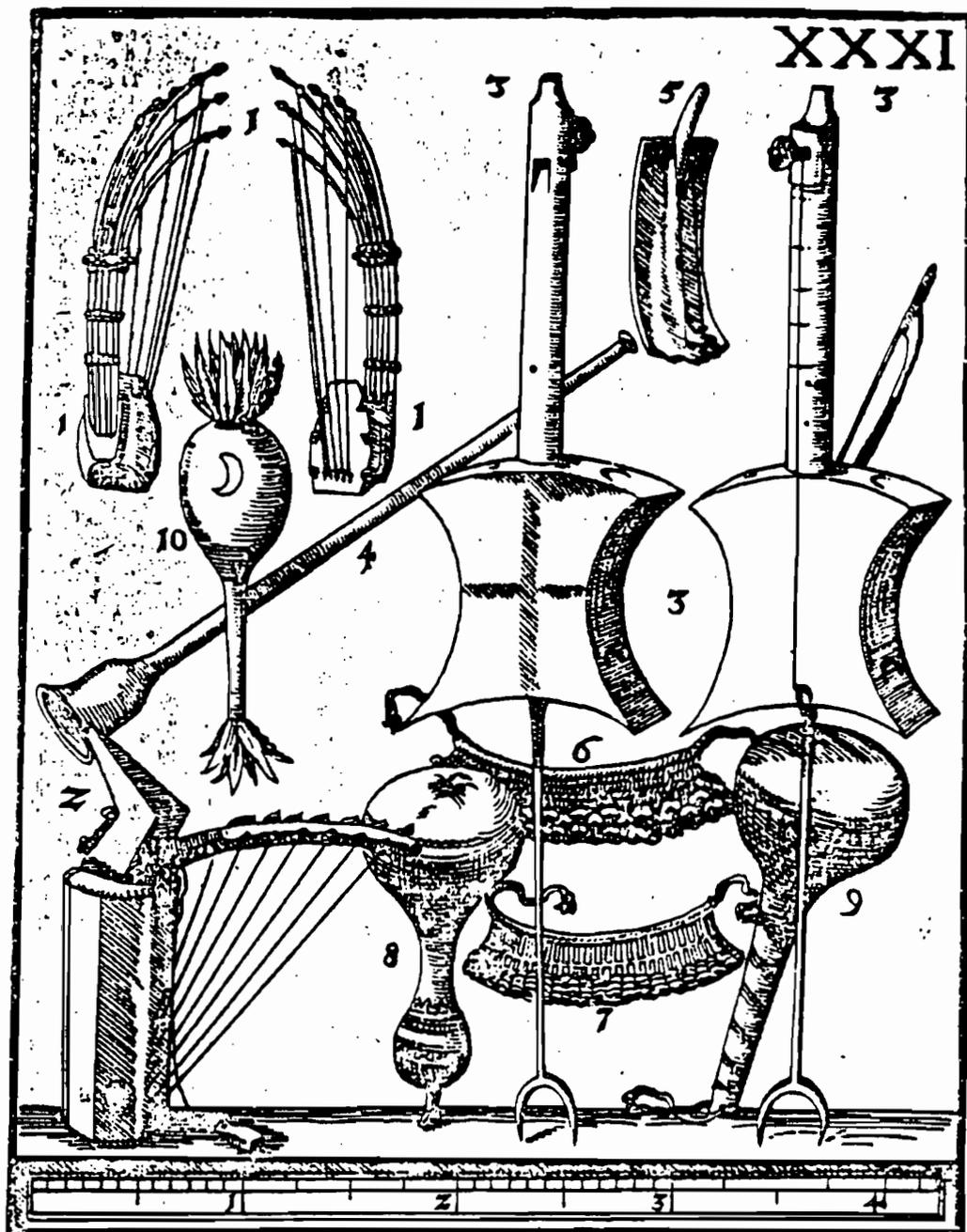
Harpiste sango (photo Andrault)

généralement zande, alors que les instruments ngbaka n'ont généralement pas de coiffures nettement sculptées. Cette coiffure "plate" correspond à une mode féminine ancienne de l'Ouest gabonais : les cheveux préalablement séparés en une multitude de fines et longues tresses forment une chevelure d'apparence lisse, s'aplatissant sur le sommet de la tête en deux bandeaux séparés par une raie médiane, pour descendre derrière la tête en une vague souple et élégante repliée sous la nuque un peu à la manière des dames européennes du Second Empire dont les bandeaux étaient retenus par une résille portée bas sur la nuque.

Certaines harpes anciennes de l'intérieur du Gabon comportaient un prolongement supérieur énigmatiquement sculpté en forme de τ anglais ; c'est cette harpe qu'Ankermann attribue aux Fang (1902 : 19), Du Chaillu aux Kélé (1863 : 331) et dont, pour notre part, nous n'avons trouvé qu'un seul spécimen au Gabon chez les Puvi, mais dont le Musée de l'Homme possède quelques exemplaires collectés à la fin du siècle dernier. (Nous donnerons en annexe une liste descriptive accompagnée de commentaires qui compléteront notre propos, des instruments du Musée de l'Homme, p.).

Ce τ dans la base postérieure duquel vient se loger le manche, n'est autre qu'un visage de femme avec sa coiffure rejetée en arrière, stylisé jusqu'à l'anamorphose qui translittère sa représentation en signe d'un langage idéographique en tendant à l'abstraction décorative. On trouve ici ce goût pour l'ésotérisme avec son corollaire : la métonymie initiatique, marque stylistique du grand art de la forêt gabonaise qui affecte volontiers - nous le verrons à plusieurs reprises - la représentation des caractéristiques féminines : visage, coiffure, sexe.

La harpe que Praetorius a dessiné parmi d'autres instruments "*indianische*" (lisez exotiques) à la planche



1. 2. Indianische Instrumente am Klang den Harfen gleich. 3. Monochordium, ist ein Pfeiff und hat eine Saite darneben, welche mit dem Fidelbogen gestrichen wird, bei den Arabern gebräuchlich. 4. Ein americanisch Trummet. 5. Ein Fischbein daraus 700 Saiten eines Tons. 6. 7. Sind Beinbänder bei den Americanern anstatt der Schellen gebräuchlich sind Gerächte von Früchten, zusammen gemacht. 8. 9. 10. Indianische Russeln von Gerächten, gleich den Kürbissen.

Praetorius 1620 : XXXI

1. pluriarc type Kongo Loango

2. harpe type kele

XXXI de son célèbre *Theatrum instrumentorum seu sciagraphia* (1620) est donc de type gabonais. On rappellera ici que le polyphoniste de Wolfenbuttel dont l'ouvrage constitue -on le sait- la somme des références iconographiques pour l'organologie du début du XVIIe siècle, a utilisé le procédé de la chambre noire pour côter avec le maximum de précision les proportions de ses dessins qui donc sont d'une rigueur quasi-photographique.

Toute interprétation fantaisiste encore fréquente à l'époque lorsqu'il s'agissait d'exotisme est donc à exclure et le dessin parle d'ailleurs de lui-même avec cette implantation du manche caractéristique des instruments gabonais et l'on pourra même voir dans le prolongement supérieur de l'instrument qui affecte une forme bizarre, le \neg de la harpe kele ; à côté de cette harpe se trouve dessiné un pluriarc de type Loango, très fidèlement représenté lui aussi qui contribue -nous aurons à y revenir- à localiser les deux instruments qui, selon toutes probabilités ont été rapportés ensemble par quelque trafiquant avant d'aboutir dans un de ces "cabinets de curiosités" avec lesquels l'Europe de la Renaissance inaugurerait son goût pour l'exotisme (1). Quoiqu'il en soit, l'ouvrage de Praetorius atteste l'existence de la harpe de type gabonais dès le XVIIe siècle sur ce qui était en train de devenir la côte des esclaves.

3. La zone de diffusion des harpes d'Afrique Centrale apparaît comme une bande assez étroite qui (en partant de l'Est) des rives Nord-Ouest du Lac Victoria, remonte légèrement vers le Nord en direction du cours inférieur de l'Ubangi

(1) François Ier possédait un de ces cabinets de curiosités dans lequel apparurent les premiers objets africains (cf. PERROIS 1977 : 13)

pour cheminer tout au long du plateau oubanguien (entre le deuxième et le sixième parallèles Nord) en direction du massif de l'Adamawa d'où elle s'étalera légèrement vers le Nord jusqu'aux environs du lac Tchad et vers le Sud, vers l'intérieur et le long de la côte du Gabon jusqu'aux marches du Loango (frontière Gabon-Congo) où la harpe cède la place au pluriarc. Des modifications dans la répartition de l'instrument sont certainement intervenues au cours des siècles : on sait par exemple qu'actuellement la harpe recule peu à peu devant la lyre en Uganda alors qu'au Gabon il semble qu'elle ait fait reculer le pluriarc et introduit sa morphologie au Cameroun, et même en Centre Afrique ; par contre sa disparition entre le Nord et le Sud du Cameroun qui doit être considérée comme la conséquence de poussées peules et arabes n'infirmes en rien la continuité Ubangi-Adamawa-Gabon, rendue particulièrement complexe par le problème du groupe "pahouin" qui sera abordé plus bas.

Mis à part donc l'Uganda méridional et le Gabon, la zone de diffusion des harpes d'Afrique Centrale concerne essentiellement des populations non bantou.

On ne peut pourtant s'empêcher de constater qu'elle correspond très exactement à la voie qu'aurait empruntée -d'après les hypothèses récentes- la première phase d'expansion de ce qu'il est convenu d'appeler les Bantu à partir d'un noyau "protobantu" situé au II^{ème} millénaire avant J.C. à l'extrême Nord-Ouest, et même à l'extérieur de l'aire linguistique bantou actuelle, quelque part entre la Benue supérieure et les Grassfields (cf. Bennet/Sterk 1977 ; Heine/Hoff/Vossen 1977 ; Bastin/Coupez/De Halleux 1979 ; Heine 1985). D'après ces hypothèses, induites par les données de la classification génétique des langues bantou, elles-mêmes fournies par les méthodes de la lexicostatistique et les données convergentes de l'archéologie (de Maret 1982, 1985) le scénario

serait le suivant : à partir donc du noyau primitif Nigéria-Cameroun, l'expansion prend deux directions principales ; l'une longeant au Nord la forêt équatoriale jusqu'à la zone interlacustre, l'autre descendant vers le Sud en longeant l'Océan Atlantique ou en empruntant les voies fluviales (Ubangi et Zaïre) jusqu'aux savanes du Sud de la forêt. Un second foyer de diffusion à partir du bassin du Zaïre a formé la branche Kongo dont un segment essaïmera vers le Sud et l'Est où se constituera le dernier foyer de diffusion représenté par le groupe linguistique des East Highlands.

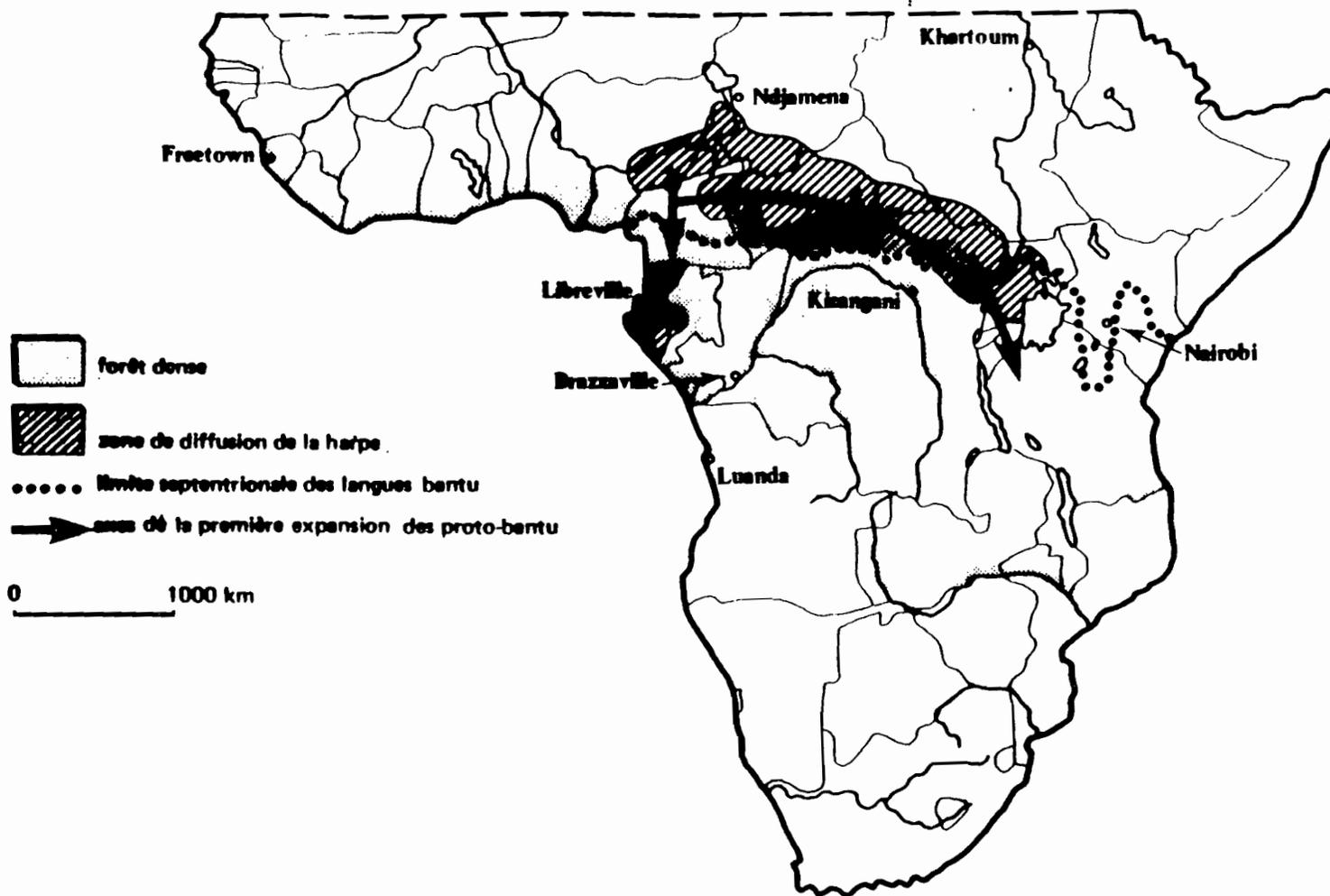
Voici les débuts de l'expansion proto-bantu tels que les voit l'historien R. Oliver :

"... one should visualize the Bantu ancestors first as Stone Age food-producers, who probably lived astride the forest margins in Cameroun and the Central African Empire. Possibly, they occupied a great deal of the Country forming the Ubangi-Chari watershed which is today the homeland of the Adamawa-Eastern peoples, such as the Mbum and the Wute, the Baya and the Banda, the Nzakara and the Zande." (Oliver 1979 : 16, cité par Heine 1985 : 28)

La carte ci-jointe, retracée d'après Heine 1985, et Bastin/Coupez/De Halleux 1983, permettent de comparer le tracé actuel de la frontière linguistique nord du bantu, l'aire de diffusion de la harpe et l'itinéraire présumé des ancêtres des Bantu.

La remarque semblerait n'avoir aucune incidence sur notre propos si nous n'avions été amené à donner toute son importance à un fait de similitude linguistique que nous aurions négligé par crainte d'avoir à faire à pure coïncidence avant de l'avoir signalé aux Professeurs Coupez et de Maret lors d'une conversation dont ces derniers m'autorisent à faire état : certaines populations bantu de l'Uganda nomment

DIFFUSION DE LA HARPE EN AFRIQUE CENTRALE



la harpe *en-nanga* (Wachsmann 1953 : 399 ; Kubick 1966/1967), Ganda : *e-nnanga*, Konjo : *ki-nanga*, terme qui peut également désigner la lyre et la cithare sur radeau jusqu'au Burundi. Au Gabon, la harpe n'apparaît que dans la partie occidentale -on s'en souvient- où elle est nommée généralement *ngambi*. Or l'enquête que nous avons effectuée auprès du harpiste chanteur Rempano, nkomi du groupe linguistique o-myene (Sallé 1966, 1978) avait révélé le terme *e-nyūna* (confirmé par une enquête récente) pour désigner non l'instrument lui-même (*-ngambi*) mais un concept musical équivalent à "état de sérénité provoqué par la musique de harpe". La réaction de Mrs A. Coupez et Y. de Maret a été immédiate et simultanée pour voir dans le rapprochement des termes ganda et myene un exemple caractéristique de reconstruction du proto-bantu, malgré le glissement sémantique allant de l'instrument à la musique.

On aura bien entendu remarqué que les termes *e-nang* *e-nyūna* se trouvent situés aux deux extrémités de l'axe Ouest Est de la première phase supposée d'expansion des parlers bantu. On relève également *e-sanga* synonyme de *lo-ngambi* chez les Bobangi du Zaïre équatorial et *e-sanga* chez les Mbochi avec *-ngambi* pour "art", "harmonie" d'après T. Obenga (1985 : 86), termes qui pourraient faire le lien entre les deux extrémités du domaine linguistique Nord du bantu.

S'il faut voir dans *e-nanga/e-sanga/e-nyūna* un lexème du proto-bantu, celui-ci a sans doute désigné aux origines un cordophone ou un concept musical X, pour être supplanté par la suite par le terme *-ngambi* (*-ngomi*, *ngoma*, *ngom* etc... (1) qui désigne en zone bantu, un instrument, la harpe, dont

(1) Nous donnerons en annexe de ce chapitre la liste des dénominations avec dans la mesure du possible leurs localisations des termes bantu et non bantu pour désigner la harpe et le pluriarc en Afrique Centrale. On note également chez les Punu au Gabon le terme *inyūna* pour "quelque chose de beau et de féérique" ou pour "la joie".

la répartition actuelle se situe principalement *hors zone bantu* très exactement à la frontière Nord de celle-ci).

Les populations de langues Adamawa Oubanguiennes désignent généralement la harpe : (en dépit de dénominations idiolectales qui doivent être interprétées comme des surnoms ou noms "personnalisés") *kundi* (*kunde, kinde, kundo* etc...) (1) et l'on serait tenté de rapprocher le terme *kundi* de *ngombi* dont différentes réalisations précédées ou non d'un préfixe nominal différencié, peuvent, en zone bantu, désigner le pluriarc (*lo-ngombi, lo-ngombe, lu-kombe, lu-kombi, -ngomi ngwami, ngomfi, ngwen*) (1).

On n'aura garde d'oublier cependant que l'élément lexical *-ngom-* désigne en bantu, le tambour à membrane et par extension tout instrument à caisse de résonance, y compris la *sanza* et, pourquoi pas ?..., le transistor (2). Ainsi la harpe peut avoir une désignation semblable à celle du tambour chez les Fang. Chez les Teké *-ngwami* est un pluriarc, tandis que *-ngamo* est un tambour. Toujours chez les Fang, la harpe-citha du *Mvet* peut être appelée *-ngom* dans le style poétique etc...

Nous aurons l'occasion de rappeler dans la suite de ce chapitre que le pluriarc a une extension principalement Nord-congolaise et que la harpe lui cède le pas pratiquement tout au long de la frontière linguistique ; ce qui amènerait à poser la proportion : harpe/pluriarc = Adamawa/Bantu. Or,

(1) Nous donnerons en annexe de ce chapitre la liste des dénominations avec dans la mesure du possible leurs localisations, des termes bantu et non bantu pour désigner la harpe et le pluriarc en Afrique Centrale.

(2) Un peu comme en argot de musicien parisien, n'importe que instrument est un "biniou" y compris l'orgue et le piano. substrat celtique du peuple de Paris dont l'origine est à dominante armorico-arverne ?

on l'a vu, la zone de diffusion de la harpe suit le cheminement présumé des Proto Bantu, de l'Adamawa aux sources du Nil

Ceci amène à poser l'inévitable question de l'Égypte ancienne.

Hans Hickmann (1952-1953 : 679) qui classe chronologiquement les harpes de l'Égypte pharaonique, ne voit apparaître les instruments naviformes qu'à partir du Nouvel Empire avec un modèle portatif de petite taille pouvant être épaulé (cf. scène musicale de la tombe thébaine n° 22, 1ère moitié du XVe siècle ; Hickmann : 313) et un modèle de grande taille, joué debout en position verticale, la face dorsale contre le corps de l'instrumentiste le manche arcqué prolongeant l'extrémité supérieure de la caisse en s'incurvant vers l'extérieur comme le montre la peinture de la tombe de Nakht, XVe siècle (ibid. : 313). Ces deux modèles seraient apparus en même temps que la harpe à support, de taille moyenne, en forme de louche qui elle-même aurait succédé à la harpe classique en forme de pelle de l'Ancien Empire. Il s'agit là d'instruments "cintrés", terme que l'auteur qui conteste la filiation de l'arc à la harpe pour l'Égypte préfère à "arcqué" ; et effectivement, la harpe en forme de pelle de l'Ancien Empire n'évoque l'arc en aucune manière.

Les harpes angulaires, jouées en position inversée c'est-à-dire le manche perpendiculaire à la base de la caisse seraient apparues également au Nouvel Empire, et l'auteur en suppose l'origine sumérienne.

Wachsmann (1953 : 393), pour qui le modèle évolutif menant de l'arc à la harpe est à envisager pense qu'une faible courbure du manche pourrait indiquer l'ancestralité de l'arc. Après avoir rappelé qu'en égyptologie tous les détails organologiques peuvent être interprétés chronologiquement, l'auteur pense qu'en Afrique contemporaine, ils coïncident

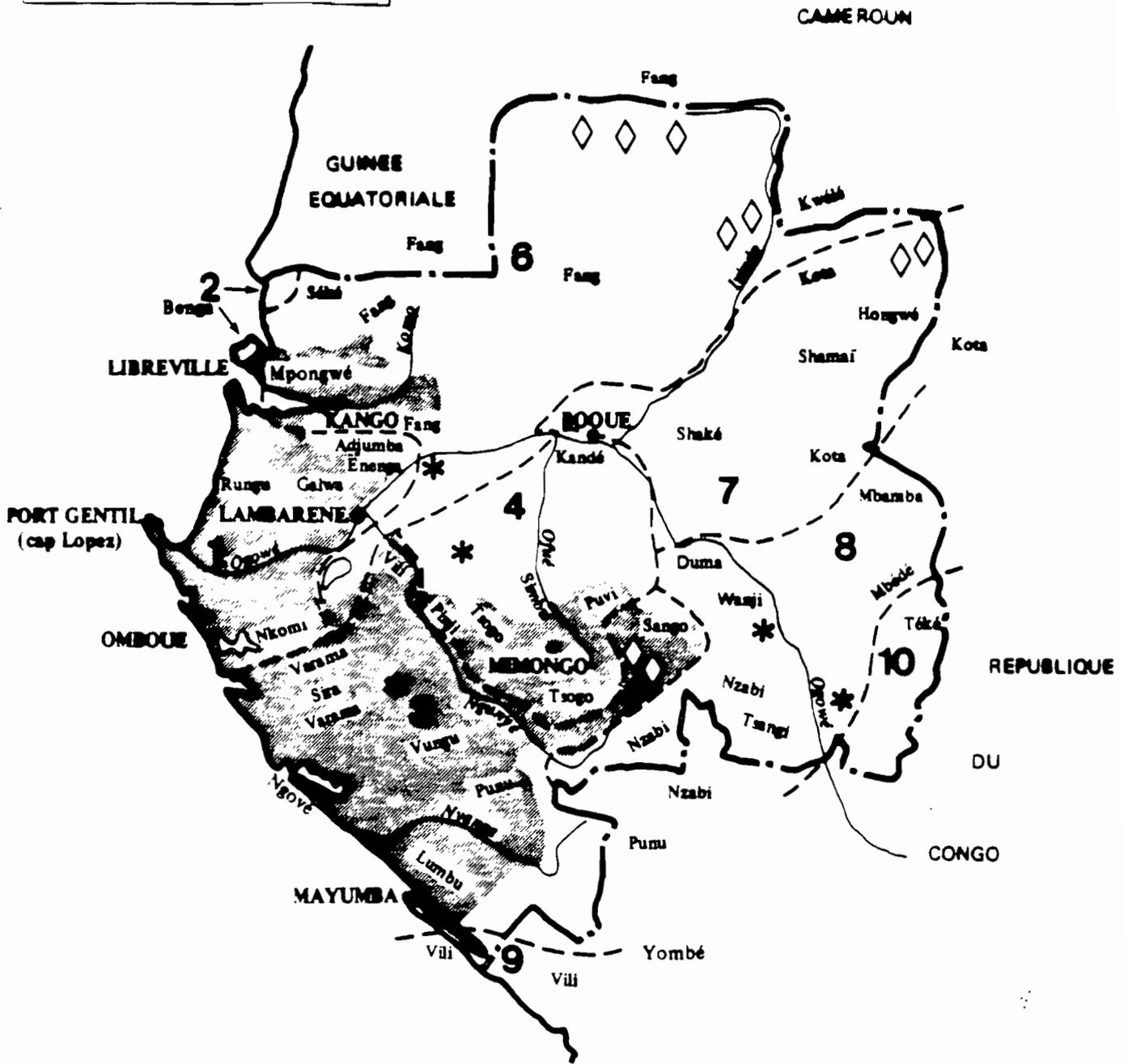
avec la répartition géographique des différents types de harpes arcquées. Ainsi pour Wachsmann les instruments des Teso ou même des Ganda devraient être placés parmi les plus primitifs. Il voit en outre dans la façon particulière dont en Uganda et au-delà la corde est passée derrière l'arc et par dessus l'extrémité de la cheville, la perpétuation de la cheville immuable de l'Egypte, tout en reconnaissant la manière originale dont les Africains ont prévu de faire pivoter la cheville. Mais la harpe africaine et la position de l'instrumentiste évoqueraient plutôt pour l'auteur la harpe sumérienne. Cette dernière remarque ne semble pas pertinente, car en plus que toutes les positions de jeu sont observables tout au long de la zone de répartition de la harpe en Afrique Centrale -celle qui évoquerait le plus la grande harpe naviforme du Nouvel Empire se trouvant au Gabon- la seule qui soit exclue est celle précisément dont on jouait de la harpe angulaire en Egypte ancienne, le manche en bas de la caisse. On imagine mal d'ailleurs qu'une harpe de morphologie arcquée puisse être jouée, de cette manière. Les musiciens d'Uganda tiennent l'instrument de la manière suivante : la caisse est couchée entre les jambes de l'instrumentiste assis en tailleur, le manche est donc projeté vers l'avant, la courbure en dirigeant l'extrémité vers le ciel. Il s'agit là d'une position de jeu évoquant celle du pluriarc de type loango ou même de la sanza. Les harpistes du Gabon tiennent également la harpe entre leurs jambes, mais en position accroupie, la caisse verticale contre le ventre et le bas ventre, la courbure du manche dirigée donc vers l'horizon (1).

Que penser donc des relations de l'Afrique et de

(1) Pour l'étude comparative de la position de jeu des harpes d'Afrique, on consultera l'article du Grove's : *Harps, African* : 215.

l'Égypte ancienne au regard de la harpe ? Il est curieux de constater que les modèles les plus "primitifs", du moins de l'aveu de Wachsmann, se trouveraient en Uganda alors que les modèles les plus proches de la harpe naviforme du Nouvel Empire se trouvent en Adamawa. L'influence de l'Égypte se sera exercée via le Kordofan, le pays des rivières et le Chari plutôt qu'en direction des grands lacs ? Une autre hypothèse, difficilement soutenable au plan de la chronologie, serait d'attribuer l'invention de la harpe naviforme du Nouvel Empire aux Bantu ou en tous cas à l'Afrique Noire : les harpes de l'Ancien Empire sont manifestement le fruit d'une idée morphologique totalement différente de celle qui a prévalu à la conception des instruments d'Afrique Centrale, comme l'a fort bien montré Hickmann. Mais il semble difficile d'imaginer que les Bantu qui au XVe siècle avant J.C. commençaient seulement à sortir de l'âge de pierre si on en croit les spécialistes de la bantouistique, aient pu avoir de tels instruments même si le probantu atteste l'existence d'un cordophone (*e-nanga*). Quoiqu'il en soit, il paraît probable que les échanges aient eu lieu dans les deux sens ; si les relations sont certaines, il est abusif de vouloir toujours les ramener au sens Nord-Sud.

LES POPULATIONS DU GABON



- · — · — frontière du Gabon
- — — limite de groupe ethnique
- Fang nom d'ethnie
- zone de diffusion de la harpe du Gabon

- groupes ethniques :
- 1 groupe Myéné
 - 2 groupe Seké Benga
 - 3 groupe Sira
 - 4 groupe Kandé
 - * (5) groupe Kélé (Kélé, Ngom, Mbägwé, Wumbu, etc.)
 - 6 groupe Fang
 - 7 groupe Kota
 - 8 groupe Mbamba Mbédé Nzabi
 - 9 groupe Vili Yombe
 - 10 groupe Teké
 - ◇ Pygmées

4.- L'aire de diffusion de la harpe du Gabon englobe ces "peuples intermédiaires" qui, à l'intérieur du "cercle congolais du Nord" de Baumann, "établissent une liaison entre les langues du Congo et celles des Bantous du Nord Ouest" (H. Baumann/D. Westermann, 1962 : 200). Ce sont les côtiers de l'Estuaire du Gabon jusqu'au cap Lopez et les riverains du delta maritime et du delta intérieur, appelés Myene (Mpongwè, Rungu, Nkomi, Galoa), les Sira (ou Shira) des plaines de l'arrière-pays du Fernan-Vaz, les Pindji, Tsogo, Sango et Puvi de la Ngounié (affluent principal Sud de l'Ogouè) et du versant Ouest du Massif du Chaillu ; enfin les Varama, Vungu, Punu et Lumbu des plaines intérieures méridionales et de la vallée de la Nyanga où "les éléments Loango l'emportent" (Bauman, *ibid.*). Chez ces derniers, la harpe coexiste avec un pluriarc à cinq cordes ; nous aurons à y revenir.

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

Quant au Nord du Gabon, il est, on l'a vu, occupé par plusieurs tribus Fang représentant l'avancée la plus méridionale de la poussée "pahouine". Ce terme "pahouin" avait été adopté par les Européens à la fin du XIXe siècle ; il venait de l'appellation de Pangwe (1), bien entendu péjorative attribuée par les côtiers à ces barbares venus en masse du Nord Est, irrésistiblement attirés par l'Océan et précédés d'une solide réputation d'anthropophages ; ni la forêt ni même le complexe réseau hydrographique des deltas de l'Ogowe ne semblaient devoir mettre un terme à leur lente progression ; ils

(1) cf. G. TESSMANN : *Die Pangwe*, Lübeck 1913.

en avaient trouvé les riverains déjà amollis par plusieurs siècles de commerce lucratif avec les Européens, en pleine crise de reconversion après la suppression de l'esclavage et semblaient fort intrigués par ce commerce.

Il faut bien avoir présent à l'esprit le drame historique que représentait cette arrivée massive des Fang, prudente mais tout de même menaçante. Les Myene n'entendaient d'aucune manière partager le monopole qu'ils détenaient dans leurs relations avec les Européens. Les populations de l'intérieur s'étaient toujours, de gré ou de force, pliées aux lois du courtage qu'ils avaient imposées et ces superbes guerriers venus d'on ne sait où, encore ignorants des subtilités morbides des civilisations du Littoral, forts d'un dynamisme non encore émoussé et d'une curiosité juvénile pour les nouveautés technologiques, eux-mêmes très habiles artisans et forgerons, constituaient une concurrence potentielle ; de plus, ils semblaient avoir éveillé l'intérêt des Blancs. Du Chaillu (1863 : 144), Compiègne (1875 : 160), Marche (1879 : 264) avaient rencontré les Fang et Osyeba à différents points géographiques de leur avancée et s'étaient étonnés à plusieurs reprises que ces "cannibales" pussent être somme toute si sympathiques et avoir des qualités morales que l'on n'attendait plus guère des retors commerçants du littoral ; ils laissaient espérer que la colonisation pût s'établir sur des bases plus saines que celles héritées de la Traite. De Brazza pourra écrire dans un rapport daté du 20 juin 1890, à propos des habitants du Fernan Vaz : "l'arrogance des Nkomi vis-à-vis des Européens tient à leur prospérité commerciale [...] Les villages pahouins commencent à s'établir sur les rives du Fernan Vaz et vont bientôt mettre fin à l'exigence des Nkomi". (AOM, Gab I, 37a, cité par J. Ambouroué-Avaro (1981 : 200)).

On comprendra mieux ainsi que pour les métropolitains imparfaitement renseignés, le terme "pahouin" ait pu désigner au début du siècle d'une manière un peu indifférenciée les peuples du Gabon. Aussi lira-t-on sous la plume de Julien Tiersot dans l'Encyclopédie Lavignac ces lignes que nous extrayons de son article "la musique des nègres d'Afrique" : "... un groupe d'indigènes de cette race a figuré parmi les troupes exotiques qui vinrent s'installer à Paris pendant l'été 1889 [...] Tout le monde a pu les voir à cette époque, naviguer sur la Seine comme ils le font sur les fleuves de leur pays, dans de longues et étroites pirogues [...] Cette visite des Pahouins en France a procuré un autre avantage qui est d'avoir pu transcrire quelques mélodies d'un intérêt autre que principalement rythmique : elle m'a permis d'entendre de mes propres oreilles des accords vocaux, et on en verra l'existence affermie par des exemples notés [...] d'où résulte cette importante vérité que ces peuples ... ont le sentiment de l'harmonie [...] On trouve des suites d'accords de trois sons [...] contenant des intervalles de sixte, un accord parfait majeur, une septième avec sa tierce supérieure formant neuvième avec la basse, une tierce, des quarts, le tout se résolvant de la façon la plus naturelle en une cadence finale à l'unisson". (Lavignac, V, 1922 : 13).



Lorsqu'on sait qu'en 1889, les "Pahouins", venus vraisemblablement de savanes situées au Nord Est du Cameroun, commençaient à peine à savoir monter dans des pirogues et qu'à l'heure actuelle, les Fang sont encore de piètres navigateurs, on peut déduire sans trop de difficultés qu'il s'agissait de Galwa ou plus probablement d'Okande qui se servaient effectivement de "longues et étroites pirogues". Ces derniers avaient été associés depuis peu au nom de de Brazza qui n'aurait pu remonter les rapides du Moyen Ogowe sans l'aide de ces habiles piroguiers... Tessmann qui connaissait bien le problème "pahouin" sera conscient dès le

début du siècle de la complexité de ces amalgames et comparera -en connaissance de cause- l'appellation "Pangwe" (Pahoin) à l'appellation "Alamans" qui désigne tous les Allemands" ; admettant que les Okande auxquels il rattache tous les Miene ont été fortement influencés par les "Pahouins" et Kélé, ce qui est certain, nous le verrons. (Tessmann, 1913, I).

Le texte de Tiersot est cependant du plus grand intérêt, car, outre la sympathique naïveté avec laquelle le musicien découvre que "ces peuples ont le sentiment de l'harmonie", il fournit la transcription de ces choeurs qui procèdent par accord de trois sons et s'appuient sur la structure cadentielle caractéristique de la musique des Miene. Les Okande ont aujourd'hui pratiquement disparu (il restait un seul village près de Bouè il y a 20 ans) mais cette transcription prouve qu'à la fin du siècle ce type d'harmonie était commun aux peuples de l'Ogowe jusqu'aux portes de l'Okanda, carrefour commercial dont nous aurons à reparler. Les Wandji et Duma qui font suite aux Okande, en amont du fleuve appartiennent déjà au groupe Kota Nzabi avec lequel commence une autre aire culturelle.

Si nous avons ouvert cette parenthèse à propos des Fang, c'est que jusqu'à nos jours, traînent encore dans les Musées et les Encyclopédies, des identifications donnant comme "pahouin" ou fang des objets, des instruments, voire des styles musicaux qui ne le sont pas ou ne le sont que par emprunt récent. Les Fang, Ntumu, Mvaï, Zamane, Ossyeba, etc... ont exercé depuis près de deux siècles, du fait même de leur lente infiltration, une telle influence et en ont subi de telles, que des fragments entiers de leur culture traditionnelle se sont effondrés en se confondant avec celles qu'ils adoptaient ou influençaient.

On a peut-être assisté avec les Fang à un épisode de ce processus d'homogénéisation qui a donné son apparente unité au monde bantou, par osmose successives. Ainsi peut-on voir écrit à l'article "Harp" du *New Grove's Dictionary* : "African arched harps include [...] the eight strings *wombi* of the Pangwe of Gabon, harps of ten or so strings like the *ngombi* of the Central African Republic". Or le terme *wombi* désignait la harpe en kele, et il est d'autant plus regrettable de l'attribuer au "Pangwe" que ce terme dans la bouche des Miens signifiait à peu près "barbares, cannibales" ; quant à *ngombi* c'est le nom de la harpe dans le centre du Gabon et il est probable que si il est effectivement utilisé jusqu'en Centre Afrique, c'est par le biais de provenances organonymiques difficiles à reconstituer...

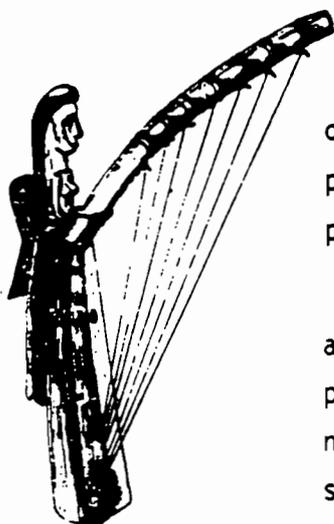
A vrai dire, la présence de cette harpe chez les Fang pose un problème crucial. G. Kubik dans son article du *New Grove's* sur le Cameroun pense pouvoir affirmer que l'instrument a été apporté du Nord Est par les Fang. Or, l'instrument n'est pas utilisé de nos jours chez ces derniers, du moins dans le bastion traditionnel que représente le Woleu Ntem ; par contre, il prolifère dans le cadre de la société d'initiés du *Bwiti* auquel ont adhéré en grand nombre les Fang Mëkë du Komo (banlieue de Libreville et route de Lambaréné) (1) et qui s'inscrit dans un de ces mouvements messianiques où des éléments de christianisme se sont intimement fondus dans des cultes africains ; on a parlé de religions "synchrétiques" et les sociologues et ethnologues s'y sont vivement intéressés ; nous ne pouvons tous les citer, tant les articles et ouvrages sont nombreux

(1) Les Fang urbains en général puisque le *Bwiti* fang a essaimé dans les villes importantes de l'Ouest (Gabon et Guinée équatoriale)

(cf. en particulier J.W. Fernandez, G. Balandier, R. Bureau, S. Swiderski, R. Sillans, J. Binet auxquels on ajoutera l'excellente thèse de A. Mary (1981).

D'origine tsogo, le *Bwiti* aurait été, à la fin du XIXe siècle, "le biais par lequel les esclaves ont conquis leurs maîtres" (Ambouroué-Avaro 1981 : 80). En fait, ce sont les Fang, qui eux, ne participèrent jamais à la Traite, qui furent conquis ; les Myenè ne s'y étaient intéressés que superficiellement. Ironie de l'Histoire, c'est par le biais du *Bwiti* et des cultes côtiers que les Myenè auraient eu finalement raison des "farouches Fang" ; si la "situation coloniale" ne s'était chargée de conquérir les uns et les autres. Les Myene (les Mpongwe notamment) se réfugièrent dans le scepticisme désabusé de leur minorité aristocratique ; n'ayant pas à adopter la civilisation des Blancs puisqu'ils l'avaient déjà intégrée à leur manière, ils gardaient ainsi leurs prérogatives "de droit divin" pourrait-on presque dire. Par contre, les Fang, christianisés en masse se jetèrent (du moins certains d'entre eux) dans des cultes auxquels les Myene n'avaient en fait jamais profondément adhéré, avec la curiosité pour les choses nouvelles, la franchise et le dynamisme qu'on s'entend habituellement à leur accorder. De cet alliage nouveau à composante fang, myene, tsogo, chrétienne devait naître un triste savoir et une religion nationale qui reproduisaient curieusement le processus par lequel étaient apparues semblables religions autrefois au Congo (la secte des Antoniens au XVIIe siècle) et sur l'autre rive de l'Atlantique, au Brésil notamment.

Quoiqu'il en soit, la musique du *Bwiti* des Fang urbains se charge de révéler qu'ils y avaient perdu une partie de leur identité culturelle : cette musique, d'ailleurs fort belle, adopte les structures mélodiques et polyphoniques



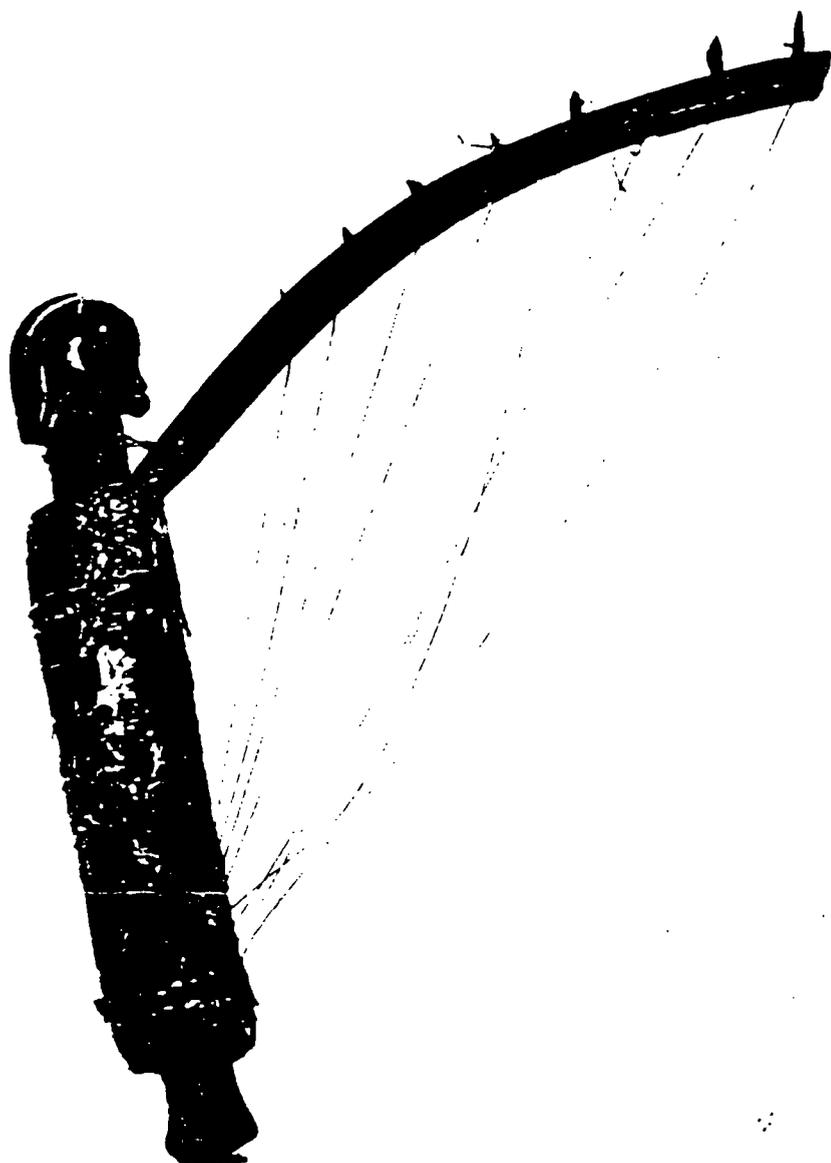
Harpe fang "moderne"
(dessin Perrois)



harpe fang
(Trilles 1912 : 86)

de la musique des Miene qui elle-même, nous traiterons ce problème plus bas, trahit certaines influences européennes précoloniales.

La harpe du *Bwiti* fang est d'un style que nous appellerons "fang moderne". Sa caisse très légèrement trapézoïdale est surmontée d'une figuration féminine assez finement sculptée ; parfois le tronc entier est représenté ; souvent polychrome, le visage blanc, les yeux figurés par des fragments de miroir, il est parfois pourvu d'ailes ; la coiffure noire est fidèlement représentée, s'aplatissant souvent pour descendre sur la nuque. Il n'y a ni pieds ni pédoncule. On pense naturellement à un compromis entre la harpe des côtiers et la statue saint sulpicienne. On pouvait penser qu'en recevant le *Bwiti* des Tsogo par le biais des côtiers et de leur musique et en adaptant le tout à leurs besoins psychologiques, religieux, voire politiques, les Fang avaient emprunté la harpe, puisque l'instrument n'est pas attesté dans le Woleu-Ntem aujourd'hui. Il semble bien cependant que certaines tribus Fang aient eu dans leurs bagages, lorsqu'ils se sont installés au Gabon, une harpe répondant à des critères de morphologie qui l'apparentent nettement à un type ngbaka. On verra des photographies et dessins de cet instrument chez les missionnaires et ethnographes du début de siècle ; en particulier Trilles (1912 : 86) et surtout Hornbostel (*in* Tessmann, 1913 II : 329). Tessmann donne en outre le dessin d'une fort belle harpe des Fang Ntumu, surmontée d'une tête sculptée dans le style du grand art de cette tribu (*ibid.* : 330). Ces instruments ont huit cordes quelquefois sept d'après Tessmann/Hornbostel. Les instruments photographiés et dessinés par Trilles et Tessmann provenant des Ntumu ont tous trois cette caisse de résonance parallélépipédique à dos arrondi, le terme "Trogeförmige" utilisé par Hornbostel convenant parfaitement, avec un prolongement inférieur en forme de pédoncule, caractéris-



Harpe fang

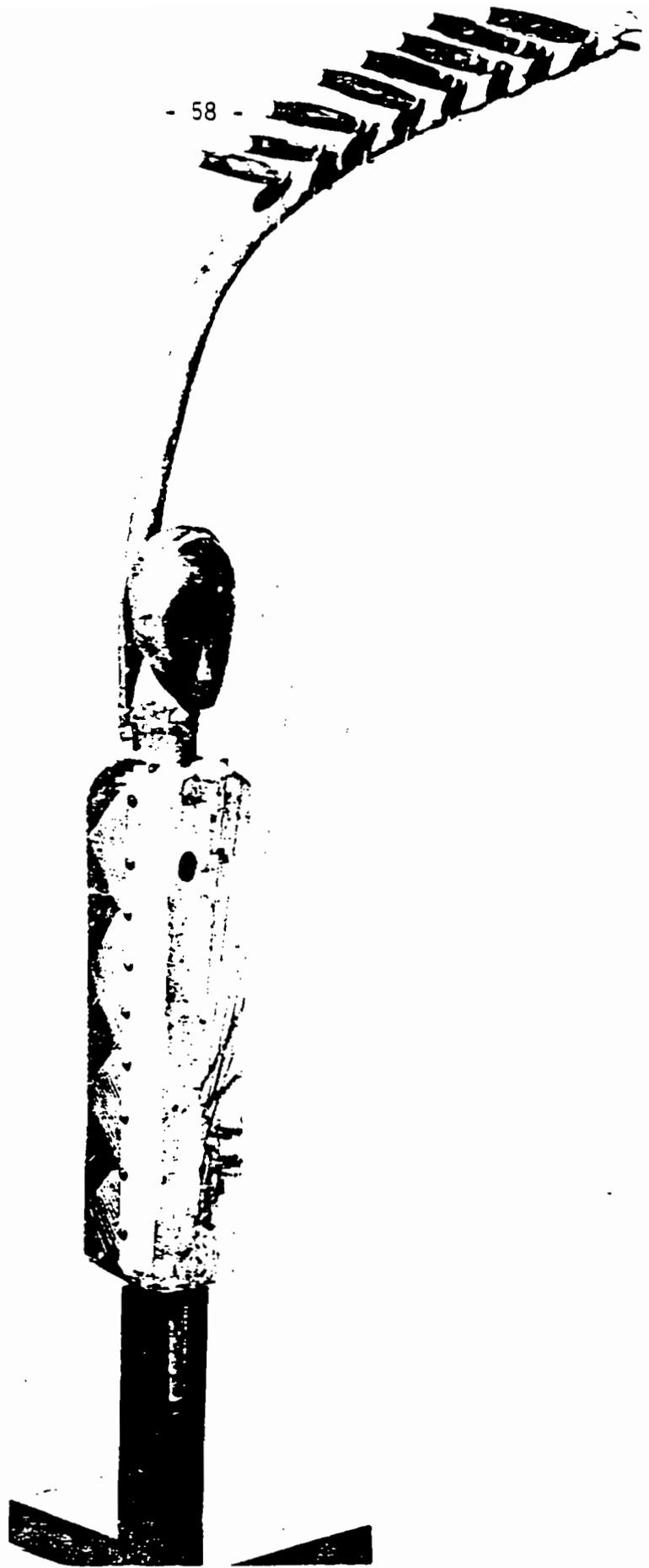
Collect. A. Folch n° 157

Barcelone

Harpe fang
Collect. Mr et Mme Mauricio Latansky
H. 72,4 cm



Harpe fang
Collect. Mr et Mme Mauricio
Latansky. Iowa City
H. 72,4 cm



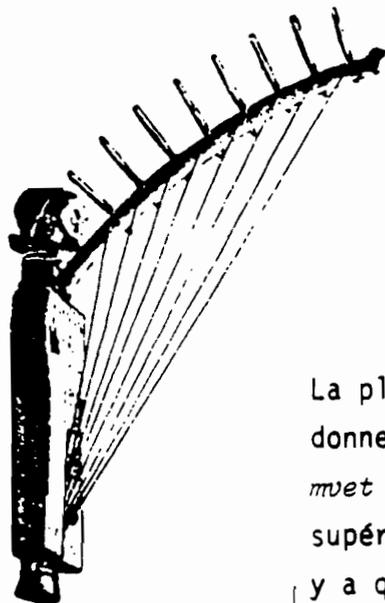
Harpe fang
Collect. Magnelli
in Arts Primitifs dans Des Ateliers d'artistes
M.H. Paris 1967 : 37
H. 80 cm

tique que nous avons pu attribuer aux Ngbaka. Le manche est implanté dans la gorge du prolongement supérieur, ce qui est on s'en souvient, le trait pertinent pour la harpe du Gabon actuelle, mais ce manche à très faible courbure s'élanche presque verticalement sur la photo de Trilles. Le dessin de Tessmann représente une harpe à caisse assez allongée surmontée d'une très belle tête sculptée, le tout évoquant le style "longiliforme" de la statuaire d'ancêtre des Ntumu (cf. Perrois 1972 : 106), l'un des plus élégants de l'art fang.

Quant aux prolongements supérieurs des harpes photographiées par Trilles (: 86) et Tessmann (: 329), il affecte cette forme de proue que nous avons vu déjà apparaître dans certains instruments ngbaka, à l'endroit où le manche s'implantait dans le vertex de la tête sculptée ; ici, tout le prolongement supérieur affecte cette forme dans laquelle il est possible de voir également comme nous l'enseignera le *Bwiti* (*Bwete*) des Tsogo, une allusion au sexe féminin. Le texte de Tessmann est peu clair en ce qui concerne le système de tension des cordes, mais nous noterons tout de suite que ces cordes ne sont pas de la même matière que celles utilisées dans le *Bwiti* des Tsogo et des Fang d'aujourd'hui.

Voici le texte de Tessmann/Hornbostel à propos de ces harpes qu'il appelle *ngomo* (Fang) ou *ngüē'me* (Ntumu) :

"La caisse de résonance a la forme d'une auge (*trogförmige*) ; elle est en bois de *Alchornea caloneura* Pax (*ndamaba* dans la langue), avec une table de l'écorce de *Plois vogeliana* Miq. (*to, etito*) percée de deux trous. A l'extrémité supérieure de la caisse, anthropomorphe ou zoomorphe, se trouve le manche porteur de cordes en bois de *Vapaca guineensis* Muell. Arg. (*asa'm*).



harpe fang
(Tessmann 1913 : 330)

Les huit cordes (parfois sept) sont tendues par des tourillons qui reposent eux-mêmes sur des crochets latéraux fabriqués en moelle de palmiers raphia (?). Les cordes sont faites soit de la piassava du palmier raphia (*kanga dzan*) ou de la tige d'une orchidée *Myrsacidium productum* Kranzl. (*anzuma, oko ojob*)" (1).

La planche d'instruments de musique des Fang que Grebert donne (1922 : 95) fait figurer auprès de la harpe-cithare *mvèt* et divers instruments, plusieurs harpes à prolongement supérieur non sculpté et dépourvues de pédoncule. Mais il y a quelque trente cinq ans, H. Pepper a photographié et enregistré pour les Archives du Musée de Libreville, dans la région d'Oyem, une harpe fang ancienne à pédoncule de type ngbaka, jouée par un vieillard. Le document est de première importance car il s'agissait probablement du dernier spécimen de cette harpe ancienne des Fang.

Les nouvelles générations fang savent qu'un tel instrument a existé autrefois ; ils le nomment *ngoma along* et précisent que sa fonction était funéraire ; sa musique accompagnait les derniers soupirs d'un agonisant. C'est d'ailleurs sous l'incipit *ngoma along* que le document Pepper a été classé (2). Le terme *ngoma along* figure d'autre part dans le dictionnaire de Galley (1964) pour désigner [...] la harpe-cithare *mvèt*. Quant au récit épique du *Mvèt*, Trilles dit qu'il est accompagné d'une "harpe indigène"...

(1) La traduction de ce texte que nous donnons sous toutes réserves a été faite par un étudiant de maîtrise de l'U. de Nanterre d'origine allemande G. Dembon.

(2) Enquête Pepper 54.035 du 09.1954 : Fang Ntumu ; Ewormé kok, Gyem, Woleu Ntem.



INSTRUMENTS DE MUSIQUE, HARPES ET GUITARES (Grébert 1922 : 95)

Du Chaillu, le premier européen à avoir pénétré dans l'intérieur du Gabon, ne parle ni ne donne de dessin de harpe chez les Fang qu'il rencontre non loin de l'Estuaire du Como aux pieds des Monts de Cristal en 1856 (Du Chaillu 1863 : 141). Il décrit pourtant avec le sens de l'observation qu'on lui connaît, les armes et techniques des Fang, leurs instruments de musique avec en particulier le xylophone *medzân*, le tout accompagné de dessins fort exacts. Il est vrai qu'il avait rencontré les Fang plus au Sud que ne les décrira plus tard Tessmann. Il s'agissait en fait de la tribu Mëkë issue de l'avancée la plus méridionale des Betsi.

S'il ne fait pas de doute que les Fang aient apporté une harpe au XIXe siècle, cet apport ne paraît devoir être mis qu'à l'actif de la seule branche occidentale de la migration (Ntumu et peut-être Okak). La migration orientale, celle des "farouches Osyeba" de l'Ogowe qui ne seraient autres que les Mëkë d'après de Brazza (de Brazza 1888 : 2, cité par Laburthe 1977 : 101) ne semble pas l'avoir connue. Tout se passe comme si les Mëkë, alias Osyeba, déjà épuisés culturellement par les contacts qu'ils avaient eu et les résistances auxquelles ils s'étaient heurtés tout au long de l'Ogowe, avaient remodelé définitivement leur personnalité sur l'Estuaire - l'adoption du *Bwiti* étant le signe de cette crise - et que les Fang Ntumu, qui avaient fait une halte de leur plein gré dans le Woleu-Ntem où sans doute ils se trouvèrent chez eux, s'étaient donné pour tâche de préserver une certaine idée du génie ethnique, idée selon laquelle "l'école du *Mvet ntumu* jouerait le rôle codifiant d'une académie". (Laburthe *ibid.* : 109). L'axe symbolique ~~essentiel~~ du *Mvet* qui associe l'Amont (*okü*) aux valeurs viriles de l'ethnie, l'Aval (*nki*) aux forces maléfiques de l'Occident, les luttes titanesques mais vaines résultant du choc de ces deux mondes, pourraient être effectivement compris

-entre autres interprétations- comme la direction cardinale d'une volonté de puissance consciente de ses limites. Il est possible qu'en s'érigeant en charte culturelle, le Mvet ait évincé peu à peu toute activité poétique et musicale associée à la harpe qui n'aurait pu être que l'héritage d'une phase antérieure de la migration centre africaine conservée un temps par les seuls Fang Ntumu (1).

La situation, on le voit, est complexe. Nous avons déjà suggéré que si les Myene avaient pu contribuer à transmettre le culte du *Bwiti* des Tsogo aux nouveaux venus sur l'Estuaire et dans le bas-Ogowe, ils ne l'avaient pas, pour leur part, pratiqué avec beaucoup de conviction, restant fidèles à des cultes nationaux dont la musique est d'ailleurs fort semblable ; nous développerons ce point dans un prochain chapitre.

Nous donnerons en illustration une copie du document Pepper dans lequel il est possible d'entendre l'accord de cette harpe ancienne des Fang, la manière d'en jouer et le chant qu'elle accompagne. Ce document confronté à :

- a. un fragment de musique de harpe-cithare *mvét* de la même région
- b. de musique de harpe des Myene
- c. de musique de harpe des Punu
- d. de musique de harpe des Vili
- e. de musique de harpe des Tsogo
- f. de musique de harpe du *Bwiti* fang "moderne"

(1) L'instrument *mvét* également, c'est-à-dire la harpe-cithare elle-même, n'est l'apanage ni de toutes les tribus fang : les Ntumu en sont les spécialistes et parmi eux le clan Oyèk, ni des Fang exclusivement : on le trouve chez les Kota, Teke Nord occidentaux, Mbochi et Gbaya

suffiront à démontrer éloquemment d'une part la similitude de cette musique de harpe des Fang avec celle du *Mvet* d'une part, et la dissimilitude de cette musique avec celle des populations méridionales du Gabon susnommées d'autre part, et enfin la similitude de la musique de harpe du *Bwiti* fang moderne avec ces dernières.

La harpe des Kele

1. Dans la première moitié du XIXe siècle -donc avant l'arrivée des Fang- les populations de la côte ne semblent même pas avoir eu de harpe. Bowdich (1819) qui fournit la principale source pour le Gabon au tout début du siècle dernier, s'était intéressé à la musique des Mpongwe

"L'entchambie, écrit-il, le seul instrument qui leur soit particulier, ressemble à la mandoline mais n'a que cinq cordes, faits de fibres de racines de palmier. Le manche consiste en cinq morceaux de bambou auxquels sont attachées les cordes, qui, pouvant se lever ou s'abaisser à volonté, se mettent facilement d'accord, quoique pour peu de temps[.].] On joue de cet instrument avec les deux mains. Le son en est doux, mais monotone. Dans les soirées éclairées par la lune, on chante d'un ton de récitatif, de longues histoires qu'on accompagne de l'entchambie ; une des plus en vogue contient le récit des artifices par lesquels le soleil gagna de l'ascendant sur la lune, qui avait été créé à son égale par leur père commun" (Walckenaer 1827 XII : 209).

Il s'agit là bien sûr d'un pluriarc et il faut lire dans "etchambie" : *tsambi*, nom donné au pluriarc à cinq cordes au Loango jusqu'au Cap Lopez, prononcé à la Mpongwe. Le texte rapportant le "voyage de Bowdich au Rio Gabon fait en 1815" continue d'ailleurs de la sorte :

"Parmi les nègres que Bowdich vit jouer de cet instrument se trouvait un albinos, né dans l'Im-

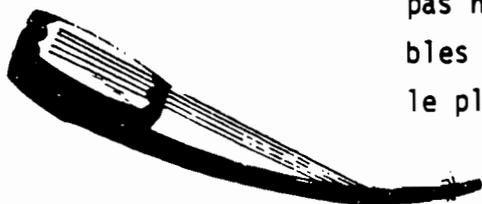
biki, contrée de l'intérieur" (1).

L'Imbiki n'est pas une contrée de l'intérieur, il faut y lire Ombeke, ancien nom des (o)-Rungu du Cap Lopez, voisins immédiats des Mpongwe après la rive gauche de l'Estuaire. L'instrument a totalement disparu de chez les Mpongwe à l'heure actuelle ; il existe bien chez les Fang même au Woleu-Ntem mais sa construction rapide en moelle de palmier raphia, et son utilisation par les enfants et même les femmes -fait étrange pour un cordophone- contribue à laisser supposer qu'il s'agit là d'une imitation servant de jouet ; il n'y possède d'ailleurs qu'un, deux, à la rigueur trois arcs.

Une cinquantaine d'années plus tard Du Chaillu ne mentionnera ni harpe ni pluriarc chez les Mpongwe que pourtant il connaissait bien ; un séjour de quelques années sur

(1) Si nous avons tenu à citer ce texte dans son intégralité c'est autant par goût personnel pour le style de ces anciens voyageurs (la précarité de l'accord du pluriarc qui se fait effectivement par pesées sur les arcs a été observée avec un certain humour), que parce que cette histoire de lune et de soleil est loin d'être inintéressante : chez les Sira, le pluriarc *tsambi* accompagne effectivement de longs récits entrecoupés de chants racontant les aventures de Gikafi et Marundu, frère et soeur mythiques ; d'autre part, la lune et le soleil, autrefois dessinés sur les instruments de musique et sur les portes dans l'intérieur du pays, sont respectivement symboles féminin et masculin dans ces civilisations où le principe matrilineaire et le principe patrilineaire se trouvent en positions conflictuelles. Du Chaillu rapportera pareils récits sur les querelles de la lune associée "au temps à l'obscurité, à la mort et à la sorcellerie" et du soleil, associé "à la clarté, la gaieté et la prospérité" (1868 : 199). Nous tenons à souligner tout de même que ce dernier point de vue qui pourrait être interprété comme anti-féministe est équilibré par le fait que la lune est aussi symbole de beauté féminine : la jeune fille et la lune sont désignées par le même mot (*ngon, ngonde*) et le clair de lune associé à l'émotion musicale engendrée par la harpe chez les Miene.

la côte, où son père avait eu une factorerie l'avait "initié de bonne heure à la langue, aux moeurs et usages particuliers des habitants du littoral" (1863 : 3). Il n'en parlera pas non plus chez leurs voisins de langue et culture semblables : Rungu et Nkomi, mais il signalera sous le nom de *wombu* le pluriarc chez les Sekiani (1863 : 68) plus à l'intérieur.



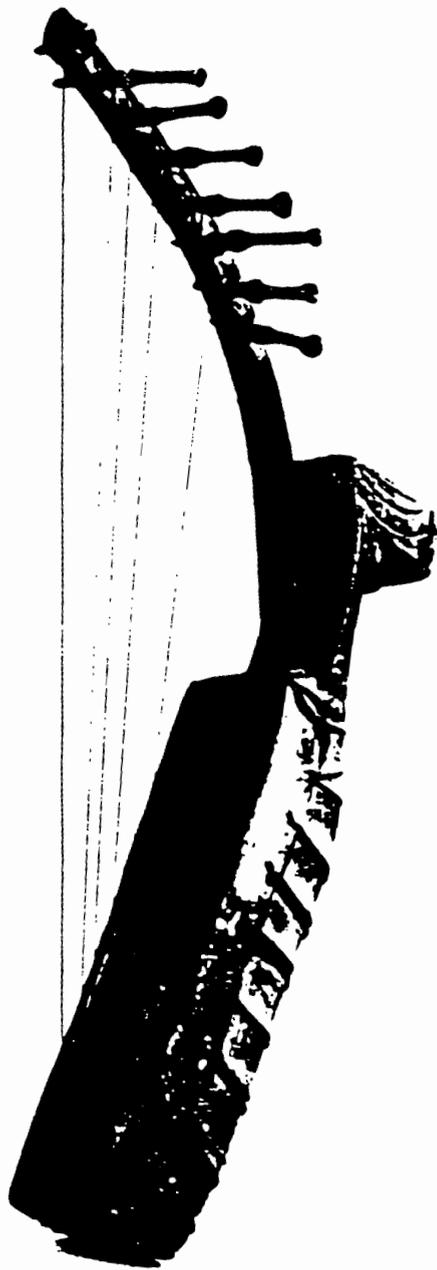
Pluriarc des Sekiani
(Du Chaillu 1863 : 68)

2. Parti pour explorer l'intérieur en remontant avec ses guides Nkomi et Mpongwe les itinéraires de Traite, Du Chaillu donne un dessin fort précis d'une harpe qu'il remarque aux mains des Kele. Il rencontre ces derniers une première fois en 1858 puis en 1864 au Sud entre l'Ogowe et la Nguaye et les trouve en état d'hostilité permanente avec les Sira. Les Kélé, aujourd'hui en voie de disparition, survivent en flots discontinus sous des noms différents ; mais ils semblent bien avoir occupé tout l'intérieur du Gabon avant de se trouver bousculés, disloqués et rejetés sur la rive Sud de l'Ogowe par les Fang et Osyeba. C'est toujours sur la défensive et eux-mêmes belliqueux et pillards que les explorateurs les décrivent aux alentours de l'Estuaire, entre le Fernan Vaz et la Ngounié et sur la rive gauche du Moyen Ogowe, sous le nom de Bakélé (singulier Akélé) dans l'Ouest, de Bangoen vers les portes de l'Okanda, Bongom et Bawumbu sur le Haut Ogowe. Cette dispersion même atteste l'étendue de leur ancien territoire mais aussi leurs moeurs nomades et ils semblent bien avoir été, après les Pygmées avec lesquels ils se sont très certainement croisés, les premiers habitants de l'intérieur du Gabon.



Harpe des Kele
(Du Chaillu 1863 : 334)

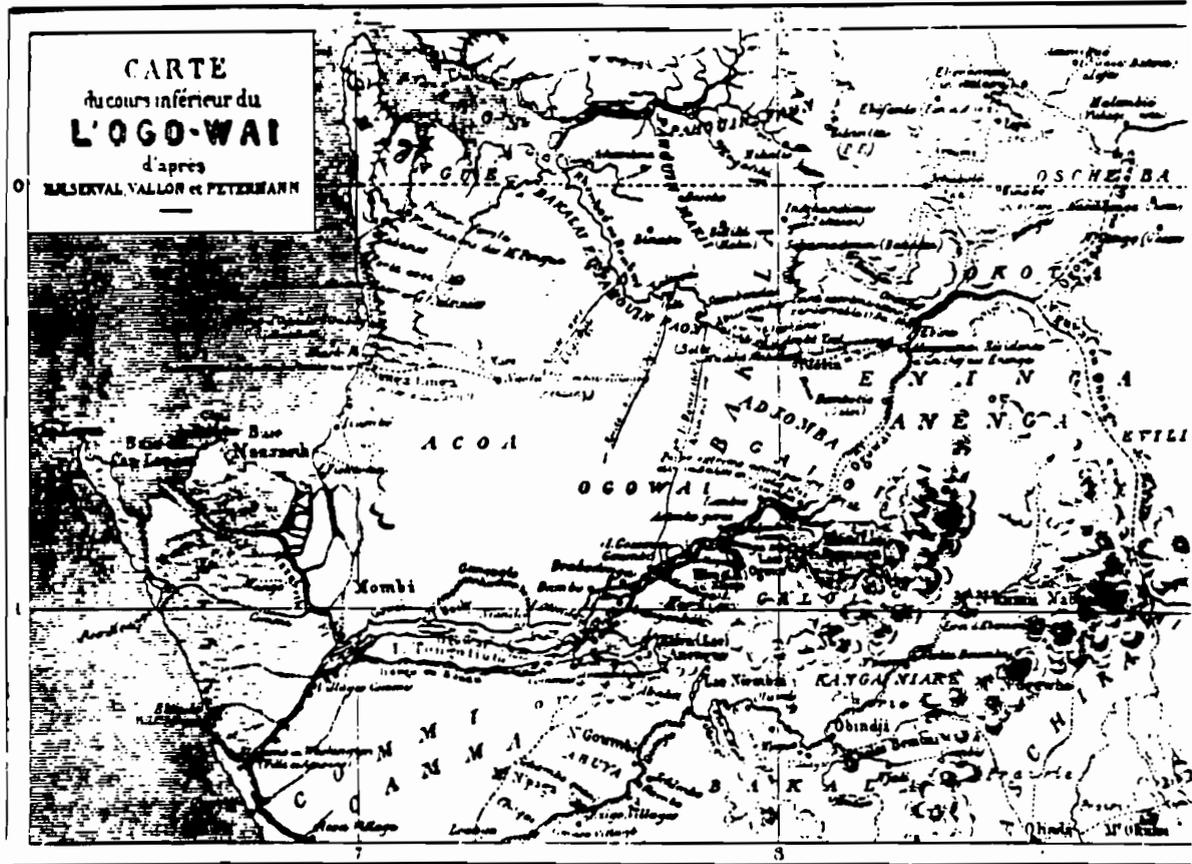
Qui sont ces ~~Ba~~Kele ?... Une première vague de peuplement bantu restée "sauvage" pour les Mpongwe de l'estuaire qui les rejettaient, eux et les Sekiani, dans la catégorie des Bulu c'est-à-dire "hommes des bois" (Griffon du



Harpe Kele. Photo Musée de l'Homme



Guerriers kele (Griffon Du Bellay 1865 : 301)



Répartition des populations de l'Ogowe à la fin du XIXème siècle (Griffon Du Bellay 1865 : 307)

Bellay, 1865 : 302) (1).

D'après Avelot (1905 : 364), les ~~Ba~~Kele, poussés eux-mêmes par les Fang, auraient, vers le XII^{ème} siècle (si contraint les ancêtres des Mpongwe, Okande et Tsogc, apparetés et installés à l'époque dans le Haut Ivindo, à descendre vers le Sud-Ouest, les Okande s'arrêtant sur le moyen Cgoou les Tsogo remontant l'Ofoué, les Mpongwe poussant jusqu'à la rive gauche de l'Estuaire en empruntant sans doute le réseau complexe de cours d'eau pouvant le relier au cours inférieur de l'Ogowe. L'origine Nord-Est et la localisation dans une région pouvant être le Haut Ivindo est effectivement attestée dans la tradition orale de la plupart des populations du Gabon chez lesquelles l'axe Nord-Est Sud-Ouest prend toutefois une dimension mythique et ne peut, sans la plus grande prudence, être ramenée à une dimension géo-historique (mis à part les Fang, dont l'arrivée récente en provenance du Nord-Est est évidente (2).

Si l'installation des Mpongwe sur l'Estuaire avant le XV^{ème} siècle (époque de sa découverte par les Portugais) ainsi que le refoulement des Kele par les Fang au cours du XIX^{ème} siècle sont certains, qui peut dire où se trouvait

(1) C'est Bowdich (1819) qui, le premier, insinua que "Boulo voulait dire sauvage : "La rive orientale de l'estuaire est habitée par les Schikans qui de même que tous les habitants de l'intérieur sont appelés boulas par les nègres de l'Empoongoua (Mpongwè) : ce terme [...] signifie barbare ou étranger". A ne pas confondre avec les Bulu du Cameroun, une tribu fang ; ce nom leur viendrait d'après Gauthier (1950, p. 27) d'un chef Sékiani de la rive droite de la Mondah qui s'appelait Aboulouè-Mapéka.

(2) L'axe Est-Ouest est celui du périple du soleil et comme le fait remarquer judicieusement Ph. Laburthe Tolra (1977 : 211) à propos des Béti, les fleuves de l'Afrique Centrale Occidentale coulent tous plus ou moins selon cet axe. Que de signifiants symboliques pour les mythes d'origine !...

tout ce monde au XIIème siècle !...

D'après Gauthier (1950 : 13), le mot "Como" ou plus exactement "Nkomo" qui désigne la petite rivière qui se termine par l'Estuaire serait kele (1) ; il n'aurait désigné au début qu'une partie en aval de son confluent avec la Mbè. Les Mpongwe à leur arrivée sur l'estuaire auraient, toujours d'après Avelot, trouvé le pays occupé par "des tribus nomade et chasseresses qui se donnent à elles-mêmes le nom de Sheke et que les Mpongwe appellent Ashekyani et les européens Boul "et dont le langage" est apparenté de très près à celui des Bakélais..."

Les Kele ne seraient-ils pas les descendants des Ambu (Amboas ou Amboes) dont parle Duarte Lopez (1591 ; 1965 32) et que la carte de d'Anville (1731), celle de Guillaume de l'Isle (1733) et celle qui figure à la page de l'Histoire des voyages de l'abbé Prévost (1748) placent dans une "région inconnue" immédiatement à l'Est du Fernan Vaz et de Sette Cama, là où précisément Du Chaillu rencontre les Kele en 1864 ? Duarte Lopez avait placé les Ambu entre le royaume de Kongo et celui des Anziques (Teke), "en direction de l'Océan occidental", ce qui correspond au territoire actuel du Gabon, sa *Relation* étendant les limites septentrionales du royaume de Kongo au Cap Ste Catherine (deuxième degré de latitude Sud), en y incluant le Loango. Il précise en outre que les Ambu confinent avec des "peuples qu'on désignait autrefois du nom de Brama et qui forment maintenant le royaume de Loango" et situe ces derniers "sur la côte de l'Océan et environ à deux cents milles à l'intérieur -ce territoire comprenant le cap Lope Gonçalves (2)" (Duarte Lopez/Pigafetta/

(1) cf. note 1 p. 1

(2) Nom du voyageur portugais ayant découvert ce cap et dont la contraction a donné Lopez, toponyme actuel de ce cap.

Ball 1591/1965 : 31, 32). Il n'y a aucune raison de refuser de voir dans les Brama dont l'histoire sera répétée au cours des XVIe et XVIIe siècles, les (ba)-Varama actuels, sous groupe littoral des Sira, dont le territoire est sensiblement le même que celui des Brama des cartes anciennes et chez qui les éléments de culture Loango sont évidents, avec en particulier l'emploi encore attesté du pluriarc *tsambi*, et une appartenance linguistique au groupe Punu-Lumbu-Vili. Si les Ambu sont une réalité, ils ont dû se trouver en hostilité avec les fameux *Brama ; la guerre kele-Sira du XIXe siècle serait la perpétuation de ces luttes aux confins des anciens royaumes, rallumées par la poussée Galwa et Fang qui contraignaient les Kele à refouler les Sira ayant progressé jusqu'à l'Ogowe, vers leur lieu d'origine (1).

Planquaert (1932) qui rattache les Ambu aux "Jaga" et ces derniers à ce qu'il appelle "le stock bateké" pense pouvoir retrouver Ambu dans l'ethnonyme (b)a-(w)umbu d'une fraction kele du haut Ogowe, et d'une population du Kwango, mais sa démonstration linguistique semble pour le moins hardi

La réputation de bellicisme (1) et de banditisme qu'eurent les Kele au XIXe siècle rappelle celle qu'on fit aux "Jagga" au XVIe et XVIIe siècles. Les Jaga (Giaka, Giaques, Aiaka etc...) apparaissent dans les textes de l'époque comme des hordes de tribus nomades et belliqueuses, réputées anthropophages, qui circumambulaient autour du royaume de Kongo, l'attaquant parfois : Duarte Lopez raconte comment les "Giaca" en envahirent la capitale vers 1570 et en furent chassés par F. de Gouveia. D'après Battle et Cavazzi, ils organisaient des razzias d'esclaves, ne pratiquaient pas l'agriculture et ravageaient celles des autres. Le terme "Jagga", repris par les portugais recouvrait en fait différentes réalités ethniques dans une même exclusion rejetant dans la barbarie, les peuples non soumis aux lois de Kongo... Ainsi les Kele seraient

(1) Les Kele se nommaient eux-mêmes *batu dibadi* : "hommes de guerre" d'après Mac Latchy.

des "Jaga" tout comme les Fang sont des "Pahouins".

Les Kele ont été, à n'en point douter de grands razzieurs ; peut-être ont-ils été à une certaine époque les pourvoyeurs principaux dans ce circuit complexe de la Traite des esclaves où seuls les côtiers étaient en contact avec les européens, car ils ne semblent pas eux-mêmes en avoir été victimes. Ils faisaient des incursions jusque dans les Monts Du Chaillu, comme le prouvent les traditions orales des Tsogo qui les mettent en scène lors de ces représentations théâtrales bouffonnes qui font suite aux cérémonies nocturnes de la Société initiatique du *Bwete* ; nous avons assisté à l'une de ces scènes que nous avons filmée (1) et que D. Gollnhofer et R. Sillans avaient déjà décrites. On y voit arriver un personnage grotesque, le visage barbouillé de noir de charbon (signe de "sauvagerie") affublé d'oripeaux guerriers et de lambeaux de peaux de bêtes, roulant de gros yeux -un peu à la manière de ces "hommes-singes" du théâtre Katakali de l'Inde du Sud- et baragouinant des questions confuses prouvant son ignorance des choses du *Bwete*.

Baumann (Baumann/Westermann 1962 : 199) rattache les Kele et Sekiani au groupe Nzimu qu'il oppose aux bantous côtiers du Cameroun et du Gabon. Ce groupe Nzimu, du nom de Ndzem ou Njem de la région de Dja-Sangha comprendrait, d'après cet auteur, diverses populations (Kunabembe, Maka, Bete Kaka, Mbimu, Pomo et Bumali) mais également Kota, Kwele re-

(1) Malheureusement la séquence, sous-exposée, n'a pu être montée dans le film *DISUMBA* ; dans ce même film la séquence dite du *Yamango* (séquence n°) scène paillardes où l'on voit un personnage parfaitement ridicule affligé d'éléphantiasis poursuivre vainement une jeune fille tso-go figurée par un travesti, semble bien être également une "mise en boîte" des Kélé. Cf. également R. Sillans, 1967 : 54.

poussés par les Fang vers l'Ouest tout en se "pahouinissant" arguant que les Benga et Duala seraient un fragment détaché des Kota.

Les Kele pourraient être donc, avec les Sekiani qu'on trouve tout comme eux en voie de disparition et en îlots discontinus aux alentours de l'Estuaire et du Delta intérieur (quoique mieux intégrés aux Iliene), une première vague de peuplement intérieur ayant précédé les Fang avant de s'effacer devant eux ? Au XIXe siècle, les Kele sont encore nombreux et en pleine activité commerciale et guerrière, coïcés semble-t-il par les Sira au Sud-Ouest et les Fang au Nord Est. En 1874, le marquis de Compiègne qui explore le cours d' Moyen Ogooué des portes de l'Okanda à l'Ivindo "aperçoit sur la rive droite la fumée des villages Osyèba..., ces cannibales dont le nom seul fait trembler même les Bakalais". Ces derniers avaient installé quelques villages sur la rive gauche et Compiègne y avait remarqué "un vieux chef au teint cuivré comme celui d'un peau rouge". Aux portes de l'Okanda, l'explorateur rencontre les Mbāgwē, et note leur appartenance au groupe Kele : "Les Bangouens [...] sont moins cruels que les Bakalais de la côte [...] en général toutes leurs femmes sont très laides, la couleur de leur peau est d'un jaune sale et leur corps et surtout la poitrine et l'estomac est couvert d'un [...] tatouage produit par des excroissances de chair teintes en bleu ... Les maisons des villages bangouens sont comme celles des Bakalais, rangées sur une seule ligne et bâties en écorces" (Compiègne 1875 : 85-124).

Lorsque Du Chaillu avait rencontré les Kele en 1858 puis en 1864, c'est après avoir remonté le Rembo Nkomi à partir du Fernan Vaz en compagnie de ses guides Nkomi (un itinéraire de Traite). Il était alors arrivé dans les plaines du pays des Sira et avait séjourné dans un village kele sur l'Ofubu (un cours d'eau tributaire du Rembo), puis à son deu-



Griffon du Bellay

(Du Chaillu 1863 : 481)

xième voyage dans la région de l'Obangé et de l'Ovigi il note : "Comme beaucoup d'anciens villages de cette tribu belliqueuse, celui-ci [...] n'avait qu'une seule rue, barrée à chaque bout par une grosse porte [...] excellente disposition pour se garantir d'une surprise nocturne et d'une attaque des autres Bakalais avec qui on était en guerre... Les tribus voisines et surtout les Ashiras, redoutent la puissance et la perfidie des Bakalais" (Du Chaillu, 1963 : 84). On notera que cette disposition décrite par Du Chaillu chez les Kélé du Sud et par Compiègne chez les Bangouens de l'Est, avec une rue barrée à chaque bout par une grosse porte est celle des villages *fang*, telle qu'on pouvait la voir encore, il y a une vingtaine d'années non loin de Libreville.

Griffon du Bellay remarquera l'état d'insécurité et d'agressivité permanente dans lesquels se trouvaient les Kele : "Avant-garde arrêtée dans sa marche, d'une grande tribu qui habite sur les bords de l'Ogo-wai, cette race rétrograde aujourd'hui sous la pression des Pahouins qui s'infiltrèrent parmi eux ... Les Bakalais qui semblent participer des Boulous par leur laideur, semblent avoir aussi leurs défauts. Ils ont les mêmes goûts nomades, et aussi peu de respect pour la propriété d'autrui, mais ils sont plus industriels, car ils fabriquent des tissus en fibres végétales d'une bonne confection... Ils ont aussi, plus que leurs voisins (les Sekiani "Boulou") le sentiment de la musique, et font plusieurs instruments qui tiennent les uns de la harpe, les autres de la guitare" (1865 : 303).

Tous les observateurs relèveront les qualités artisanales des Kele : tissage du raphia et métallurgie mais également leur mauvaise réputation. L'origine des Bakélé demeure donc obscure. On retiendra leur antériorité aux alentours de la ligne équatoriale sur la plupart des populations modernes du Gabon et des caractéristiques qui peuvent les rap-

procher soit des Fang (1) : métallurgie développée, villages une rue fortifiés, patrilinearité, absence de l'esclavage, tatouages bleus (qu'on peut observer encore chez certains fang aujourd'hui) ; soit des négrilles : couleur rougeâtre ou jaunâtre, réputation de malpropreté, de vagabondage, de chapardage, mais leur concède un artisanat qui évoque les civilisations méridionales de Kongo et Loango.

2. La harpe dont Du Chaillu a donné le dessin et qu'on trouve sous l'intitulé "Fang" dans la catégorie Vd. d'Anckermann, existe, on s'en souvient, depuis le XVIe siècle au moins : huit cordes, pas de pédoncule, implantation à la base du prolongement supérieur de la caisse sculpté en forme de \uparrow . Le nom donné par Du Chaillu est le même que celui qu'il avait donné pour le pluriarc des Sekiani (*wombi*). La harpe que nous avons observée en 1966 sur la piste de l'Ofoué, c'est-à-dire en plein pays Povi était de ce type ; les villages de cette piste témoignaient d'une culture encore préservée ; on pouvait y voir les dernières portes de case sculptées polychromes que Du Chaillu avait décrites chez les Punu et Tsogo. Non loin de là, sur l'Ofuë, quelques années auparavant le Docteur Andrault avait trouvé un instrument semblable, énorme, avec des yeux évoqués de part et d'autre de la hampe du \uparrow . Nous en donnons la photographie.

S. Chauvet parle pour les Kele d'une "mandoline-cithare" (sic) du Gabon, appelée *ombi*, bien que la description qu'il donne indique qu'il s'agissait d'une harpe. "Dans l'immense majorité des cas, la caisse de résonance est ornée d'une tête humaine plus ou moins stylisée, qui est sculptée dans le même bloc de bois que la caisse elle-même. Cette

(1) Si l'on se fie à la gravure donnée par Du Chaillu (1863 : 525) la *sanza* des Kele (*ibeka*) était de type fang.

tête humaine, sur les vieilles mandolines, a le facies caractéristique des fétiches du Gabon et les yeux généralement constitués par deux petites perles de traite..." (S. Chauvet 1929 : 108). Les Kele auraient donc eu des harpes anthropomorphes à côté de celles affectant la forme du 1 ?... Mais ici l'amalgame entre "pahouin", bakalais, Gabon, est flagrant et ce texte n'est d'ailleurs pas une étude de terrain. Il est cependant à noter que les Kele ont eu une statuaire d'ancêtre, ou plus exactement ces représentations féminines parfois colossales qu'on trouvera dans le temple du *Bwete* des Tsogo. Chez les Kele de l'Ofubu, Du Chaillu remarque en 1858 une "idole" appartenant au chef du Village : "c'est une figure de femme, en bois, presque de grandeur naturelle, dont les pieds sont fourchus comme ceux d'un cerf (1) (sic). Elle a des yeux de cuivre ; une de ses joues est peinte en rouge et l'autre en jaune. Elle porte un collier de léopard. Elle a, dit-on, une grande puissance et dans certaines circonstances, elle fait des signes de tête. On assure même qu'elle parle souvent..." Il note que l'"idole" s'appelle "Mbuiti".

A l'heure actuelle, ce n'est guère que chez les Tsogo et Sango que l'anthropomorphisme (2) et la polychromie envahissent encore colonnettes, poteaux et instruments de musique.

Du Chaillu avait été particulièrement frappé par la musique de harpe des Kele. Il la décrit avec les termes

-
- (1) Ce détail est à mettre au compte des fantasmes de l'auteur. La statuaire africaine bacle souvent la représentation des membres inférieurs. On pourra le voir dans notre film. Le mythe européen donne aux diables, des pieds fourchus...
- (2) Aucun d'eux pourtant ne note l'anthropomorphisme "exotérique" de la harpe, ce qui porte à penser qu'il est récent et que les instruments d'alors étaient en forme de 1.

qu'on emploierait pour décrire celle des Tsogo et autres populations d'aujourd'hui puisque les Kele ont quasiment disparus :

" Les Kele [...] aiment la musique de certains instruments [...] ils ont [...] une espèce de guitare et une harpe à huit cordes, ingénieux instrument dont quelques hommes jouent avec une grande habileté. Plusieurs de leurs airs sont vraiment jolis quoique tristes et monotones. L'*ombi* comme ils l'appellent est pour eux une source de plaisir extrême. Maintes fois j'en ai entendu jouer toute la nuit pendant que la foule des auditeurs était assise en silence autour du feu [...] l'*ombi* leur inspire des sentiments empreints de douceur et de mollesse.

Il y a deux instruments que l'on appelle *ombi* : l'un est une sorte de guitare qui n'a que quatre cordes l'autre, qui en a huit, est une harpe [...] le son de l'*ombi* à huit cordes est doux et mélodieux ; il accompagne ordinairement la voix, et, en pareil cas les airs sont presque toujours plaintifs." (Du Chatelet 1863 : 440).

Bref, plus ils s'avancent vers le massif central du Gabon, plus le goût pour la musique et la présence d'instruments inconnus sur la côte attirent l'attention des explorateurs (1). Ce massif est le cœur géographique des civilisations de l'Ogowe : les aires culturelles pertinentes du Gabon se répartissent en étoile tout autour et il marque la frontière en même temps que le point d'arrêt des migrations d'origine septentrionales et méridionales convergentes à la ligne équatoriale.

(1) cf. note 2 p. 74

Au Sud, le massif est habité par les Nzabi et Tsangi qui mènent vers la vallée du Niari et à l'aire culturelle Kongo et à l'Est au domaine teke. Au Sud Ouest c'est la vallée de la Ngunye, le Mayombe et le Loango ; à l'Ouest en direction de l'Océan, c'est le domaine Myene. Au Nord, la grande forêt dite "des abeilles" est inhabitée mais l'ofue mène aux portes de l'Okanda et au domaine Fang et Kota et les Simba faisaient la liaison autrefois. Dans les années trente, d'après un rapport de Maclatchy les Kele occupaient la région située au Nord de Mimongo "en voisinant à l'Est avec les Sango Budanza, à l'Ouest et au Sud avec les Tsogo Diboia [...] ces deux ethnies étant séparées des Kele par un no man's land de soixante à quatre vingts kilomètres (Maclatchy 1936 : 23). Toujours d'après Maclatchy, ces Kele auraient été les dernier émigrants en provenance de Koulamouton pour aller commercer avec les Européens à Lambaréné (ibid.).

Le Massif Central du Gabon et les Tsogo

1. Du Chaillu poursuivant, lors de son deuxième voyage son exploration de la rive droite de la Nugnie, pénètre par le versant Sud Ouest dans ce massif qui portera son nom, et quelques jours après son "invention" des pygmées (1) le 10 juin 1864 il rencontre les Tsogo et leurs voisins orientaux les Sango ; chez ces derniers, le 29 juin, accompagné de ses guides Nkomi et Punu et de ses hôtes Tsogo il assiste à la première cérémonie du *Bwiti* qui fut sans doute célébrée devant un européen :

"Je suis allé voir l'idole du village, ou Mbuiti (en d'autres termes, la sainte patronne du pays), et je fus témoin d'une grande cérémonie qui se passa dans sa demeure sacrée ... L'idole est une monstrueuse et indécente figure de bois, du sexe féminin. J'ai remarqué que plus nous avançons dans l'intérieur du pays, plus ces figures étaient grossièrement travaillées. L'idole, dressée au fond d'une cabane étroite et basse, de quaranté à cinquante pieds de long sur dix de large, était bariolée de rouge, de blanc et de noir. Quand j'entrais dans la cabane, je la trouvai pleine d'Ashangos, rangés en ordre des deux côtés, ayant devant eux des torches allumées, fichées en terre. On distinguait au milieu de la foule deux personnages mbuitis, c'est-

(1) Nous tenons à souligner ici que Du Chaillu fut le premier à signaler l'existence des Pygmées, vingt ans avant Schwe furth. Très injustement on crut à des affabulations. Le nom qu'il a donné est bien pourtant celui que portent les Pygmées du Massif Central : ba-Bongo.



Scène du *Bwete* tsogo

à-dire deux espèces de pontifes affublés de lambeaux de toile du pays, grotesquement peints de diverses couleurs, une joue blanche, une joue rouge, la poitrine rayée de jaune et le tour des yeux barbouillé à l'avenant. Ces couleurs sont le produit d'une décoction de divers bois de teinture, mêlée à de la terre détrempée. Les autres Ashangos étaient aussi rayés et bariolés de la même façon, et la lumière des torches, reflétée sur des figures bizarres, leur donnait l'aspect d'une troupe de démons, réunis dans les régions infernales pour célébrer quelque rite sacrilège. A leurs jambes pendaient des feuilles blanches arrachées à des coeurs de palmiers. Plusieurs d'entre eux portaient des plumes, d'autres des feuilles roulées en forme de cornes derrière les oreilles, et tous tenaient à la main un bouquet de feuilles de bananier.

Dès que je fus entré, la cérémonie commença. Tous les hommes s'accroupirent à terre et se mirent à entonner une sorte de chant sauvage. *Il y avait près de l'idole un orchestre composé de trois tambours ayant chacun deux baguettes, d'un joueur de harpe, et d'un exécutant sur un morceau de bois creux qui, au lieu de poser à terre, était suspendu à deux autres morceaux de bois (c'est nous qui soulignons), de manière à produire plus de sonorité.* Sur cette musique, les deux personnages mbuitis dansaient je ne sais quel pas de fantaisie au beau milieu de la cabane sacrée, en se livrant à toutes sortes de contorsions bizarres. *Toutes les fois que ces deux pontifes s'interrompaient pour parler, un profond silence s'établissait dans l'auditoire.* Pendant le cours de la cérémonie, la foule accroupie se redressait de temps en temps et en-

tourait les danseurs en chantant de plus en plus fort, puis elle reprenait sa première attitude. Cette manoeuvre se répéta à plusieurs reprises [...]. Nos deux mbuitis, je dois en faire la remarque, étaient venus de loin pour jouer leur rôle dans cette espèce de représentation théâtrale (1). Ces officiants, comme les docteurs en sorcellerie, sont d'importants personnages chez les tribus de l'intérieur... A la fin, excédé de fatigue, assourdi par le bruit, ne voyant ni sens ni variété dans toutes ces mômeries, je retournai me coucher à dix heures et demie"... (1868 : 258).

(Et c'est fort dommage car Du Chaillu aurait pu voir des choses étonnantes au cours de la nuit !...)

2. Quelques années plus tard, remontant l'Ogowe jusqu'aux portes de l'Okanda, le marquis de Compiègne entendra parler des Simba. Ces derniers viennent d'ailleurs lui rendre visite.

"Ces Simba habitent à une grande distance du pays d'Okanda [...] Ils ont la réputation d'exceller dans l'art de la musique et de la chorégraphie, et aussitôt arrivés nous donnèrent une séance musicale et dansante. Ce sont des hommes superbes (2), les plus beaux que j'aie rencontrés dans l'Afrique Equatoriale ; ils arrivent à tirer des sons très harmonieux d'une sorte de mandoline fabriquée par eux et leurs chants sont infiniment plus variés

(1) Le *Bwete* des Tsogo et Sango n'a donc pas changé depuis un siècle. On pourra en juger par notre film dans lequel on reconnaîtra cette description (séquences 10)

(2) Ce jugement est également celui de Du Chaillu pour les Tsogo.



Harpe simba (?) ou sango (?) (photo Andrault)



Détail harpe précédente (photo Andrault)

et plus mélodieux que ceux des autres nègres de la région (Compiègne, 1875 : 205) (1).

(Il s'agissait bien sûr d'une harpe. Seul, Du Chaillu a remarqué la différence entre la harpe et le pluriarc qu'il appelle "guitare").

Les Simba ont mystérieusement disparu. Ils habitaient sur l'Ofue et faisaient ainsi la jonction avec le massif Du Chaillu qu'une grande forêt inhabitée dite "forêt des abeilles" sépare de l'Ogowe, l'Ofue constituant la seule liaison possible. L'Okanda était le plus important carrefour commercial du XIXe siècle ; toutes les populations bénéficiaires ou victimes de la Traite s'y rencontraient sous l'oeil attentif des Osyeba qui s'étaient installés sur la rive droite.

Nous ne voulons pas exprimer ici un jugement de valeur, mais la description enthousiaste donnée des Simba correspond à celle que tous ceux qui les ont approchés s'accordent à faire des Tsogo qui allient la prestance et la robustesse des Fang à la finesse des populations de la côte. Les Simba étaient le maillon reliant les Okande aux Tsogo avec lesquels ils se sont sans doute confondus en abandonnant l'Ofue, ce qui expliquerait leur disparition ; leur "goût pour la musique" s'appliquerait aisément aux Tsogo qui dans le cadre du *Bwete* ne cessent d'organiser des "séances musicales et dansantes" qui peuvent éventuellement se détacher du rituel lui-même. Peut-être Tsogo et Simba entraient-ils dans la catégorie des "Quibangues" du XVIIIème siècle malheureusement très appréciée des trafiquants de la Traite

(1) Il ajoute un peu plus loin : "Les Shimbé ont une figure vraiment sympathique. Ils appellent de tous leurs voeux la venue des blancs"... Nous lui laissons la responsabilité de cette affirmation !

de Mayumba :

"Les esclaves qu'on amène à ce marché sont de la nation nommée Montequé (Teke) ou bien Mayombe, ou enfin *Quibangue* : ces derniers appartiennent à une petite peuplade fort peu nombreuse de l'intérieur de l'Afrique. Ce sont les plus beaux Noirs que l'on puisse voir, ils sont supérieurs aux Congues (Kong) ils sont bien faits, très noirs, d'une jolie figure et ont les dents d'une beauté admirable ; mais ce peuple a le bonheur de fournir fort peu de traite" (De Grandpré 1801, II : 12).

Ces Quibangues pourraient bien être les esclaves fournis par l'intermédiaire des Kele. Nous proposerions pour Quibangue l'explication suivante : *ki-Bangwe* ou *ki-Mbangwe*. *Mbangwe* (1) (ou *Bangwë*) a désigné les Kele tout comme *Pangwë* désignera les Fang. Dans le *Bwete* des Tsogo on verra que l'arc musical considéré comme l'ancêtre des cordophones est dit venir de *Bangwe* considéré lui-même comme un ancêtre des Pinji et Kele *ki-* est un préfixe nominal de classe 7 qui dans le groupe linguistique kongo peut servir à désigner un parler (*ki-kong* "langue kongo"). Les "Quibangues" auraient donc pu être les esclaves que livraient ceux qui parlent *bangwe*, c'est-à-dire les Kele qui étaient les sous-traitants principaux pour l'intérieur du Gabon, mais ne fournissaient pas d'esclaves de leur propre ethnie.

(1) On consultera également Sillans qui fait de *Mbangwe* le "surnom" du premier représentant de la tribu ghet-sogho qui était allé chez les Pygmées et les Bapinzi "chercher l'arc musical" (Sillans 1967 : 160). Ph.M. Martins (1972 : 124) fait de "Quibangues" de bu-Bangi qui semblent bien éloignés de Mayumba.



Porte décorée tsoogo

3. Lorsque Du Chaillu arriva chez les Tsogo le 10 juin 1864 il s'aperçut avec sa perspicacité habituelle "au premier coup d'oeil, que ce n'était plus le même peuple qu'il avait rencontré jusqu'alors" :



Maisons tsogo
(Du Chaillu 1868 : 219)

"La coiffure des hommes et des femmes, la forme des maisons et des portes, la poudre rouge dont le hommes se barbouillaient, tout dénotait de grandes différences [...] Ce que j'ai trouvé de plus curieux, ajoute-t-il, ce sont les essais de travaux décoratifs appliqués aux portes de plusieurs maisons. Assez joliment construites, ces cabanes, dont les murs sont en écorces d'arbres, ont des portes bariolées de dessins rouges, blancs et noirs fort compliqués et qui ne manquent pas d'une certaine élégance [...] Les Ishogos sont une belle tribu de nègres, vigoureusement constitués, aux membres bien découplés et aux épaules larges. Je les regarde comme supérieurs aux Ashiras sous le rapport physique (1) et j'ai remarqué qu'en général ils ont la tête plus belle et plus développée à la place où les phrénologistes placent les organes de l'idéalité (sic). La physionomie de plusieurs d'entre eux rappelait les Fang. Les femmes ont un air de bonté elles se tatouent diverses parties du corps [...], quelques unes laissent voir entre leurs sourcils et sur leurs joues comme les femmes Aponos (lisez Punu) de petites protubérances de la grosseur d'un pois [...] mais leurs modes les plus curieuses sont celles qui s'appliquent à la coiffure [...] elles

(1) Les Sira sont pourtant réputés, à juste titre, pour la beauté et l'élégance de leurs femmes.



Coiffure tsogo
(Du Chaillu 1868 : 237)

ne s'écartent pas beaucoup de ce que nos dames d'Europe trouvent aujourd'hui du meilleur goût. Là aussi on professe le goût du chignon [...], la mode des chignons était inconnue en Europe quand je me suis embarqué, ainsi les belles Ishogos conservent tout le mérite de l'invention". (1868 : 233 à 239).

Les villages tsogo donnent à Du Chaillu une impression de paix et d'opulence paradisiaque. Il dénombre quantité de hangars dont chacun contient quatre ou cinq métiers devant lesquels les tisserands assis fabriquent leurs toiles, des vergers nombreux et bien entretenus et bien sûr plusieurs "idoles" du "Mbuiti". Il remarque très judicieusement que les Tsogo parlent la même langue que les Pinj, laquelle est distincte de l'idiome des Sira et Puhw.

4. Linguistiquement on rattache les Tsogo aux Myene, en les mettant dans un groupe "okande" (Walker, Sillans, Soret qui a été en réalité véhiculaire plus qu'ethnique. On les apparente volontiers aux Nkomi qui seraient la branche descendue vers la côte lors de la grande migration mythique commune, qui en provenance du haut Ivindo aurait amené Mpongwe, Okande, Tsogo, Galwa, Enenga, Rungu et Nkomi au Gabon ; mais le cas des Nkomi dans l'apparement Myene n'est pas encore éclairci (1). Il existe de plus au Gabon une parenté intertribale par ubiquité de certains clans qui a fait l'étonnement de H. Deschamps et qui ne facilite guère la reconstitution des origines (1). Quoiqu'il en soit, les rapports des Tsogo aux

(1) Nous renvoyons à l'ouvrage d'Ambouroué-Avaro (1981) qui tente une synthèse des recherches sur les Myene et pour les Nkomi on consultera l'excellente thèse de F. Gauïme (1975).



Village punu
(Du Chailly 1958 : 214)



Tisserand tsogo
(Du Chailly 1868 : 242)

Nkomi ont été ceux d'esclaves à maîtres, ce qui n'excluait d'ailleurs pas la parenté. Guthrie en 1948 a classé le Tsogo en zone B.10 en compagnie du nzabi-sira-punu-lumbu mais dans une publication ultérieure (1953) il le rattache au myene (qu'il avait classé d'abord en A 70) en le mettant en B.33 à côté du pinji et du kande. A. Jacquot (1978) et C. Marchal Nasse (1979) n'en disent pas plus ; ceci reflèterait assez bien l'appartenance des Tsogo à la fois à l'aire culturelle Nord équatoriale et Sud équatoriale ; un détail intéressant Du Chaillu remarque tout de suite que le nom *ibamba* que les Tsogo lui appliquent est différent de celui que lui donnaient les Mpongwe et Nkomi : *ntanga*. Or, *ibamba* désigne dans les langues du Congo "l'européen" qui, dans les langues du Gabon est appelé effectivement *ntan* (fang) ou *ntangani* (myene).

5. Les Tsogo font immédiatement suite sur le versant Sud Ouest du massif aux Punu des plaines de la vallée de la Ngunie et de la Nyanga ; ce sont d'ailleurs des Punu qui amènent Du Chaillu chez eux par ce système de relais qui permettait à l'explorateur de pénétrer toujours plus avant. Ces Punu dont la langue est proche de celle de Sira et Sango sont les descendants de "Jaggas" qui rendaient la voie commerciale Vili-Teke de la vallée du Nyari peu sûre à l'époque de l'apogée de ces royaumes (cf. PH. M. Martins, 1972) ; on les appelle d'ailleurs *ba-Yaka* et ils ont la réputation d'être belliqueux. Au siècle dernier les Punu, comme les Fang et les Teke, se taillaient les dents en pointes et s'arrachaient les deux incisives supérieures. Mais les Punu sont des artistes ; c'est à eux que l'on doit le fameux masque dit "mporgwe", un des chefs d'oeuvre de l'art figuratif africain sans parler des cuillères de bois, ustensiles de cuisine, cannes et statuettes d'une élégance de forme et d'une finesse de décor tout à fait exceptionnelle que l'on pouvait encore trouver chez eux il y a quelques années, et qu'ils fabriquent

encore. Leur musique possède avec celle des Sira, ces mêmes qualités de finesse et d'élégance. Ils n'utilisent aujourd'hui la harpe que dans le cadre du *Bwiti* qui est d'ailleurs rare chez eux, mais possèdent des *sanza* et quelques pluriarcs. Les femmes se tatouaient le front d'un losange fait de neuf petites protubérances, ornement que l'on peut voir sur le masque dit "mpongwe". Les hommes tissaient le raphia selon la technique répandue dans l'ancien Kongo qui consistait à fabriquer des carrés à franges appelés *bongo* décorés de motifs géométriques violacés et noir, assemblés en *dengi* pouvant servir de pagne, de moustiquaire et de monnaie d'échange. Bref, leur civilisation avait des points communs avec celle des Tsogo bien que ces derniers plus pacifiques les redoutassent.

6. Ces longues digressions et mises au point à propos des Fang, des Kele, des Sira, et des peuples du massif Du Chaillu n'avaient d'autre but que de fournir quelques données susceptibles de retracer l'histoire de la harpe sur le territoire du Gabon. Nous tenterons la synthèse provisoire suivante : si quelques uns des Fang ont apporté une harpe de type *ngbaka* au XIX^{ème} siècle, l'instrument existait déjà à l'intérieur du pays depuis plusieurs siècles avec cette morphologie particulière qui apparaît déjà dans l'ouvrage de Praetorius et tout porte à penser qu'il appartenait aux Kele. Sur le littoral un pluriarc qui apparaît également dans Praetorius, était seul utilisé au siècle dernier. Il y subsiste encore dans la partie méridionale où il est en voie d'être totalement supplanté par la harpe liée à l'expansion du *Bwiti*. Il est possible que les harpes des Fang qui possédaient parfois de très belles têtes sculptées aient influencé les instruments de l'intérieur du Gabon avant de se résorber en eux. Il est en effet étonnant que les explorateurs et surtout Du Chaillu toujours attentifs aux idoles du *Bwiti* et

aux instruments de musique ne donnent pour la harpe que le modèle kele et ne fassent pas mention de modèles nettement anthropomorphes chez les Tsogo et Sango qui sculptent actuellement les harpes de cette manière. A quel usage la harpe des Kele qui eux ne pratiquent pas le *Bwiti* était-elle destinée, et comment s'est-elle fait annexer par le *Bwiti* aux côtés d'une statuaire dont on aura suivi le cheminement depuis le littoral ? Nous l'ignorons mais dans l'instrument actuel se marient manifestement la forme "kele" et la statuaire vili-lumbu et fang. Les poignées de cloche tsogo sont également sculptées d'une manière qui dénote nettement l'influence des têtes fang.

Que les Tsogo aient été les initiateurs du *Bwiti* (encore qu'il faille donner la priorité aux dires des Tsogo eux-mêmes, aux Pinji) découlerait de ce que leur langue en a véhiculé les rites. Le *Bwiti* est-il pour autant sorti tout armé de la tête des Tsogo ? On se contente généralement d'expliquer sa diffusion par le fait que les esclaves Tsogo parqués dans les "baraccons" sur la côte y initiaient leurs maîtres. Quelle fascination pouvait bien exercer les Tsogo sur ces derniers ?... et pourquoi le pluriarc a-t-il ainsi régressé devant la harpe que l'on peut considérer actuellement comme l'un des véhicules essentiels du *Bwiti* ?

CHAPITRE II

LE PLURIARC DE KONGO

-oOo-

Le Royaume de Kongo

1. Dans le courant du X^{IV}e siècle, le héros civilisateur Lukéni (selon la tradition recueillie par Cavazzi 1654-1667, citée par Randles 1968 : 2) ou Ntinu Wené (ms. 8080 de la B.N. Lisbonne cité par Cuvelier 1946 : 256) quitte son territoire du Bungu ou Vungu (1) sur la rive droite du Zaïre, et part à la conquête des régions de la rive méridionale du fleuve qu'il traverse dans des circonstances qui appartiendront désormais au Mythe. Avec ses compagnons d'armes il installe sa capitale à Nkumba a Ngudi où il avait trouvé des populations autochtones (pygmoides ?) sous l'autorité du Mani-Cabunga (ou Mabanbolo Mani Pangalla) chef de Terre respecté dont il aurait épousé la fille (cf. Randles 1968 : 20). Nkumba a Ngudi deviendra Mbanza Kongo puis Kongo dya Ngunga ("Kongo de la cloche") au temps du christianisme et finalement San Salvador de l'actuel Angola. Ainsi se serait fondée l'aristocratie des "Moxicongos" (les ba-Kongo) qui allait entreprendre la colonisation administrative et culturelle d'une vaste partie de l'Afrique Centrale occupée précédemment par des populations que les textes anciens appelleront les Ambundu et dont le nom se retrouve chez les Kibundu faisant suite en Angola au domaine linguistique kongo.

L'autorité était centralisée en la personne quasi-divine du Mani Kongo sur la base d'une monarchie élective. Dans les différents territoires soumis constituant les provinces du royaume, elle était représentée par des gouverneurs grand-électeurs, que les portugais appelleront Prince, Comte, Marquis, etc... en transposant semble-t-il assez justement les fonctions et les positions territoriales occupées par

(1) Il existe des ba-Vungu sur les contreforts du Mayombe.

ces personnages dans ces titres empruntés bien entendu à l'Europe monarchique. Certaines de ces provinces s'érigèrent en royaumes vassaux ou indépendants tout en gardant les structures politiques et culturelles héritées de Kongo. C'est le cas du Loango, fondé par les Vili et Yombè ; Duarte Lopez dira en 1587 que le Loango s'étend au Nord du royaume de Kongo et le long de la côte sur un territoire habité par "des peuples qu'on désignait autrefois du nom de Brama" (1), que "le roi se nomme Mani Loango [...] est ami de celui de Congo ; on rapporte qu'autrefois il était son vassal" (Pigafetta 1591/1965 : 30). Quant à la Province d'Anzicana ou royaume des Anziques, habitée par les Teke, confondus parfois avec les Jaga, elle ne semble pas avoir été jamais réellement soumise. Si elle figure encore dans les titres du roi de Kongo en 1535 (Randles, 1968 : 23) elle n'en menace pas moins dès le début du XVII^e siècle les frontières Nord Est du royaume, mais commerce cependant avec le Loango. C'est sous le nom de royaume de Mukoko (ou Mokoko) qu'elle sera désignée par la suite avec Monsol comme capitale légendaire quelque part au Nord du Stanley Pool. Le royaume des Anziques restera *terra incognita* pour les européens jusqu'au traité de de Brazza avec l'un des derniers Makoko en 1880.

2. "Les mouvements de combat sont réglés par divers signaux sonores" remarque Duarte Lopez à propos d'une guerre qui opposa Kongo au roi d'Angola en 1578 ; [...] Les uns sont émis au moyen de grandes timbales dont la caisse est creusée dans un tronc d'arbre et recouverte de cuir ; [...] Pour les autres, on se sert d'instruments qui ont la forme d'une pyramide renversée, [...] faits de fines lames de fer, [...] con-

(1) cf. plus haut p. 63

caves et creux à l'intérieur, comme une cloche renversée [...]. Dans les escarmouches, on fait marcher [...] des hommes vaillants [...] qui bondissent en battant leurs cloches de verge de bois [...]. Les instruments de la troisième catégorie consistent dans des défenses d'éléphants grandes ou petites. [...] On souffle dans un trou percé non à l'extrémité mais sur le côté de la défense, à la façon d'un fifre (*piffaro* dans le texte italien), de telle sorte que, comme des cors, ils donnent une musique martiale, pleine d'harmonie, allègre, qui touche les âmes et les incite au mépris du danger" (Pigafetta 1591 : 42). Le missionnaire capucin italien G. Merolla précisera un siècle plus tard, que ces trompes sont appelées "*pongo*" - (le terme qui les désignent encore de nos jours au Congo est généralement *mpungi*) - que leur "pavillon est d'une largeur que la paume d'une seule main peut recouvrir de manière qu'en écartant et resserrant les doigts on forme les consonances (sic) [...] . Ces instruments concertent à quatre ou six et aujourd'hui, remarque-t-il, on y ajoute habituellement un fifre comme soprano" [...] Avec "la *longa*, qui n'est autre que deux cloches de fer [...] reliées par un petit arc [...] et que l'on percute au moyen d'un bâton, (ces instruments sont réservés au Roi, aux princes et autres personnalités de sang royal" (G. Merolla, 1692 : 171).

On pourra reconnaître aisément dans ces anciennes descriptions, les orchestres de trompes d'ivoire encore nombreux sans doute au bas Congo, au Loango et chez les Teke au début du siècle (cf. Rouget, 1947, Söderberg, 1956, Pepper 1958). A l'heure actuelle, les deux derniers vestiges de ces orchestres se trouvent chez les Kongo-Laadi à Mandombè et chez les Teke du plateau Kukuya. L'orchestre de Mandombè comprend sept trompes traversières d'ivoire auxquelles vient se joindre un clairon européen, et deux timbales sphériques à deux peaux tendues par un tissage de vannerie.

Chez les Bembe, on trouve des ensembles de trompes

traversières de bois, phalloïdes ou anthropomorphes tenues verticalement ; ce sont de véritables statues tubulaires pouvant dépasser 1 mètre 40, pourvues d'une embouchure dorsale. Chez les Bwende, on utilise ces trompes pour la cérémonie dite "de l'enterrement du *Niombo*" (énorme mannequin de tissu enveloppant le cadavre momifié d'un grand chef) et chez les Bèmbè pour les cérémonies funéraires du culte des ancêtres ; ces trompes sont appelées *ludi* ou *mpungi* et on leur adjoint d'autres trompes traversières tenues horizontalement, constituées de racines de mangrove séchées et évidées (*nsiba*). Le son de ces ensembles évoque un énorme halètement de résonances graves semblant sortir de terre. Le centre de Mouyondzi chez les Bèmbè semble avoir été le dernier où se soit conservé ce genre d'orchestre (Pepper 1958, R. Widman 1965, Duvelle, disque 1967).

Quant aux cloches de fer, elles sont encore très courantes sous le nom de *ngonga* : évasé, sans battant interne, l'instrument est prolongé d'une poignée de bois ; certaines sont doubles, c'est ainsi que G. Merolla figure la "longa" (Merolla 1692 : 171). Il y a encore quelques décades, chez les Tèke, les chefs traditionnels (*fumu*) accompagnaient leurs sorties publiques d'un orchestre de trompes d'ivoire ; des héraults, faisant office de policiers les précèdent, courant en tous sens et battant le *ngonga*, comme cela se pratiquait également autrefois au Loango.

D'après Duarte Lopez "A la cour du roi, on a aussi des flûtes et des fifres dont on joue avec art ; au son de ces instruments, des danses sont exécutées, avec gravité et dignité ; par les mouvements des pieds, elles ressemblent à la mauresque. Les hommes du peuple se servent de timbales, de flûtes et d'autres instruments, dont ils jouent d'une manière plus grossière que les courtisans" (Pigafetta 1591/1960 122). Quel qu'ait pu être le clivage social dans les pratiques musicales de l'époque, il est intéressant de noter que Merolla

cite la *marimba* (le xylophone) comme le plus estimable des instruments qu'il eût l'occasion d'observer à la cour de Sonyo (1) en précisant que cet instrument a été importé de chez les Ambundu ("*strumento frà tutti il più di preggio, adoprato dagli Abundi - così chiamate le genti del Regno d'Angola, Matamba ed altri*") (Merolla 1692 : 171). On soulignera qu'effectivement le xylophone est totalement absent de l'aire culturelle de Kongo et l'on remarquera que les Fang qui l'ont introduit au Gabon, s'apparentent par ce trait à ces ensembles de populations qui entouraient l'ancien royaume et qu'on appelait parfois Jaga. On notera également que le terme *marimba* désigne toujours le xylophone ou même la *sanza* dans certaines régions d'Angola et en Amérique latine. La description que fait Merolla de l'instrument ne manque d'ailleurs pas de finesse ; constatant que la percussion effectuée sur les touches de bois communique le son auxalebasses de différentes longueurs qui pendent sous l'instrument, ils pensent que celles-ci "engendrent la résonance, un peu à la manière de l'orgue" (Merolla, *ibid.* : 177) (non difforme dall'organo). Il nous indique également que ces instruments concertent à quatre et que si l'on veut jouer à six, on y adjoin un instrument qu'il appelle *cassuto* et qui semble être un râcleur, faisant d'après lui office de *tenor* ; quand à la basse elle serait fournie, toujours d'après Merolla, par un instrument formé d'une grossealebasse, le *quilondo* que le dessinateur s'est plu à imaginer semblable à quelque viole de gambe, mais qui devait être fort probablement une de ces énormesalebasses insufflées que les Téké utilisent encore couramment et qui rendent un son grave.

3. Mais l'instrument aristocratique par excellence

(1) La province occidentale maritime du royaume située sur la rive gauche de l'embouchure du Zaïre.

semble avoir été un pluriarc que Duarte Lopez et après lui Cavazzi et Merolla comparent au luth :

"Ces instruments ont une forme curieuse [...] Les cordes [...] faites de crins [...] d'éléphants, ainsi que de fils [...] de palmiers [...] partent du fond de l'instrument [...] pour s'y attacher aux chevilles, qui, les unes plus longues, les autres plus courtes, sont courbées vers le manche. Des plaques très minces de fer et d'argent (sic) d'une grandeur proportionnée à l'instrument, sont suspendues à celles-ci ; elles produisent divers tintements [...] et il en sort un bruit entremêlé. Les musiciens [...] avec les doigts, sans touche, comme on fait d'une harpe [...] pincet magistralement du luth [...] De plus (chose admirable), au moyen de cet instrument, ils expriment leurs pensées et ils se font comprendre si clairement que, presque tout ce qui peut s'énoncer par la parole, ils peuvent le rendre au moyen des doigts en touchant de cet instrument. Sur ces sons, ils dansent en mesure battant des mains pour marquer le rythme de cette musique" (Pigafetta, op. cit. : 121).

L'instrument figure sous le nom de *nsambi* sur la planche des instruments de musique de l'ouvrage de Merolla qui remarque, dans sa description plus pertinente que celle de Duarte Lopez qu'en lieu de manche, cette "espèce de guitare" possède des arcs dont on modifie la concavité pour l'accordage :

"L'altro chiamasi Nsambi, è à modo di chitarrina, ma senza manico, con le corde fi fila di palma ; e volendole ridune à consonanza, fanno ch'entrino più, o meno gli archetti nel concavo : suonosi con l'indice d'entrambe le mani, dandosegli l'appoggio avanti del petto. Il suono se è fievole per



Quilondo Carruto Ngaba Longu

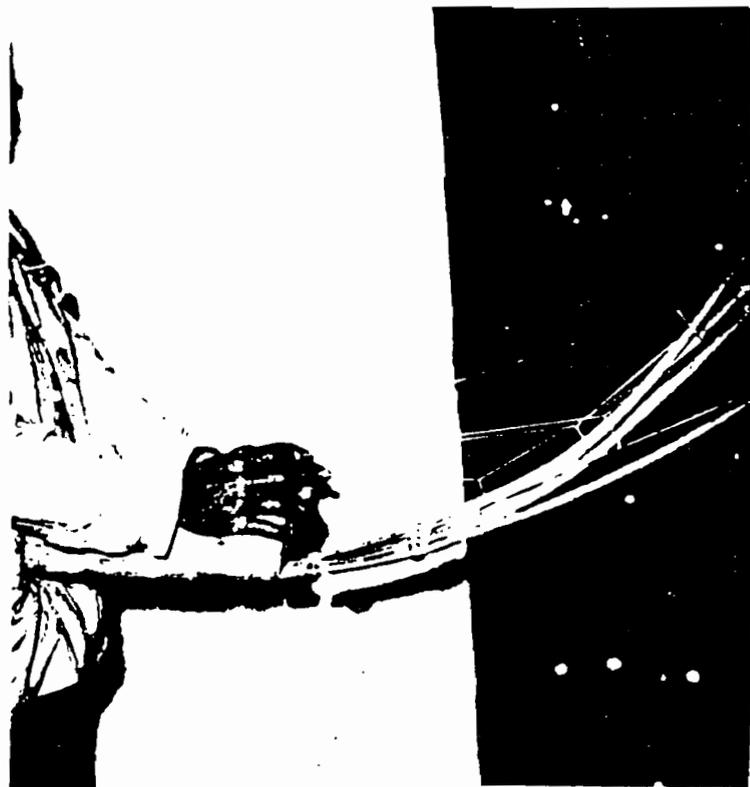


Epugu Marimba Nsambi

Merolla (1692 : planche 13)



Grand pluriac des Batéké :
ngwoni.



Pluriac des Eschira :
tsambi ou nsambi.

la sua picciolezza, nulla dimeno non disgrada all' udito." (Merolla 1692 : 173).

Ces descriptions accompagnées de la gravure de Merolla qui ne laisse aucun doute, correspondent en tous points à un pluriarc de grandes dimensions avec ses sonnailles que l'on trouve de nos jours aux mains des Teke et également chez les Mbochi avec l'appellation *ngwomi* ou *lu-kambe* plus à l'Est. Par contre le terme *nsambi* désigne toujours chez les ba-Kongo et les populations de l'ancien territoire de Loango, un pluriarc de plus petite taille et de morphologie différente, ce qui laisse supposer l'antériorité du type teke actuel comme nous allons en discuter.

4. Nous avons vu au précédent chapitre qu'environ aux limites de la zone d'influence de l'aire culturelle kongole la harpe cédaît la place au pluriarc qui au siècle dernier était encore utilisé par les Myene et Sekiani au Gabon avec des dénominations hésitant entre *nsambi* et *nwambi* (nom de la harpe). Dans la partie méridionale du Gabon, ce pluriarc existe toujours et nous l'avons répertorié chez les Rungu, Sira, Lumbu et Vili, bien qu'il nous ait paru régresser devant la harpe. Par contre, sur le territoire de l'ancien Loango proprement dit, au Congo Brazzaville, chez les Vili et Yombe, là où la harpe disparaît totalement, le pluriarc *nsambi* est couramment utilisé.

Sur les plateaux teke, de l'Est du Gabon jusqu'au Stanley-Pool, le grand pluriarc *ngwomi* tient une place centrale dans la vie culturelle également.

Si les textes de Pigafetta et après lui Cavazzi et Merolla désignent par *nsambi* un modèle organologique semblable au *ngwomi* actuel des Teké, le pluriarc représenté à la planche XXXI du *Theatrum Instrumentorum* de Praetorius, aux côtés, on s'en souvient d'une harpe de type kele, semble bien le confirmer.

mer. Malheureusement, l'échelle manque pour juger de la dimension de cet instrument. Peut-être y a-t-il eu dès le XVI^e siècle plusieurs modèles de pluriarcs au royaume de Kongo dont l'un se serait maintenu chez les Téké actuels, à moins qu'une évolution se soit produite par la suite à partir de cet instrument dans le sens à la fois de la harpe et du luth.

En reprenant brièvement les travaux d'organologie auxquels nous avons déjà fait référence pour les harpes, et nous y ajouterons celui de Söderberg (1956), le grand pluriarc *ngwomi* des Téké serait à mettre dans le groupe VI a. 1 d'Anckermann (1902 : 20) et dans la catégorie VII de Laurenty (1960 : 143) correspondant à des instruments du Kwango et du Stanley Pool, et le pluriarc *nsambi* des Rungu, Sira, Lumbu Vili, dans le groupe VI a.4 d'Anckermann et la catégorie VIII, IX et X de Laurenty correspondant à des instruments tous situés sur l'ancien territoire du Loango.

D'après Söderberg : "Des indications ont été fournies au début du XVIII^e siècle concernant un instrument à cordes qui, d'après la description de Zucchelli, serait plutôt une harpe arquée qu'employaient les musiciens attitrés pour honorer les princes du Congo. Cette harpe était jouée simultanément avec la cloche double..." (Söderberg 1956 : 179

Dans quelle mesure peut-on se fier à la description de Zucchelli pour dire avec certitude qu'il s'agissait d'une harpe dont la présence paraît insolite au Congo à moins qu'elle n'ait été réservée au seul usage des princes comme cela se faisait en Uganda ? Il est probable qu'il s'agissait en fait d'un pluriarc de type loango dont le jeu évoque effectivement celui de la harpe.

Quant au luth, on trouve également au Congo principalement chez les Bembe, des instruments de ce type appelés généralement *nsambi* ou *ngonfi* (Pepper 1950 : 294-95) que l'on tient à la manière des sanza et dont Söderberg pense

trouver le modèle dans le *machete* portugais (Söderberg 1956 : 178). L'influence du luth européen aurait pu contraindre les arcs du pluriarc kongo originel à se rapprocher, un système de ligatures permettant comme nous le verrons, de dissocier le plan des cordes.

Comme le précise 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)" (Schaeffner 1936 : 188).

Il n'en est pas tout à fait de même pour le pluriar des Teke où l'ensemble des cordes dessine plutôt un plan à peu près parallèle à celui de la table contrairement au *nsambi* dont le plan des cordes rappellerait celui d'une harpe.

Les deux instruments requièrent d'ailleurs deux techniques différentes : le mode d'attache et de tension des cordes du *nsambi* isole spatialement chaque corde par un système de ligatures coulissant le long de l'arc et de sa corde ce qui permet en outre une plus grande précision de l'accord. 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 atti-

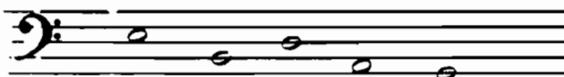
tude rappelle alors celle des harpistes de l'Uganda.

Tout est opposé dans la technique du pluriarc des Teké : l'instrument de grosses dimensions est posé à même le sol, verticalement entre les jambes de l'instrumentiste accroupi, et maintenu par le genou gauche (1) dans une attitude semblable à celle de la gravure de Merolla. Le plan déterminé

(1) L'instrument est formé d'une grosse caisse de résonance arrondie (*n ngugu 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 appendice 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-nyüa* : la bouche) qui sera périodiquement bouchée et ouverte par l'action du genou droit de l'instrumentiste. Cinq demi-arcs (*e-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 solitaires 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 qu'avait remarqués Duarte Lopez.

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 noeuds plus gros que les trous par lesquels elles passent. Les cordes se nomment de droite à gauche en regardant l'instrument de face :

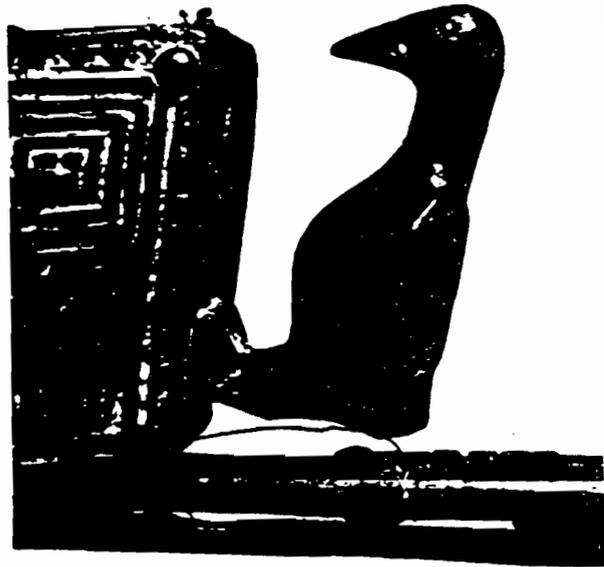
1. *ô-nkia* : corde d'instrument de musique
2. *ngugu ô-nkia* : mère de la corde
3. *mwana* : l'enfant
4. *ngugu* : mère
5. *ngugu* : mère



Ces cordes sont végétales. Les trois cordes correspondant aux trois sons les plus graves sont faites de deux lianes torsadées. Elles se nomment toutes trois "mères".



Figure de roi Mpongwe
(collection particulière)



Haut de caisse de résonance
de pluriarc loango (collection
particulière - photo X.)



Pluriarc loango (idem)

par les cordes est celui d'un *luth*, et c'est une technique de luth que l'on peut observer : la main droite tient un plectre 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 qui 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 (1).

L'accord de l'instrument se fait par pesées sur l'extrémité de la courbure de chaque arc pour obtenir une échelle pentaphone par quartes embrassées, ce qui permet des "doigtés" polyphoniques (cf. Sallée 1978 : 15., et disque 1975).

On remarquera que l'appendice supérieur "en queue d'aronde" de la table de résonance de l'instrument teke est remplacé dans les instruments loango par une sculpture en forme d'oiseau (2), ou est supprimé ; dans ce dernier cas, la face dorsale de la caisse se prolonge souvent en une sculpture représentant une tête de femme comme dans les harpes, au dos du cou de laquelle sont appliqués les arcs. Mais la caractéristique du pluriarc loango est surtout, en plus de la finesse de sa forme et de son décor, la position de ses arcs maintenus serrés les uns contre les autres par un ingénieux système de laçage en vannerie harmonieusement disposé. Lorsqu'on regarde certains de ces instruments dont les arcs ainsi

(1) 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.

(2) Y aurait-il une logique formelle de l'oiseau à sa queue ? Un oiseau dont nous ignorons l'identification a été semblé-t-il l'emblème "totémique" de certains clans Mpongwe.

laçés s'encastrent à leurs extrémités inférieures derrière la tête sculptée, c'est presque à une harpe qu'on croit avoir à faire. Les instruments n° 225, 226, 227 et 228 de la planche XIX de Laurenty (1960) sont tout à fait étonnants à ce titre.

5. D'après Söderberg le *nsambi* de San Salvador "aurait été en usage dans la société secrète *Ndembo*, où il accompagnait la danse des initiés. Les non-initiés n'étaient pas admis à voir le *nsambi*". (Söderberg 1956 : 170) et d'après Weeks (1914 : 160) cité par Söderberg, toujours vers S. Salvador : "This is the only musical instrument allowed in the 'lodge' of the secret society of the Country-of-the-dead, when the supposed dead engage in their dances".

Chez les Vili du Loango, le *nsambi* est l'instrument de la médiation avec les *bakisi* (1) dans la danse de divination *Liboka* organisée pour le dépistage de la sorcellerie (cf Hagenbücher-Sacripanti 1973). Or cette "danse" *Liboka* à laquelle nous avons assisté lors d'une mission dans l'ancienne capitale royale du Loango en compagnie de F. Hagenbücher est par certains aspects extérieurs semblable au *Bwiti* du Gabon. Le terme par lequel elle est désignée n'est d'ailleurs autre que la dénomination vili-yombe de l'*eboga* (2) ; les informateurs ont été formels et nous avons déjà entendu parler de cette danse sur la lagune Mbanio de Mayumba au Gabon. En assistant à cette cérémonie de *Liboka* qui durait toute une nuit, nous avons l'impression d'assister à une cérémonie de *Bwiti* dans laquelle le pluriarc aurait remplacé la harpe

(1) Ce terme sera discuté plus bas.

(2) L'*eboga* est endémique au Gabon et dans la partie Nord Ouest du Congo, donc sur un territoire correspondant au Loango.

-avec une musique différente, il est vrai- et où toute l'activité se serait concentrée autour de ces danses acrobatiques exécutées avec des troches enflammées par lesquelles le *nganga Liboka* s'apprête à recevoir les "messages" de l'au-delà (1). Il n'y a pas lieu ici de discuter si la *Liboka* a été une adaptation du *Bwiti* ou inversement, mais plutôt de constater des traits communs, en insistant toutefois sur le fait que les danses de divinations ne constituent qu'une partie du *Bwete* des Tsogo, partie amovible si l'on peut dire et que l'on nomme *Bwiti misoko* lorsqu'il s'agit uniquement de divination chez les Sira par exemple : des détails nous avaient frappé en particulier cette haute coiffure de plumes typique des Vili que portait le *nganga Liboka* et dont l'équivalent est dans le *Bwete* des Tsogo, une haute tiare de feuilles de bananier que portent les *nganga* spécialisés dans les danses aux flambeaux, chargés d'aller chercher les esprits et revenants dans les ténèbres.

Chez les Téké le *ngwomi* est également associé au culte des esprits, mais dans le cadre de sociétés d'initiation féminines chargées, entre autre, de soigner les maux provoqués par les esprits (*ma-nkira*) de la gémellité et de la fécondité qui posséderont les candidates à l'initiation et la directrice de l'association en lui révélant ainsi les médecines à utiliser (cf. Sallée 1978 et 1975). Au *ngwomi* sont attribués aussi les titres de noblesse qu'exprime chez les Teke la notion de *nkani*, notion qui connote l'origine du pouvoir politique traditionnel, garant des chefs de terre et de la juridiction des ancêtres (cf. Bonnafé 1969) ; enfin, le *ngwomi* était autrefois joué comme instrument funéraire lors

(1) Ces séances de *Liboka* sont décrites en détail dans l'ouvrage de Hagenbücher-Sacripanti (1973) auquel nous renvoyons

de l'exposition publique du cadavre des grands chefs (Rouget, 1952).

6. Cette comparaison de la morphologie, du mode de jeu et des fonctions du *ngwomi* et du *nsambi* n'a eu d'autre but que de souligner l'importance de ces instruments comme signes de la pénétration de la civilisation de Kongo aux pour-tours du territoire du Gabon, tout en les opposant à la harpe à l'intérieur de ce même territoire. Il ressort cependant nettement que, dans ce vaste ensemble, la harpe se trouve "en distribution complémentaire", comme disent les linguistes, avec le pluriarc. Si les deux instruments ne peuvent coexister -exception faite de la zone marginale où la harpe progresse- ne serait-ce pas le fait qu'ils sont à considérer comme des variantes distributionnelles d'un "archi-cordophone" revêtant soit l'aspect, soit le nom de la harpe ou du pluriarc ?

Nous n'induisons pas ici l'hypothèse d'une confusion conceptuelle entre la harpe et le pluriarc mais bien celle d'une *neutralisation* des deux instruments au regard de leur fonction.

Le christianisme

1. Un élément étranger devait favoriser la propagation de la civilisation de Kongo, et, tout en perturbant l'ancien royaume pour l'amener finalement à la ruine, y ajouter une dimension culturelle nouvelle. Lorsqu'en 1482, les navigateurs du roi João II de Portugal découvrent, menés par Diogo Cão, l'embouchure du Zaïre, le roi de Kongo s'appelait Nzinga Nkuwu. Baptisé sous le nom de João I, il prit la résolution d'organiser sa cour sur le modèle de celle du roi très chrétien de Portugal et d'en acquérir la puissance en s'instruisant et en faisant instruire la noblesse dans la nouvelle religion. Il devait appartenir à son successeur Nkembu Nzinga, baptisé sous le nom d'Afonso I (1506-1543), de réaliser une partie de ces projets et d'établir avec le Saint Siècle des liens durables : un de ses fils fut sacré évêque à Rome en 1518, un autre devint professeur d'humanités à Lisbonne (Encyclopédie coloniale belge, cité par Randles 1968). Ayant triomphé des factions "idolâtres" grâce à "l'intervention miraculeuse" de St Jacques, "le roi Afonso donna l'ordre de bâtir l'église principale, appelée Ste Croix" qui prit "rang de cathédrale [...] avec vingt huit chanoines et leurs chapelains, avec un maître de chapelle et des chantres, un orgue, des cloches et tous les objets du culte" (Pigafetta 1591/1965 : 95). Mbandza Kongo devenait Kongo dya Ngunga (Kongo de la Cloche) ou San Salvador.

A vrai dire, Duarte Lopez embellit ^{sans doute} un peu les cho-

(1) La date de la bataille et de l'érection de l'église sont discutées dans W. Ball éditeur de Pigafetta (1591/1965 : 202). Pour la bataille, elle aurait eu lieu entre 1497 et 1509. Quant à l'église Ste Croix la date de construction devrait se situer entre 1512 et 1548.

ses, mais le fait est qu'aux XVIe et XVIIe siècles, le service religieux sera organisé sur le modèle de l'Europe à l'église cathédrale de San Salvador.

Les portugais, installés dès les années 1470 à Saõ Tome, une île qu'ils avaient trouvée inhabitée à 200 kilomètres en face de l'estuaire du Gabon, avaient déjà organisé un diocèse de l'Afrique dont l'évangélisation était laissée à la discrétion des rois de Portugal. Comme le rappellent Cuvelier et Jadin : "au début de sa conversion, le Congo dépendit du curé de Tomar [...], lors de la création du diocèse de Funchal, le Congo y fut rattaché [...] et en 1533 on assigna à S. Tomé toutes les terres d'Afrique au-delà du Sud du cap das Palmas jusqu'au cap de Bonne Espérance". Des évêques séjournèrent au Congo mais sporadiquement, et ce n'est qu'en 1595 que la décision fut prise d'ériger un évêché à San Salvador. Clément VIII enterrina la décision et créa ce nouveau diocèse dont le territoire comprenait le Congo et l'Angola et le 20 mai 1596 seulement, l'église de San Salvador fut érigée en cathédrale avec un chapitre de trois dignitaires dont un chantre et dix chanoines qui devaient en assurer le service. Les rois de Portugal en vertu de leur privilège du *padroado* désignaient les évêques. Des subventions étaient accordées pour les fabriques des églises et au XVIIe siècle "la junte des missions disposera d'une priorité de vente de sept cents esclaves par an pour assurer les frais de culte et de l'évangélisation" (sic !...). Les clercs de San Salvador arrondissaient leurs revenus par des activités commerciales plus ou moins recommandables ; le recrutement de ces clercs laissait d'ailleurs souvent à désirer du fait des difficultés du voyage. Cependant, les Franciscains, les Dominicains, les Chanoines de St Eloi puis les Jésuites, les Carmes et les Augustins eurent des collègues à San Salvador pour former le clergé autochtone (d'après Cuvelier et Jadin 1954 : 31 à 36). L'état des églises et du service religieux à San Salvador

nous est fourni par les rapports de visites *ad sacra limina*, adressés au Vatican par les évêques responsables qui souvent résidaient à Luanda qui depuis 1575 était devenue colonie. Il apparaît à la lumière de ces rapports que des périodes de fastes et de réel apostolat alternèrent avec des périodes de complet relâchement et d'abus, ce dont les rois chrétiens de Kongo ne manquaient pas de se plaindre parfois amèrement par lettre au St Siège. L'un des rapports les plus circonstanciés de visite *ad limina* est celui du 1.4.1631 établi par Francisco de Soveral (1). Il nous apprend que la cathédrale de San Salvador avait à cette époque cinq dignités dont un maître de chapelle et un maître d'école, et quatre chanoines qui recevaient un traitement du roi catholique d'Espagne, et que chaque jour étaient récitées les heures canoniales selon le rite romain. Le rapport précise : "Le Dimanche et les jours de fêtes, les africains assurent le service divin en chant polyphonique, car 'ils sont naturellement doués pour la musique', ils l'apprennent et recoivent même pour cela un salaire, ce qui fait que cette église ne manque jamais de chantre" :

"Habet Cathedralis ecclesia quinque Dignitates, Decanus videlicet, Cantor, Archidiaconus, Sacrista, Magister Schollae, Canonicos vero novem, quae omnia ad praesentationem Regis Catholici ut Magistrum ordinis militiae [...] In Cathedralis, ac per totam diocesim officia divina, Missas, et Sacramenta omnia

(1) F. de Soveral qui semble être mort en Angola en "odeur de sainteté" si on en croit les archives romaines compilées par Cuvelier et Jadin, était docteur en théologie de l'Université de Coïmbra, inquisiteur à Lisbonne ; il fut nommé évêque de S. Tomé puis de San Salvador mais établit sa résidence à Loanda en déléguant un vicaire général au Congo. Il encouragea semble-t-il la formation du clergé africain.

more Romano celebrantur et administrantur, cum ordinariis caeremoniis ex Missali, Brevario et Rituali Romano desumptis [...] Diebus Dominicis et festis Missas ac divina officia in *cantu figurato* aethiopes nonnulli concinnunt ; sunt enim naturaliter ad Musicam propensi, et in ea aliquantulum periti, et Rex aliquid illis stipendio elargitur, Magistro praecipue, sed hoc in Cathedrali, aliter tamen in Loanda, ut infra dicitur." (A. Brasio 1952 1965 VIII : 17, 18).

Les mots "*in cantu figurato*" de ce rapport appellent à un commentaire. A l'époque où sont écrites ces lignes, *cantus figuratus* signifie "chant polyphonique" dans la liturgie romaine par opposition à *cantus planus*, "plain chant". Quelles étaient ces polyphonies exécutées dans les églises du Congo, d'Angola et bien sûr de Saõ Tomé ? Peut-on imaginer que la grande polyphonie sacrée franco-flamande à laquelle la péninsule ibérique était restée fidèle jusqu'à la fin du XVIIe siècle, y ait été exécutée pendant les périodes de faste où le service religieux était assuré correctement ? "Les chanoines de Santa Cruz à Coïmbra avaient toujours eu la musique en honneur et une réforme de 1527 avait accentué cette tendance ; depuis cette date, l'obituaire mentionne avec soin les talents musicaux des chanoines : beaucoup semblent avoir été de bons organisateurs. Mais à Coïmbra comme à Evora dominait la préférence pour l'ensemble a capella". (S. Corbin *in* Dufourcq 1946 : 158). Y aurait-il eu dans les églises du Congo, d'Angola et de Saõ Tomé quelque écho des fastes musicaux des grands centres de la culture religieuse d'Espagne et de Portugal ? Les voûtes de la petite église cathédrale de San Salvador dont les ruines subsistent encore ont-elles résonné des motets de Josquin des Prés, de Cristobal de Morales, de Manoel Mendes, Manoel Cordose, des compositions polyphoniques de l'école d'Evora, de Coïmbra et de Vila Viçosa, voire des oeuvres de Victoria

et Palestrina ? Cela est probable pour Luanda qui était colonie et bien entendu pour Saõ Tome centre de toute l'administration ecclésiastique pour l'Afrique et qui il y a peu de temps encore donnait une image exacte du Portugal.

Cavazzi signale vers 1670 à Saint Paul de Luanda une église cathédrale "digne de la piété et de la magnificence des portugais", l'église du Saint Esprit, celle des Carmes déchaussés, une église "superbe" de Notre Dame de Nazareth et plusieurs couvents dont celui "magnifique" des Jésuites". Il y a peu d'endroit, ajoute-t-il, où les fêtes des Saints soient solennisées avec plus de pompe et magnificence". (Cavazzi *in* Labat 1752 I : 89).

Pour le royaume de Kongo dont l'indépendance n'avait jamais été mise en question et dont les rois, on l'a vu, se plaignaient parfois du peu de zèle des portugais, cela est moins sûr. Il y avait tout de même douze églises à San Salvador au XVIIème siècle (Randles 1968 : 158) et à la cathédrale ce *cantus figuratus* devait se réaliser le plus souvent à l'Ordinaire comme au Propre en *contrapunto alla mente*, cette technique d'improvisation en déchant ou fauxbourdon à trois ou quatre voix sur une ligne de plain-chant, à laquelle tout chantre digne de ce nom devait être rompu. Et l'on peut faire confiance aux chantres africains pour l'avoir acquise rapidement et d'autant mieux que la polyphonie africaine use souvent elle-même d'une technique analogue que tout musicologue africaniste connaît bien.

Le phénomène de convergence devait jouer et on imagine l'impact qu'ont pu avoir de telles pratiques polyphoniques sur la musicalité africaine qui de toute évidence devait s'y reconnaître ! Et vice et versa ! la texture polyphonique de type harmonique des musiques vocales africaines avait tout pour étonner les oreilles des européens qui voulaient bien se donner la peine de les entendre ! Au XVIIIème

siècle L. de Grandpré, officier de la marine française, en homme du siècle des Lumières, n'hésite pas à réviser ses préjugés sur "Les nations sauvages" pour décrire ces musiques avec des termes qui auraient ravi Rameau et décontenancé Rousseau :

"Les chants des habitants de la côte d'Angola (1) sont dignes d'attention et supérieurs à ce que l'on doit raisonnablement attendre d'une nation sauvage. S'ils ne connaissent pas les finesses de l'art, s'ils n'ont point de mélodie, en un mot, pour parler d'après le Dictionnaire de Musique, si leurs airs ne renferment pas une succession de sons tellement ordonnés selon les lois du rythme et de la modulation qu'elle forme un sens agréable à l'oreille, au moins paraît-il, que la Nature leur a donné les organes assez délicats, l'oreille assez fine pour les conduire à l'harmonie. Ils chantent avec une précision admirable [...] la première partie, la seconde et la basse, et cette harmonie est aussi exacte qu'elle puisse être ; je veux dire que si l'on donnait à un compositeur de Paris la première partie d'une de leurs chansons, il ferait sur cet air une seconde partie et une basse exactement les mêmes que celles qu'on chante chez les nègres". (De Grandpré 1801 : 85).

Malheureusement, nous n'avons qu'une connaissance médiocre des musiques actuelles de la région de San Salvador ou de Loanda ; mais curieusement il semble que ce soit la côte du Gabon qui ait conservé de la manière la plus vivante l'écho

(1) Au XVIIIème siècle "la côte d'Angola" désigne toute la côte depuis le Gabon jusqu'à Benguéla.

de pratiques polyphoniques qu'on se plaît à imaginer comme étant la fusion d'un faux bourdon africain et d'un faux bourdon des XVI^e et XVII^e siècles européens. L'estuaire du Gabon se trouve, ne l'oublions pas, à proximité de Saõ Tomé et jusqu'aux XIX^eme siècle des goëlettes ou de simples pirogues portugaises allaient et venaient entre Saõ Tomé, l'Estuaire et la lagune du Fernan-Vaz. Cette dernière était d'ailleurs surnommée *Eliwa z'a-kuku* "le lac aux voiles" (d'après Walker : *Toponymie de la lagune du Fernan Vaz*) et les Nkomi avaient eux-mêmes mis au point une navigation de cabotage en adaptant un gréement de type livarde en usage au Portugal aux pirogues traditionnelles faites d'un tronc d'arbre creusé (1). Les Run gu pratiquaient également le cabotage et fournissaient de la main d'oeuvre pour Saõ Tomé. De plus, de tous temps, les chefs Mpongwe, Rungu ou Nkomi n'avaient pas hésité à monter sur les navires européens, certains même confiaient leur fils à des capitaines qui les faisaient voyager jusqu'en Europe (2). Enfin on n'aurait garde d'oublier que les côtes du Gabon furent découvertes avant même le Zaïre et que l'abondance des toponymes portugais atteste l'impact de la fréquentation portugaise. Le terme même de Gabon serait la désignation portugaise du caban des matelots (Gabão). La reconnaissance des côtes du Gabon par les portugais était achevée en 1475 et "a fortiori lorsqu'en 1482-83 Jean II envoya Diogo Cão reconnaître les côtes au Sud du Cap Sainte Catherine [...] qui amena la découverte du royaume de Congo". (Reynard 1955 : 18). Entre 1472 et 1474 d'après les documents portugais (cf. Brasio 1952 : 65) le navigateur Lopo Gonçalves

(1) d'après F. Gaulme 1975 :

(2) En 1856 Du Chaillu sera hébergé au cap Lopez par le roi Bango qui avait voyagé au Brésil et avait vécu deux ans à Lisbonne (1863 : 41).

découvre le cap qui portera son nom rapidement transformé en Lopez et Fernão Vaz qui prit part aux explorations de Lopo Gonzalvez, Rui de Sequeira (qui découvrit le Cap Sainte Catherine) et Diogo Cão, donna son nom à la lagune Nkomi...

Bref, la proximité de Saõ Tomé plus que tout autre facteur suffirait à expliquer qu'une civilisation musicale de caractère lusitano-congolais se fût épanouie sur les côtes du Gabon. Celles-ci n'ayant pas été christianisées à l'époque de Kongo pouvaient, en dehors de toute contrainte ou conviction religieuse, subir librement l'influence de cette civilisation en la revivifiant dans des expressions culturelles spécifiques, et cela même après que la décadence des anciens royaumes à l'aube de la colonisation en eût épuisé la source. Il est un fait, en tout état de cause, que cette côte du Gabor fournit tant dans le domaine instrumental (celui de la harpe) que vocal (celui de la polyphonie) des exemples troublants en faveur de cette hypothèse. Nous en donnerons pour preuve un document enregistré un jour de fête de 1966 dans une famille voisine de la maison que nous habitons à Libreville : les membres s'en étaient réunis et s'étaient mis spontanément à improviser une polyphonie à trois voix dont nous présentons la transcription ci-contre. Cette polyphonie ne doit rien, on s'en rendra compte, au christianisme colonial moderne ; ses structures sont d'ailleurs semblables à celles qui régissent les chœurs de sociétés d'initiation féminins propres aux myene où tout apport confessionnel chrétien est absent :

a. La forme de ces improvisations polyphoniques présente la succession *Verset* monodique vocalisé, *Repons* polyphonique ; mais le style n'en est pas habituel aux musiques vocales africaines. Le *verset* est non-mesuré et lancé un peu à la manière de l'incipit grégorien par lequel étaient toujours introduites les constructions polyphoniques dans la

liturgie latine de la grande époque (1).

b. La structure mélodique de ce *verset* monodique épouse la forme d'arche caractéristique du grégorien alors que les structures mélodiques africaines ont d'ordinaire tendance à être descendantes, comme c'est d'ailleurs le cas dans l'intérieur du Gabon.

c. Le *Repons* lui-même est un magnifique déchant en *coloratura* autour de la voix principale et s'établit sur l'échelle habituelle de la musique des Myene en respectant les articulations cadentielles. Ce déchant prend-il est vrai des allures de fanfare onomatopéique qui laisseraient deviner peut-être d'autres influences, instrumentales celles-ci et plus récentes, mais cette musique sonne dans son ensemble comme le résultat d'une harmonieuse fusion des principes polyphoniques africains et de ceux du faux-bourdon ecclésiastique d'autrefois.

Ne voyons pas dans ce document, une exception : le style de ces versets monodiques "en arche" se retrouve dans la musique quotidienne des Myene et nous avons enregistré chez les Galwa, sur le lac Onange, aux environs de Lambaréné, des berceuses dans ce style. On imagine mal de telles pratiques responsoriales et un tel style mélodique si ils ont été inspirés par la liturgie catholique, introduits à l'époque coloniale. Sans doute ces polyphonies sont-elles exécutées dans le cadre de cérémonies ne faisant aucune référence à la symbolique et au rituel chrétiens (comme c'est au contraire le cas des récentes religions élaborées par les Fang).

(1) Les médiévistes et spécialistes de la Renaissance savent que dans les messes polyphoniques par exemple les incipit du *Gloria* et du *Credo* ne sont jamais traités par les compositeurs car ils étaient confiés à l'intonation grégorienne.

Ceci n'infirmes pas l'hypothèse d'une assimilation, mais au contraire confirmerait son ancienneté et sa parfaite intériorisation.

Séquences d'Elombo improvisées :

Première séquence :

- formule mélodique d'incipit : soliste (transcription A) ;
- verset : récitatif ;
- répons choral (transcription B).

Deuxième séquence :

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

Troisième séquence :

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

Quatrième séquence :

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

Cinquième séquence :

- verset ;
- répons choral doublé et varié.

Sixième séquence :

- formule d'incipit variée ;
- verset récitatif ;
- répons choral, répété trois fois ; la troisième fois varié de la même façon que dans la quatrième et la cinquième séquence (transcription C) ;
- remarquer à la partie supérieure du répons le

- pyen* (fa dièse) qui complète héptatoniquement l'échelle ;
- remarquer à la polyphonie en quarts parallèles entrecoupée des mélismes de la partie moyenne traitée en "anacrouse" ;
 - formule d'exhortation.

Septième séquence :

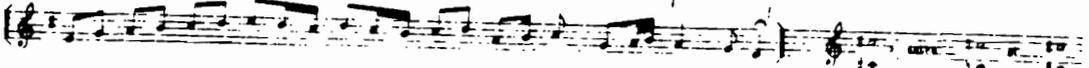
- formule d'incipit et verset récitatif incorporé ;
- verset récitatif et répons choral entremêlés dans une polyphonie en imitations, où chacune des parties conserve son indépendance (transcription D) ;
- formule d'exhortation.

Huitième séquence :

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

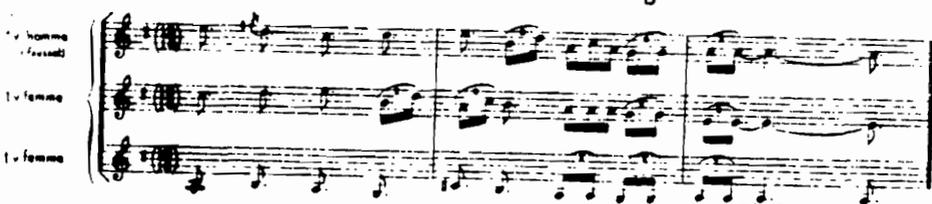
ELOMBO à 3 solistes

A



B

1. homme
1. femme
1. femme



C



D

The first system of music consists of three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves provide accompaniment with rhythmic patterns.

The second system of music consists of three staves. It continues the melodic and accompanimental lines from the first system.

The third system of music consists of three staves. It continues the melodic and accompanimental lines from the first system.

The fourth system of music consists of three staves. It continues the melodic and accompanimental lines from the first system.

Papistes et négriers

1. Jusqu'à la fin du XVIème siècle, la route pour aller au Congo passait par le Cap Vert et longeait la côte pour atteindre l'île de Saõ Tomé d'où l'on piquait sur le Cap Sainte Catherine ; ensuite on descendait vers le Sud en utilisant les renversements du courant côtier, mais les courants du Gabon retenaient parfois les vaisseaux quatre ou cinq mois dans ses parages. On utilisa par la suite également une route plus longue mais plus sûre et plus rapide et qui allait par surcroît convenir aux exigences du commerce triangulaire entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. La route "longue" consistait à faire voile dans la bande des vents généraux jusqu'à la côte du Brésil d'où l'on revenait vents d'Ouest arrière comme pour doubler le Cap de Bonne Espérance ; puis, en vue des côtes de l'Afrique, aux environs du 25ème degré de latitude Sud, on se laissait porter vers le Nord par le courant de Benguella (d'après Lopez/Pigafetta 1591 ; Anonyme 1719 ; De Grandpré 1801).

Dès 1500 les Portugais de Saõ Tomé eurent le monopole du trafic sur le continent jusqu'au royaume de Kongo, et en 1529 ils mirent en service sur l'île, des moulins à canne à sucre qui sont peut-être à l'origine de la banalisation de la main d'oeuvre esclave. Les colons de Saõ Tomé entreprirent au XVIIème siècle des recherches minières au Gabon et au XVIIIème siècle ils s'étaient installés sur l'île Koniquet en plein centre de l'Estuaire (d'après Reynard op. cit. : 23, 30). Mais dès le XVIème siècle, comme nous l'apprend Pigafetta, ils voyageaient sur l'Estuaire "avec des petites barques amenant des marchandises et rapportant de l'ivoire, de la cire, du miel, de l'huile de palme et des esclaves" (Lopez/Pigafetta/Ball 1591 ; 1965 I : 16).

2. Cependant, ni le Gabon qui ne présentait pas

les structures étatiques favorables, ni le Loango, hostile, ne furent christianisés au XVIème siècle. A vrai dire, l'enthousiasme de la rencontre historique des civilisations africaines et européennes qui s'était faite sous le signe de la Chrétienté et de Kongo se dégrada rapidement. La Traite allait faire de la côte d'Afrique l'enjeu des puissances maritimes européennes qui cherchaient à briser le monopole portugais ; elles n'y apportaient pas moins leurs rivalités socio-économico-religieuses. Les Franciscains et les Capucins avaient bien pris la relève de l'évangélisation vers 1645 à la demande de Rome, mais après la bataille d'Ambuila (1665 qui marque le départ des Portugais de San Salvador, le christianisme disparaîtra peu à peu du royaume. C'est alors que la Traite se concentre sur la côte dite de "Basse Guinée" (du Ca Lopez au Loango, assez peu sur l'Estuaire du Gabon), qui à partir du XVIIème siècle sera fréquentée surtout par les Hollandais et les Français et Anglais. Entièrement guidée par le profit et orientée vers le Nouveau Monde, cette Traite, contrairement à celle des Portugais ne sera accompagnée d'aucune tendance au métissage culturel. "Elle concernera plus particulièrement les anciens vassaux maritimes du grand empire de l'intérieur, transformés en Etats courtiers" (Randles 1968 : 197) et le Loango fut le principal. Une civilisation luso-congolaise avait eu tout de même le temps de se constituer et d'essaimer, colportée par les commerçants portugais et favorisée par la multiplication des intermédiaires. Certains groupes avaient conservé le christianisme en dehors de tout contrôle étranger : les Capucins italiens trouveront à Mbanza Sonyo en 1645 une église bien conservée qu'ils jugent dater de la fin du XVème siècle et à la fin du XVIIème siècle, il y avait dans cette même province trois églises élevées par les congolais, "la première dans la résidence du 'Comte' dédiée à la Vierge, la deuxième près de sa sépulture, la troisième dédiée à Antoine de Padoue avec un couvent servant

d'hospice aux Capucins ; et il y avait d'autres églises dans le pays" (d'après Cavazzi, op. cit.). En 1773-74, Proyart et les missionnaires français envoyés au Loango croyaient le pays sans chrétiens mais ils découvrirent une communauté à Manguenzo : c'était une colonie d'habitants de la province de Sonyo qui ayant traversé le fleuve était venue avec l'accord du roi de Kakongo s'y établir. D'après Proyart, le nombre de ces chrétiens était de quatre mille et "à douze lieues françaises" du Zaïre ; les missionnaires trouvèrent une église de fortune avec une croix et un crucifix ; ..." un nègre entonna un cantique en langue du pays (1) et l'on continua à chanter à deux chœurs. Quand un cantique était fini, on commençait un autre [...] la séance, quoique très longue, ne nous ennuya point. Le sujet de leurs cantiques, leur ton de voix, leur attitude, tout exprimait le sentiment, tout annonçait des cœurs pénétrés" (Proyart 1776 : 254).

3. Nous n'avons pas la compétence pour en juger, mais il semble qu'après une première phase d'expansion triomphaliste, le christianisme fut apporté parfois dans ses formes les plus populaires de piété latine. C'est, en tous cas, l'opinion de cet auteur anonyme d'un "voyages aux côtes de Guinée et en Afrique" édité à Amsterdam en 1719, de toutes évidences protestant qui écrit à propos de l'île du Prince qui à l'époque était le port de transit principal des esclaves, à côté de Saõ Tomé :

"La seule chose que je remarquai dans cette île d'aussi ridicule que de déplorable fut chés les

(1) Les premiers documents linguistiques du bantou sont un catéchisme kikongo de Trei Gaspar da Conceicao de 1556 où sont consignées les litanies des Saints et un autre édité par P.M. Cardoso, Jésuite, en 1624 à Lisbonne.

Capucins, où je fus par curiosité un jour de fête, que leur église était extrêmement ornée, pour voir si tout ce que j'avais ouï dire de la dévotion superstitieuse des Portugais était vrai. J'en trouvai plus que je ne m'étais imaginé. Je contai sur leur autel huit cens petits Marmousets, ou Marmousettes, et cinquante autres qui pouvait avoir un pi ou un pié et demi de hauteur [...] représentant chacun un Saint ou une Sainte, leur nom était écrit en bas. Je les voulus lire tous, mais la patience me manqua [...] Je me souviens qu'il y avait Saint Pancrace, Saint Fiacre, Saint Pantalon, Saint Harlequin, Saint Janphile, Saint Gengoule et une infinité d'autres pareils noms comme Saint Gloutin et même encore de plus ridicules [...] Sainte Barb n'était pas oubliée"(Anonyme 1719 : 119).

4. Nous ne sommes pas loin de penser quant à nous que les formes assez étranges que prirent les religions africaines, au Loango en particulier, avaient pu trouver un terrain fertile de développement dans des formes de dévotion latine de seconde main focalisées dans des objets à forte connotation magique.

C'était déjà bien l'avis de notre trafiquant huguenot qui affirme sans nuance à propos des superstitions qu'on attribuait aux africains : "Je n'ai jamais remarqué ces sortes de sortilèges et superstitions que dans les endroits où les Nations Catholiques ont établi des colonies. Je laisse, mon très honoré lecteur, à votre jugement de décider qui, des Idolâtres africains ou des Idolâtres européens a pris ces sortes de pratiques superstitieuses aux autres" (ibid. : 31). Nous partageons en tous cas le point de vue de Baumann et Westermann pour qui : "la conservation de remèdes dans les cavités corporelles des figurines cultuelles du Lo-

ango, cavités recouvertes d'un fragment de verre, rappelle les reliques placées dans les images du XVème et XVIème siècles ; les clous fétiches rappellent de même le crucifix" (Baumann/Westermann 1962 : 176). Nous avons eu nous-même l'occasion de voir, aux environs de Mayumba, une statue de la Vierge aménagée de cette façon et que son propriétaire -un notable, descendant d'un lignage aristocratique exhibait aux côtés de son *Mbumba Bwiti*.

5. L'histoire de la Traite en Afrique a été faite (1) ; il ne nous appartient pas de porter un jugement sur l'éthique d'une époque révolue, encore moins d'en faire la psychanalyse sociale. Nous risquerons cependant un point de vue : telle une maladie ^{incurable} ~~grave~~ dont on veut oublier l'existence, la Traite a rongé le corps social africain, modifiant les mentalités et les structures sociales, créant certes des aristocraties locales en favorisant la pénétration de biens économiques et culturels nouveaux, mais créant du même coup un sentiment de culpabilité, d'insécurité et de méfiance généralisée qui se traduit sans doute par la multiplication des pratiques de sorcellerie. Certes, les Européens étaient porteurs de cette maladie ~~mentale~~ qui contamina l'Afrique en transformant son esclavage domestique traditionnel en un trafic aberrant : on reste stupéfait devant l'indignation de Cavazzi, missionnaire capucin, qui dénonce l'inhumanité des Africains qui "vendent leurs parents après qu'ils ont assuré les marchands qui font cet indigne trafic que les gens qu'ils leur vendent sont réellement leurs esclaves"

(1) On consultera en particulier : Rinchon 1964.

(Cavazzi *in* Labat 1732 I : 232) et qui ne semble pas prendre conscience un seul instant que la présence missionnaire et l'entretien du clergé étaient financés par un quota tout à fait légal de vente d'esclaves. Mais le comble de l'aberration logique se situe certainement au siècle des Lumières : De Grandpré, "officier de la marine française" est en fait un négrier, et il ne s'en cache pas. Il n'en est pas moins philosophe, cite J.J. Rousseau, invoque l'esprit de la Révolution française et fait une analyse politique d'une finesse que n'eût pas renié Montesquieu des institutions du Loango. Apparemment dénué de tout préjugé, il s'écrie :

"C'est un grand malheur pour un pays, qu'on puisse légalement y priver un homme de sa liberté, mais c'est le comble du crime et de l'infamie d'ajouter à l'atrocité des lois, en livrant à l'esclavage des hommes sur lesquels elles ne donnent aucun droit. Ce malheureux usage est le fruit du luxe et du commerce que nous y avons apporté" (De Grandpré 1801, I : 215).

Il n'en fait pas moins ses comptes et se félicite de ce que "ses" Noirs "jamais [...] ne se sont portés à aucun mouvement séditieux" (ibid. II : 67).

Ces données de la psychologie sociale -telles du moins que nous les percevons- aggravées par une acculturation religieuse parfois pervertie, ont peut-être été à l'origine des pouvoirs occultes que les Vili étaient réputés posséder lorsque le Loango s'érigea en "Etat courtier". En s'imposant comme les représentants du Monde de richesses de l'Au-delà des mers, les Vili ont peut-être contribué à l'apparition de gnosés pessimistes chez les populations de l'intérieur résignées et fascinées tout à la fois. Le *Bwete* des Tsogo dans lequel nous verrons que le pays du Couchant est celui des morts, des richesses et des Blancs, et où des ré-

férences obscures sont faites à des éléments de culture et de vocabulaire loango, n'en serait-il pas l'un des derniers échos ?

Les Vili et Bukkameale

1. Dès le XVIème siècle, les Portugais avaient organisé le commerce avec l'intérieur par l'intermédiaire des *Pombeiros* (1) qui eux-mêmes avaient des porteurs et pénétraient en caravane dans les régions inconnues des Européens et pouvaient rester absents un ou deux ans. Il semble que les Vili se soient spécialisés dans ce rôle ; en tous cas, à partir du XVIIème siècle, ils opèrent pour leur propre compte et supplantent les *Pombeiros*. D'après Ph. M. Martin (1972 : 69), pendant la période de 1630 à 1793, les Vili acquièrent une réputation d'ubiquité dans leurs activités commerciales. Capelle (1642), Cadornega (1681) et Cavazzi (1668) cités par Ph. M. Martin (ibid.) disent qu'ils faisaient le partage et le trafic du cuivre, de l'ivoire, des esclaves, du tabac, des marchandises et étoffes hollandaises, des *nzimbu*, des poils de la queue d'éléphant. Ils sont connus au Nord comme au Sud et à l'Est du Congo sous le nom de *Mubiri*, terme autour duquel flottent des connotations de magie et de sorcellerie. Il y avait des *Mubiri* installés à San Salvador au XVIIIème siècle et au XIXème siècle, des *Mubiri* nomadaient encore dans l'intérieur de l'Angola contre le gré de l'administration de Luanda qui les comparait à des bohémiens paresseux et sans loi (Arquivo Historico de Angola, cité par Ph. M. Martin, op. cit. : 132). Pour le Nord, la province de Mayumba était un lieu de transit important et d'après Fourneau (cité par Ph.M.

(1) D'après Dapper ces *Pombeiros* étaient des africains noirs ou métis formés par les commerçants portugais établis au Congo ou en Angola pour aller apporter des marchandises à *Pombo*, c'est-à-dire au Nord Est en direction du royaume teke et en ramener de l'ivoire et des esclaves, d'où leur nom de *Pombeiros*.

(1) ou Muvini

Martin *ibid.* : 124) les principaux intermédiaires des Vili étaient les Punu et Vungu de la Nyanga, les Ngove du Cap Sainte Catherine, les Lumbu de Sette Cama et de Mayumba, les Nkomi du Fernan Vaz qui dans le massif intérieur se procuraient des Nzabi, Tsogo, Sango, et Povi. A la fin du XIX^{ème} siècle, un vieux porteur vili a donné la description des interminables marches au travers des forêts et montagnes inhospitalières du Mayombe que faisaient les caravanes (d'après Elie Gandziani cité par Ph. M. Martin : 119). Sur l'Estuaire du Gabon, les Vili avaient conclu des alliances avec les chefs Mpongwe.

2. Le massif intérieur du Gabon représentait d'ailleurs traditionnellement pour les Vili un marché de l'ivoire. C'est à peu près là que la carte d'Abbeville de 1656 dans l'ouvrage de Cavazzi, celle de l'Isle d'après Dapper (1733), celle de d'Anville (1731) situent le fameux Bokkameale (ou Bukameale) dont parle Dapper :

"L'ivoire était fort commun autrefois au royaume de Loango mais il devient plus rare de nos jours (1) car les nègres sont obligés de l'apporter de fort loin sur la tête. Leur principal marché est à Bokkameale qui n'étant pas à moins de trois cents milles de la côte demande l'espace de trois mois pour aller et revenir. Les marchandises qu'ils y portent ordinairement sont le sel, l'huile de palmier, les couteaux à lames larges de leur propre fabrique, des toiles grossières de Silésie, outre des esclaves et des dents d'éléphants" (Dapper *in* Prevost 1748 VI : 252).

(1) Ph. M. Martin voit dans cette raréfaction de l'ivoire la cause de l'augmentation du trafic des esclaves à la fin du XVII^{ème} siècle, plus rentable pour les Vili (1971 : 71)

Toujours d'après Dapper, les habitants de Bukka-meale étaient des Jagga, mais l'on a vu au chapitre précédent le sens qu'il fallait donner à ce terme. Il y avait en chemin, dans le Mayombe, la province, ou le territoire de Kesock ou Kesock soumis semble-t-il au Loango et éloigné d'environ huit journées de Mayumba (d'après Battle *in* Raveinstein 1901 : 42, 52, 53, 58-9, cité également par Ph. M. Martin *op. cit.* : 41). Les habitants de Kesock étaient, d'après Dapper, également des Jagga ; probablement les ba-Yaka Punu et Yombe actuels. "On trouve au Nord Est de Manikeseck une nation de Pygmées [...] que Dapper [...] appelle Backe-Backés : ils ne veulent point entrer dans les maisons des Maramba [habitants de Mayumba ?] . Ils paient à Mani Kesock un tribut de dents et de queues d'éléphant" (Dapper 1668 *in* Prevost 1748, VI : 239).

Ces Pygmées pourvoyeurs d'ivoire sont très certainement les ba-Bongo que Du Chaillu découvrit vivant au milieu des Sango le 10 juin 1864 (Du Chaillu 1868 : 260-267) et que les indications précises de l'explorateur permettent de localiser là où ils sont toujours, du côté de la route de Ndende à Mimongo. On sait que les Pygmées se nomment eux-mêmes généralement Baka, ce qui authentifie l'information du voyageur hollandais. Dapper affirme en outre avoir vu "assis vis à vis du Trône du Roi" de Loango, quelques "nains à grosse tête [...] enveloppés dans une peau de quelque bête féroce [...] appelés Backebackés" (Dapper 1668 *in* Prevost 1748, XIII : 601). Cette dernière information est du plus haut intérêt, car elle laisse supposer que les Pygmées étaient associés rituellement au pouvoir vili, probablement en fonction du rôle de guide qu'ils eurent dans les migrations bantou. Le texte de Dapper qui les met aux pieds du trône du roi, un peu à la manière des bouffons des cours médiévales en compagnie d'albinos, laisse entendre la symbolique magique qu'ils représentaient. Or -et c'est là que l'on peut

voir que l'étude de la musique peut servir à l'Histoire- les Pygmées ba-Bongo du massif Du Chaillu ont perdu leur musique -en un mot, ils ignorent le *yodel* que les Baka du Nord du Gabon pratiquent naturellement. Leur musique, d'après les enregistrements que nous avons pu en faire H. Pepper et nous-même, est proche de celle des Nzabi qui eux-mêmes s'apparentent aux Kongo Sundi et se trouvaient sur un itinéraire de *Mubiri* entre le Loango et le Stanley Pool (cf. Randles 1968 : 175). Malgré tous les efforts que nous avons déployés pour obtenir des *yodels* de la part des ba-Bongo (en apportant des enregistrements, en nous ridiculisant par quelque tyrolienne) nous n'obtinmes qu'airs consternés... Que signifie cette perte d'une expression culturelle -la musique- d'ordinaire si tenace, si ce n'est une longue acculturation au contact des Bantu ? Généralement les Pygmées ont perdu leur langue au contact des populations au milieu desquelles ils vivent, mais non leur musique.

Il nous semble probable en rassemblant les indices tels que : les estimations de distances et les descriptions de paysages fournies par Dapper, la présence dans le massif Du Chaillu de Pygmées déculturés qui pourraient bien être les descendants de ceux avec lesquels les rois de Loango et gouverneurs de Mayumba avaient fait alliance, que le Bukkameale des cartes du XVIIème siècle soit à situer là où sont les Tsogo et Sango actuels. C'est également l'avis de Ph. M. Martin (1972 : 17) qui se basant sur les seules estimations de distance place Bukkameale sur le versant Sud du massif Du Chaillu (1).

Nous voici donc revenu, par un chemin détourné passant par l'ancien Kongo et l'ancien Loango aux Tsogo et aux populations du massif Du Chaillu.

(1) Ph. M. Martin rappelle que Avelot (1905 : 366) avait suggéré que le terme *Bukkameale* provenait de *mboko* ou *mbuku* signifiant vassal ; mais il est peut-être plus simple de rappeler que *Buka* est un nom propre assez courant chez les Tsogo.

L'idôle de Mayumba

1. Si, au chapitre précédent, nous avons suivi de près Du Chaillu, Marche et Compiègne c'est bien entendu parce qu'ils sont nos sources principales pour le XIXe siècle mais c'est aussi qu'avec eux nous avons remonté les deux itinéraires commerciaux les plus importants de cette époque (1). Le Rembo Nkomi menait à la traite du massif intérieur, concurrençant un ancien itinéraire vili de Mayumba ; quant aux portes de l'Okanda, elles recevaient les plus grands rassemblements de populations dans cet écheveau complexe d'ethnies diverses où courtiers, exploitants, exploités, acheteurs, achetés, curieux, migrants se côtoyaient pendant parfois des mois. On avait dit à Bowdich que "le royaume d'Okandie était le plus puissant de tous ceux que connussent les voyageurs" (1819 *in* Walkenaer 1827 : 201) ; en 1874, Compiègne y rencontra Kele, Mbangwě, Galwa, Enenga, Kande, Kota, Pindji, Simba sans parler de quelques Osyeba qui traversaient le fleuve en curieux ; le miene y était véhiculaire (cf. Compiègne 1875 : 85/124) ... Bref, c'était le grand rendez-vous ! Il n'est pas étonnant que le "royaume" et les o-Kande eux-mêmes aient pratiquement disparu depuis la transformation des données commerciales.

L'itinéraire du Sud, celui qu'avait emprunté Du Chaillu était celui qui partait du Fernan-Vaz... Les institutions politiques des habitants de cette lagune, les "Cama" ou Nkomi, s'étaient alignées au cours des siècles précédents sur celles du Loango avec en particulier l'apparition du Mafuga personnage dont le rôle était semblable à

(1) C'est bien la raison qui avait fait Du Chaillu se heurter tout d'abord à la mauvaise volonté de ses amis Mpongwe et Nkomi qui s'étonnaient qu'un européen prétendît pénétrer dans l'intérieur dans un but non commercial et craignaient qu'il n'eût en réalité l'intention de court-circuiter le monopole miene.

celui du Mafuka (le "mafouke" des navigateurs) (1), ministre du commerce du roi de Loango, et l'emprunt d'éléments culturels et culturels à la civilisation de Kongo... Des liens d'intérêts et de parenté s'étaient établis et cimentés avec les Lumbu Vili de Mayumba, la province septentrionale du royaume qui était devenu un port de Traite important au cours du XVIIe siècle. Le "gouverneur" de Mayumba était l'homologue du Ma-Loango (roi de Loango) et sans doute faut-il voir dans Mayumba le Ma-yombe = roi des Yombe. Comme le rappelle Ph. M. Martins d'après les textes anciens et la tradition orale :

"A special feature associated with the judicial system in Loango was the sanctuary provided by certain roads called *Nzila* (2), *Si Nzambi* or *Nzila Ivanga Nzambi*, literally 'paths of God' or 'God-created paths'! These roads converged at Buali. They went in four directions : the road to the east which led to Teke country was the *Nzila Xintetchi* ; the road west to the sea, *Nzila Mbu* ; the *Nzila Kakongo* went South and the *Nzila Balumbu* went North". (Ph. M. Martins 1972 : 23).

La route de la capitale du Loango (Buali, près de D'osso au Nord de l'actuelle Pointe-Noire) menant à la province du Nord aboutissait donc aux Lumbu qui sont aujourd'hui à Mayumba et qui font le lien entre les Vili, Punu, Sira et Nkomi, et bien que ces derniers ne fussent point "sujets" de Ma-Yomba, leurs activités commerciales les avaient amenés à s'imprégner de la culture du Loango et à imiter ses lois. Les sources principales pour l'ancien Loango sont Battell (cf. Raveinstein 1901), un marin anglais fait prisonnier par les portugais sur

(1) Cf. en particulier De Grand Pré 1801.

(2) Nous verrons que le terme *nzila* a pu prendre une connotation magique par la suite.

les côtes du Brésil, qui s'étant enfui sur la côte d'Angola vécut avec les "jagga" entre 1590 et 1601 et visita le Loango et Mayumba ; et O. Dapper, voyageur hollandais du XVII^e siècle (1676/1686) qui donna une description de la capitale du Loango.

Ces représentations du "Mbuiti", ces statues de femmes en bois polychrome que Du Chaillu verra chez les Sira, Kele, Eya, Tsogo et Sango -c'est-à-dire tout au long de son itinéraire qui représente bien la route des sous-traitants- dont l'explorateur observe la stylisation progressive, ces représentations ressemblent fort à "l'idole" de Mayumba que Battle avait appelé "Maramba" :

"In the town of Mani Mayombe is a fetish called Maramba, and it standeth in a high basket made like a hive, and over it a great house. This is their house of religion, for they believe only in him, and keep his laws, and carry his reliques always with them...

et Battle ajoute :

"From this place, as far as it is to Cape de Lopo Gonsalves, they are all of this superstition [...] And those that will be sworn to Maramba [...] are brought before Maramba, and have two marks cut upon their shoulders before, like a half moon, and are sworn by the blood that falleth from them, that they shall be true to him [...] The Lord of this province of Mayombe hath the ensign or shape of Maramba carried before him, and whithersoever he goeth ; and when he sitteth down it is set before him ; and when he drinketh his palm-wine the first dup is poured at the foot of the *Mokiso* or idol, and when he eateth anything, the first piece he throweth towards his left hand, with enchanting words. (Raveinstein 1901 : 56).

A Loango, Battle avait vu déjà deux idoles, l'une qu'il appelle *Mokisso a Longo* (c'est-à-dire le *-nkisi* de Loango) et une autre *checoche* que Dapper appellera *kikoko* (1) semble-t-il (Dapper 1671 : 535), d'après Raveinstein (ibid.)

"The last is a little black image, and standeth in a little house [...] This *checoche* doth sometimes in the night come and haunt some of his best beloved [...] There is another *Mokisso* [...] called *Gomber*. It is the name of a woman, and is in a house where an old witch dwelleth, and she is called *Ganga* (2) *Gomber* speaketh under the ground". (Raveinstein op. cit. : 49).

Comme le fait remarquer l'éditeur de Battell, instruit par Dennett, "that underground speaking fetish in Loango, is at the present time called *Boio*" (Raveinstein ibid.). La lagune Mbanio qui s'étend de Mayumba à la frontière du Congo, marque de nos jours en son milieu la séparation entre les Lumbu et les Vili, le *Bwiti* et le *Boio* et les confins de la zone d'extension de la harpe *ngombi*.

Lors de nos enquêtes à Mayumba et sur sa lagune (où l'ambiance est -de l'avis de tous- particulièrement lourde en connotations magiques), nous avons répertorié plus d'une dizaine de "temples" du *Bwiti*. Au fond de l'édifice ou dans une pièce de la demeure de son propriétaire, trônait toujours le *Mbumba Bwiti*, tête ou tronc de femme (3), poly-

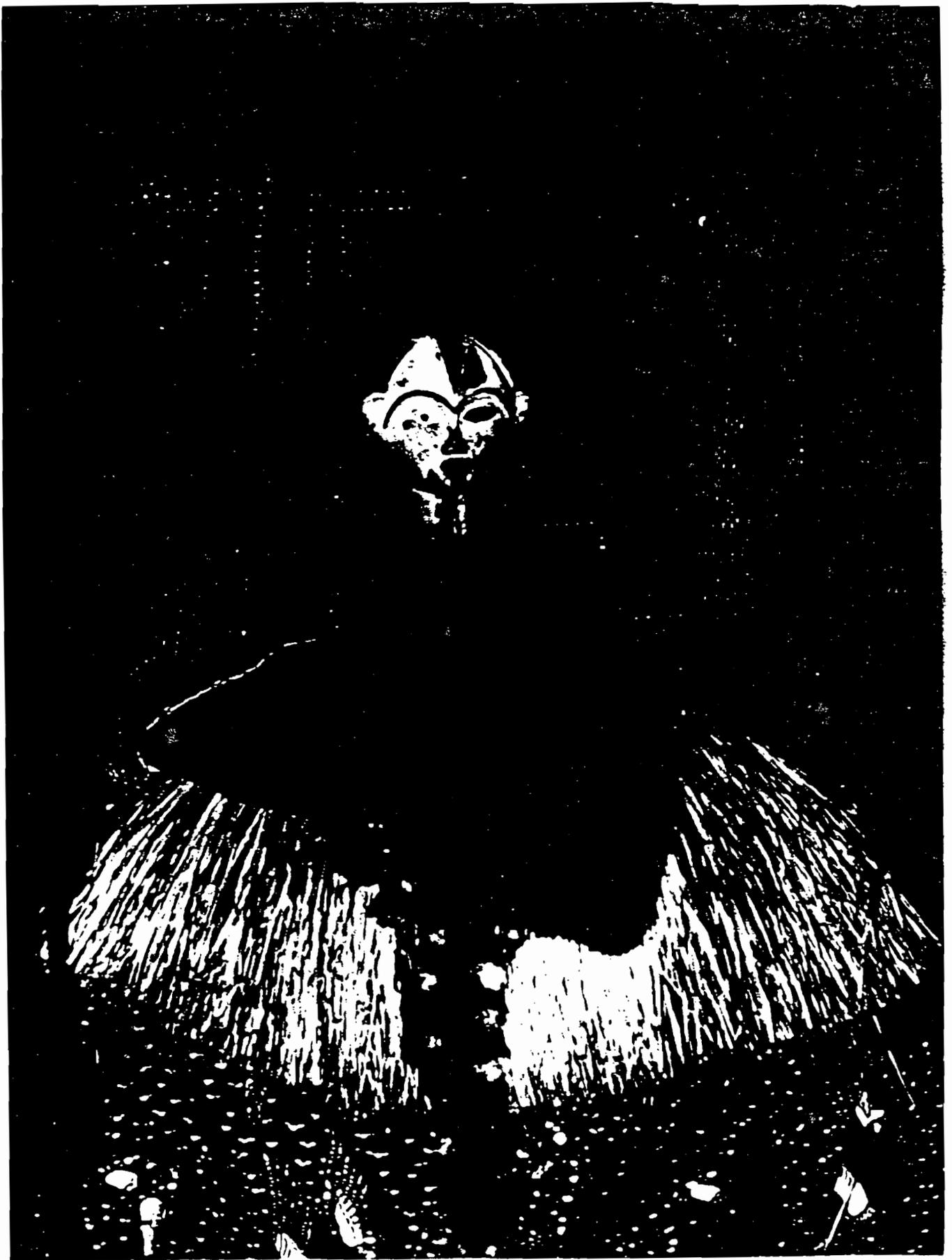
(1) *checoche* ou *kikoko* fait penser à *tchiko:ko* qu'Hagenbücher Sacripanti (1973 : 151) donne comme synonyme de *buti*.

(2) *Ganga* = *-nganga* : devin guérisseur, prêtre, sorcier, médecin etc...

(3) Parfois la représentation était masculine mais rarement.



Harpiste lumbu devant ses *Mbumba Bwiti*
(Mayumba)



Mbumba Bwiti lumbu (Mayumba)



Mbumba Bwiti lumbu (Mayumba)

chrome -visage et corps blanc, cheveux tressés en bandeaux bleus ou noirs, lèvres rougies, yeux fidèlement représentés-fiché dans un gros sac évoquant un ventre énorme lui-même déposé dans un panier en vannerie. Les amateurs d'art africain y auront reconnu le "fétiche balumbu" et son modelé figuratif. D'autres figurations en bois polychrome mais "en pieds" pouvaient l'accompagner, représentant généralement un chimpanzé (*nzigu*). Le *Mbumba Bwiti* était souvent placé sur une table dans une niche de bois, le tout évoquant quelque autel catholique. Sur le panier ou devant l'icône étaient inmanquablement déposés un certain nombre d'objets parmi lesquels les instruments de musique tenaient la première place : harpe, cloche de bois geminée en forme de sablier et battants multiples (*cikunda*), cloche de fer à battant interne et long manche coudé (*kendo*), hochet rituel du *Bwiti* (*soke*), miroir, chasse-mouche rituel, vieux sabre... On trouvera également le *Mbumba Bwiti* de plus petites proportions chez les Sango et Tsogo, bien que chez ces derniers, il soit tenu caché. Pour notre part, nous ne l'y avons vu qu'une fois dans une procession inaugurant la cérémonie dite "*Bwete* des nouveaux initiés" (cf. Sillans 1967 : 58) procession en zig-zag que l'on peut voir dans notre film..

cf. *Disumba*
séq. 16

Que signifient ces deux termes *Mbumba* et *Bwiti* entrant en composition dans le syntème *Mbumba Bwiti* qui désigne l'icône que nous avons décrite chez les Lumbu Sango et Tsogo ? (Elle existe également chez les Sira).

Il ne s'agit pas avec le *Mbumba Bwiti* à proprement parler de reliquaire d'ancêtres et si le sac dans lequel de telles figures sont fichées peut contenir des ossements humains, c'est à l'univers des *ba-kisi* (sing. *-nkisi*) du do-

maine Kongo-Loango que renvoie le terme *Mbumba*.

2. Les références aux *nkisi* sont faites dès le XVIIème siècle par Battle qui parle de "mokisso" (1) à propos de la religion des Jaggas et des idôles de Loango et de Mayumba (Raveinstein 1901 : 26-27, 48) et surtout Dapper qui en donnera une définition que Hagenbücher-Sacripanti trouve étonnamment précise :

"Par le nom de *Mokisso*, ils entendent un Etre qui a le pouvoir de faire du bien et du mal, et qui peut communiquer la connaissance du passé, du présent et de l'avenir [...] il y aurait de l'injustice à les accuser proprement d'idolâtrie, parce qu'ils n'ont aucune connaissance ni de Dieu ni du diable, et que, sans distinction de l'un et de l'autre, ils appellent *Mokisso* tout ce qui a vertu de produire quelque effet [...] Tous les Prêtres du Pays, que la plupart des voyageurs ne distinguent point des sorciers, sont confondus sous le nom de *Gangas* ou *Engangas* (2). Ils y joignent le titre du *Mokisso* qu'ils servent régulièrement (Dapper in Prevost 1748 I : 606) (3).

Notre auteur précise qu'aux "Mokissos" correspondent parfois des statues à apparence humaine mais que "d'autres [...] sont des bâtons garnis de fer [...] ou décorés [...] des roseaux [...] autour des bras et du cou [...] des cordes ornées de

(1) "moquisies" dans les textes français.

(2) *nganga* : "devin-guérisseur, prêtre, magicien" dans toutes les langues bantu.

(3) Ce texte est cité avec un découpage et dans une version différents par Hagenbücher-Sacripanti (1973 : 103) dans l'ouvrage duquel le lecteur trouvera les développements relatifs aux *nkisi*.

petites plumes et de deux ou trois petites cornes [...] des pots remplis de terre blanche, des cornes de buffles revêtus de la même terre [...] " (ibid. : 704). Il fait la liste des principaux en donnant une description de leurs attributions respectives. Parmi eux on trouve semble-t-il déjà *Mbumba* (orthographié *Bombo*) *Kosi*, toujours en usage à Mayumba, et *Makemba* et *Makongo* qu'on retrouvera associés au *Ya Mweĩ* des Tsogo.

Comme l'avait bien vu Dapper, les *nkisi* sont le réceptacle de forces ambivalentes et K. Laman a fait un inventaire exhaustif pour le domaine kongo (Laman 1953 et 58 III) des objets qui focalisent ces forces : statuettes, instruments de musique, sacs contenant divers ingrédients et objets hétéroclites. Nous avons pu nous-même observer du côté de Mayumba le contenu de l'un de ces sacs dans lequel se trouvaient mâchoires et griffes d'animaux, serres et oeufs d'oiseaux, clochettes de fer, bracelets de cuivre, graines, morceaux de bois, feuilles, haillons, coquillages divers, tous ces objets ayant bien sûr une forte connotation symbolique que nous ignorons.

M.C. Dupré reprenant les travaux de Laman pour une systématique des *nkisi* définit ceux-ci comme "des forces non-humaines capturées par les hommes qui les incorporent à un support matériel pour les mettre à leur service (M.C. Dupré 1975 : 12).

Pour Laman qui classe les *nkisi* en *nkisi* de l'Eau, de la Terre et du Ciel, *Mbumba* serait l'un des plus anciens ; associé à l'Eau, il protège des voleurs et des sorciers, favorise la grossesse chez les femmes et le piégeage chez les hommes mais également "causes blood blisters, swollen and aching legs, severe diarrhoea, cancer of the stomach and like" (Laman ibid. cité par Hagenbücher op. cit. : 113).

C'est à peu près dans les mêmes termes que F. Hagen

bücher-Sacripanti qui a étudié les *-nkisi* du domaine Vili-Yombe (1973 : 103-150) décrit *Mbumba* qui serait un *-nkisi si* (de la Terre) "à deux modalités d'action : *Mbumba si* et *Mbumba ma:si*" correspondant à l'ambivalence du *nkisi* et à ses possibilités d'action dans le domaine masculin ou féminin : *Mbumba* peut ainsi avoir une action de prévention contre la sorcellerie induite par la jalousie et accorder la fécondité aux femmes mais il "affecte ses victimes de troubles divers [...] caractérisés par une enflure générale du corps et un ballonnement très accentué du ventre". Toujours d'après Hagenbücher les *nganga* de *Mbumba si* sont en général des hommes que l'on vient consulter pour se défaire des envoutements provoqués par *Mbumba* mais les *nganga* de *Mbumba ma:si* sont en majorité des femmes assistées par d'anciennes possédées du *nkisi*" (ibid. : 123). [...] Le *nganga Mbumba* ne peut invoquer ce *nkisi* que s'il possède le *ntchiam*(arc en ciel) *buti* (1) représenté par le python [...] (ibid. : 143) lui-même associé à l'eau (2). A Mayumba les bracelets de cuivre *milonga* symboles du python et de l'arc-en-ciel peuvent servir à des envoûtements.

Toujours d'après Hagenbücher, *Mbumba* est invoqué avec la cloche de bois geminée *cikunda*, celle que nous avons décrite comme instrument vôtif sur les *Mbumba Switi* de Mayumba et qui semble bien être celle qu'avait remarquée Dapper

"Les fêtes qu'on célèbre à l'honneur de *Zombo* sont remarquables par un grand nombre de tambours, qui demeurent placés à terre, et sur lesquels on bat

(1) Pour la notion de *buti* (plur. *mati*) sorte de "chimère" inféodée à un sorcier cf. Hagenbücher (ibid. : 151-163).

(2) Hagenbücher donne le texte d'une invocation à *Mbumba si* (*Mbumba* de la terre) : "Réveille-toi *Mbumba*, *Mbumba* fécond l'Arc en Ciel enfante, le *Mbumba* éduque, l'arc en ciel sur terre, le *Mbumba* dans l'eau." (Hagenbücher 1973 : 118)



eikunda
(Mayumba)

des mains et des pieds. Dans ces assemblées les filles du Canton dansent avec des mouvements et des attitudes si extraordinaires qu'on les croirait folles ou furieuses [...] Elles ont à la main une espèce de crécelle, peinte de rouge et de blanc" (Dapper *in* Prevost 1748 I : 608-609).

La notion de *-nkisi* n'apparaît pas au Gabon (1) où elle cède la place aux notions relatives aux esprits et génies du domaine *myene* appelés communément *i-mbwiri*. *Mbumba* n'en résume pas moins pour tout l'Ouest gabonais un élément cultuel dont on sent bien qu'il est étranger et dont seul aurait été retenu le pouvoir d'envoûtement. Les Mpongwe l'associent à l'arc en ciel (*Mbumba iyano*) et au python (*mboma*) mais *Mbumba* ne possède pas de *nganga* et ne fait pas l'objet d'une culte socialisé par une société d'initiation spécifique. Chez les Eviya de la Ngunye, ce serait un talisman de richesse dont l'acquisition nécessiterait le paiement d'un dur tribut (d'après S. Bodinga Bwa Bodinga). D'après le R.P. Coignard, un missionnaire des années 30, chez les populations du Gabon Central : "les statues et crânes d'ancêtres reposent ensemble sur un autre fétiche dénommé *Mbumba* qui consiste en un serpent rouge [...] qui à force d'incantations serait devenu homme (sic) puis crâne de panthère mis ensemble dans une boîte et placé dans le *Bwiti* et les crânes d'ancêtres" (Archives M.A.T.G. non classé). Nous voilà donc revenu à notre *Mbumba Bwiti*. Malgré la confusion apportée par l'évocation de cette chimère mi-homme mi-animal qui correspond à ce que Hagenbücher décrit sous le terme de *buti* au Loango (cf. Hagenbücher op. cit. : 151) le missionnaire a bien vu la conjonction qui pouvait être faite de

(1) Elle réapparaît avec les *-nkira* (ou *-nkita*) des Teke.

deux cultes à portées différentes.

Nous sommes là en effet en présence de plusieurs univers culturels dont le Gabon marque le point de rencontre.

C'était bien là l'intuition qu'avait eue M.H. Kingsley qui, dans son introduction à R.E. Dennett (1898), remarque judicieusement que : "that particular school of fetish called 'Nkissism' (1) you do not meet with until you strike the northern limits of the old kingdom of Kongo." (M.H. Kingsley *in* Dennett 1898 : XIX). Se basant sur son expérience personnelle au Gabon, l'exploratrice anglaise constatait en effet que : "among tribes inhabiting country to the north and north east of the Fjorts [...] I did not find the Mkiss and Nganga as aforesaid. Nevertheless, I found [...] deities [...] called by the Mpongwe-speaking tribes *Ombuiri* [...] fairly inoffensive [...] indistinguishable from some of the Nkiss which Mr. Dennett describes [...] but [...] quite a different species of deity (ibid. : XVIII, XIX).

Nous aurons à revenir sur ces *i-mbwiri* des croyances myénes dans lesquels M.H. Kingsley voit une forme originelle de religion africaine qui aurait fourni la base de ce que Dennett appelle le "Nkissism" du domaine Kongo Loango. L'hypothèse, qui ne manque pas de finesse, de M.H. Kingsley, serait que "the teaching of Roman Catholic priests" dans lequel les croyances du XVI^{ème} siècle voyaient "the secret of earthly power" des rois de Kongo, résiderait "in fossil state" dans l'esprit des manipulateurs de *nkisi* qui auraient ainsi annexé les forces spirituelles de l'animisme africain

(1) Terme inventé par Kennett pour "religion des *nkisi*".

pour en faire les instruments d'un pouvoir politique supérieur à celui des religions autochtones (ibid. : XXX).

Sans aller jusqu'à conclure comme le fait notre victorienne philosophe des religions que le culte des *-nkisi* fut "an imported religion [...] introduced by the emissaries of Fumu Kongo into the regions of KaCongo and Loango" (ibid. : XIX), il paraît certain que pour l'Ouest gabonais le *Mbumba* est le signe d'un culte d'origine étrangère. En résumant à lui seul les *-nkisi* du domaine Kongo-Loango au moyen desquels les Vili exerçaient sans doute leur ascendant à l'époque de la traite, il est devenu un talisman de pouvoir et de richesse ; mais il a gardé la connotation féminine qu'image la rotondité de son sac : tout à la fois ventre de fécondité et puissance d'envoûtement, le symbolisme du *Mbumba* allait rejoindre en certain point celui d'un troisième univers culturel, celui du culte des ancêtres.

3. A Mayumba, province septentrionale de l'ancien royaume Vili-Yombe, le *Bwiti* -nous l'avons vu- est pratiqué par les seuls Lumbu. Vers la frontière, avec les Vili, apparaît le *Boïo*, inconnu au Gabon. On appelle *Boïo* un petit panier dans lequel est fiché une figurine de bois recouverte de lamelles de cuivre elle-même nommée *mbondo*, dont le style et la matière se retrouveront dans les figures du *Mbumba Bwiti* des Sango. Le mythe d'invention du *Boïo* paraît semblable à celui de la plupart des *-nkisi* : "les femmes l'ont découvert dans une rivière où il flottait sur une natte, mais ensuite le mythe semble adopter une structure que l'on trouvera au Gabon : "elles ont vu que sous le *mbondo*, il y avait des ossements humains et par la suite le *Boïo* a été annexé par les hommes" (enquête P.Sallée du 13.5.1966. Mayumba. Informateur Pove Mutoto). Il y a là peut-être une vérité historique si l'on retient l'interprétation de Dennett qui voyait dans l'actuel *Boïo* l'ancien *Comberi* de Battall



Mboïo vili (Dindi-Mayumba)



Statue du *Mbumba Bwete* tsogo
(photo Musée de l'Homme)

servi par un *nganga* féminin (cf. plus haut p. 129). Quoiqu'il en soit, le *Boïo* dont Dennett disait qu'il faisait intervenir des "voix souterraines" renvoie aujourd'hui au culte des ancêtres et appartient à une société de masques masculine.

On aura reconnu dans le *mbondo* du *Boïo* des Vili et dans la figurine surmontant le *Mbumba Bwiti* des Sango, une variante du célèbre reliquaire recouvert de lamelles de cuivre des Kota-Hongwe du Nord Est gabonais, qui précisément est appelé *Bwete* (cf. Perrois 1971). Quant au *Mbumba Bwete* des Tsogo, il a en général l'apparence d'une statue-tronc de bois rouge, au ventre légèrement bombé, le front cloué d'une plaque de cuivre épousant la ligne des sourcils, les yeux également cloués de petits cercles de métal. L. Perrois qui a étudié les styles de l'art du Gabon a bien vu que la diffusion des reliquaires recouverts de cuivre dessinait un arc de cercle depuis l'extrémité Sud Ouest du Gabon jusqu'à son extrémité Nord Est en longeant le massif Du Chaillu au Sud (1). Ce cheminement qui va des Vili aux Kota est parallèle aux itinéraires intérieurs des anciennes relations Vili Teke, mais relie également le domaine des *-nkisi* à celui du culte des ancêtres (Fang et Kota).

Les paniers reliquaires des populations du Nord Est gabonais sont donc appelées *Bwete* tout comme la société tsogo qui pourtant n'apparaît pas chez ces populations. La statuaire d'ancêtres du Nord Gabon nous fournirait donc une clef pour la signification du terme *Bwete* ou *Bwiti* en suggérant qu'il pourrait renvoyer à l'univers cultuel du *Bwete* des Kota et du *Byeri* des Fang ?... On pourrait même avancer

(1) cf. L. Perrois 1977.

comme le fait F. Gaulme (1979 : 67) des arguments linguistiques justifiant le rapprochement des termes *Bwete* et *Byeri* : la transformation du [r] en [t] du Nord au Sud du Gabon est un fait linguistique connu ; on note à côté de [Byeri] , [Byete] , chez les Fang eux-mêmes ; quant à la voyelle antérieure fermée, elle se réalise [i] ou [e] selon les langues. La société d'initiation du *Bwete* des Tsogo serait donc aux reliques d'ancêtres, ce que le *Molan* des Fang est au *Byeri* : une institution contrôlée par des initiés, chargés de socialiser à l'échelle du village, du clan et même de la tribu, un culte dont la pratique de base demeure essentiellement familiale et privée ?...

Des notions relatives au culte des ancêtres sont sans doute sous-jacentes à l'enseignement du *Bwete* des Tsogo et l'on peut mettre en parallèle l'emploi, qui est fait dans le *Bwete*, de l'*eboga* "qui donne des visions" avec l'emploi qui est fait de l'*a-lan* (1) "qui fait voir l'ancêtre" dans le *Ma-lan* des Fang. Cependant chez les Tsogo, le culte des ancêtres (*Maombe*) (2) est totalement dissocié en tant qu'institution de l'institution qui sous le nom de *Bwete* rassemble ses initiés en une confrérie à laquelle est proposée une théorie du Monde et du cycle des existences. L'avis de Sillans est que "le *Bwiti* initial pourrait fort bien être la synthèse d'une culte ancestral tsogo -celui des *maombé* [...] et d'un ésotérisme dont l'origine se perd dans la nuit des temps" (Sillans 1962 : 292), la découverte des vertus hallucinatoires de l'*eboga* ayant favorisé la synthèse, d'après le même auteur.

(1) une Euphorbiacée : *Alohornea floribunda* Müll. Arg.

(2) *Ma-ombe* : du thème -*ombé* qui donne : *ge-ombe/e-ombe* : "famille" ou du thème *ombà* donnant *m-ombá/my-ombá* : "ancêtre". Cf. Marchal-Nasse 1978, lexique.

En fait, on se méprendrait si l'on s'en tenait au seul usage socialement approuvé qui peut être fait des reliques humaines : il existe sur la lagune de Mayumba par exemple d'impressionnants crânes surmodelés rehaussés de cabochons de miroir et sertis dans une résille de vannerie appartenant à des personnages inquiétants qui les tiennent cachés et les appellent "*bwiti*"...

La distinction académique entre religion, magie et sorcellerie trouve son équivalent dans l'esprit général au Gabon. Cependant, les catégories éthiques auxquelles renvoie cette distinction n'infirmement pas la reconnaissance d'une relation univoque avec les forces surnaturelles : ce sera l'un des grands soucis du *Bwiti* fang moderne par exemple de veiller à ce que la puissance des ossements humains ne soit pas détournée à des fins de sorcellerie, et il semble que le cheminement entre savoir et sorcellerie soit l'un des thèmes du *Bwete* des Tsogo.

On voit donc la difficulté qu'il y a à définir le terme *Bwiti* qui réfère soit à un enseignement ésotérique et à la société d'initiation qui le dispense, soit à des notions renvoyant au culte des ancêtres et à des reliques auxquelles serait parfois conféré un statut équivalent à celui de *nkisi*.

Les choses sont d'autant plus confuses que, si des éléments culturels du Loango se sont manifestement propagés vers le Nord, ils ont été rétrocedés par le biais du *Bwiti* qui lui est descendu vers le Sud vraisemblablement à la fin du siècle dernier. C'est en tout cas ce qui apparaît avec le *Bwiti* des Lumbu qui lui est resté proche de l'original tsogo.

Mais que dire de la *Liboka* des Vili Yombe du Congo dont on a parlé depuis au moins 1904 (Hagenbücher op. cit. : 179) et dont il est impossible de décider s'il s'agit d'un

modèle ancien du *Bwiti* ou au contraire d'une adaptation récente ?

Mais c'est là toute la complexité du *Bwiti* qui - nous le verrons dans les prochains chapitres - propose une synthèse historique et spéculative de cultes divers et qui pour cette raison correspond à la définition qui peut être donnée d'une religion.

Que cette synthèse se soit opérée dans le massif Du Chaillu chez les Pindji et surtout les Tsogo ne viendrait-il pas que ces derniers ont été les principaux concernés par la rencontre d'univers cultuels et culturels dont certains pouvaient les protéger des dangers que d'autres leur faisaient encourir ?

4. Il faut ici soulever le problème des Vili de la Ngunye et de l'Ogowe, proches voisins des Tsogo.

L'identité de ces Vili avec ceux du Loango a été parfois contestée malgré les affirmations de De Langle, d'Arvelot et les suppositions de Compiègne qui constate que ces Vili viennent du Sud et parlent une langue renfermant "une foule de mots appartenant [...] à des dialectes parlés au Congo" (Compiègne 1875 II : 5) et en conclut que "ces Iivilis établis depuis longtemps sur le bord de l'Ogooué, n'ayant plus de rapport avec leur ancien pays, ont vu leur langue s'altérer, se mêlant de bakalais et de mpongwe" (ibid.) (1).

L'hypothèse de Soret qui y voit une colonie envoyée autrefois par le Maloango pour protéger les "marches" de son empire (Soret *in* A.R. Walker 1960 : 15) n'est pas

(1) La question est également débattue dans Walker 1960 : Ambouroué-Avaro 1981 : 45, Gaulme 1975 : 136 à 142.

invraisemblable si l'on admet la localisation de Bukkameale dans le massif Du Chaillu. La capitale des Vili de la Ngunye s'appelle Kongo-Mbumba et la capitale des Eviya marquant la limite avec ces Vili s'appelle Buali. On retrouve également Kongo Mbumba comme capitale des Kande et l'on sait le rôle qu'ont joué les portes de l'Okanda comme carrefour à l'époque de la traite. Ces toponymes -Kongo Mbumba se passe de commentaires et Buali était le nom de la capitale de l'ancien Loango- plaideraient en faveur d'une origine loango de ces Vili. Mais il y a plus : si l'on fait l'inventaire des noms donnés aux "génies" ou "esprits" de la forêt au Gabon, on note : *-mbwiri*, nous l'avons vu chez les Myene, *-gisi* chez les Sira, Vungu, Punu et Sango, *-gesi* chez les Tsogo, Eviya, Pindji, et enfin... *-kisi* chez les Vili de la Ngunye (cf. Walker 1962 et 1983 : 22). Ambouroué-Avaro avoue d'ailleurs que "les Vili tranchent sur leurs voisins par la supériorité de leur élevage et leurs techniques agricoles [...] ils sont commerçants et ils excellent avec les Eviya dans le tissage du raphia [...] et ont une organisation politique originale" (Ambouroué-Avaro op. cit. : 240). Il en cite pour preuve une lettre du R.P. Picardia qui affirme que les Vili de la Ngunye viennent du Congo, qu'ils "ont un Grand Roi qu'ils entourent d'une sollicitude extrême. Sa majesté royale est obligée de rester dans sa case toute la journée, visible aux seuls Ivilis, il n'est point permis aux étrangers de voir son auguste personne [...] une dizaine de personnages principaux sont constamment à ses côtés [...] le grand roi [...] n'a pas le droit [...] de mettre le pied à terre, il ne lui est permis de boire que du [vin de palme] (1

(1) Lettre du R.P. Picardia du 29/02/1884, *Bull. Gén. des Pères du Saint Esprit* : 818 citée par Ambouroué-Avaro op. cit. : 240, 241.

On retrouve avec ce "roi des Ivilis" le principe de la royauté sacrée de l'ancien Kongo et Loango qui interdisait que la personne royale fût visible aux étrangers et qu'elle consommât ou utilisât les produits d'importation européenne (1). Compiègne verra dans un village de ces Vili "le sanctuaire d'un de leurs fétiches les plus vénérés, une statue de bois de grandeur naturelle, dont la figure [était] peinte en blanc et en rouge". (Compiègne op cit. : 8).

(1) cf. en particulier Dapper 1668 et De Grandpré 1801 pour les sources et Randles 1968 : 50-54, *Battle in Ravensteir* 1901 : 44, 47.

DEUXIEME PARTIE

LA HARPE
DANS LA FORET DES SYMBOLES

-oOo-

"Dans la harpe, quand elle résonne, il y a trois choses :
L'art, la main et la corde.
Dans l'homme : le corps, l'âme et l'ombre."

La Légende dorée

(cité par Alejo Carpentier, *La harpe et l'ombre*
1979 : 1)

CHAPITRE III

"DIEUX NOIRS ET DIABLES BLONDS"

-oOo-

(Hommage à Glauber Rocha)

Génies, "dragons" et talismans

1. En filigrane des sociétés d'initiation qui structurent la connaissance du monde chacune à leur manière, les cultes traditionnels des populations du Littoral, de langue *myene* s'adressent d'une part aux ancêtres, et d'autre part, à ce qu'il est convenu d'appeler les "esprits". Nous laisserons de côté pour le moment le culte des ancêtres, strictement familial et base profonde de toutes les croyances au Gabon, non sans avoir rappelé que chez les Mpongwe, patrili-néaires, ce culte semble avoir été intimement lié à la royauté et épaulé par la toute puissante et très secrète société d'initiation féminine du Ndjembe. Nous laisserons de côté cette dernière pour nous occuper de sociétés d'initiations féminines, mais en fait largement ouvertes à tous, dont le but est de communiquer avec l'Au Delà par le biais de la possession par des "esprits". La harpe y joue un rôle et a une musique semblables à ceux qu'elle joue dans le *Bwiti* et en fait, pour un observateur non averti, la différence avec ce dernier n'apparaîtrait que par le fait que les femmes en sont les choryphées et organisatrices, le harpiste et ses accompagnateurs étant de toutes manières des hommes ; il est d'ailleurs à noter que les informateurs de sexe masculin tendent toujours à amalgamer leurs informations à celles concernant le *Bwiti*, les relations de ces différents cultes étant étroites comme nous l'allons voir.

Ces sociétés d'initiation portent des noms différents selon les régions : *Ombwiri* et *Abandji* chez les Mpongwe, *Mabandji* et *Elombo*, chez les Nkomi, *Mabandji* chez les Lumbu, *Imbwili* et *Ombudi* chez les Tsogo. Le terme *ma-Bandji* est bien entendu à rapprocher de *a-Bandji* et celui d'*Imbwili* de *i-Mbwiri*. Les Tsogo admettent d'ailleurs que ces "danses" leur viennent des Nkomi, et les paroles des chants d'*Imbwili* révèlent l'emploi de termes myéné et vili comme par exemple *rembo* :

"rivière", *nzila* : "chemin" (1), *more zino* : "un" .

Cette observation est confirmée pour l'Estuaire et les Fang du Como par Swiderski (s. date : 135) pour qui : "la preuve l'*Ombwiri* a été importé du peuple nkomi [...] réside dans l'emploi de la langue de cette tribu utilisée comme langue liturgique pendant les cérémonies de la majorité des sectes d'*Ombwiri*".

Il va sans dire que *Ombudi* et *Imbwili* prennent un aspect apparemment plus authentiquement africain qu'*Abandji Elombo* et *Ombwiri* des côtiers : pas de longs pagnes et bandea blancs comme c'est la règle chez les Myéné et Fang de l'Estuaire mais au contraire des pagnes faits de carrés de raphia tissés à l'ancienne manière, ornements de raphia aux chevilles et aux poignets etc... Cependant un détail étrange nous a frappé : les initiées de l'*Imbwili* et de l'*Ombudi tsogho* portaient de grandes perruques faites de longues guirlandes touffues de raphia noirci au moyen d'un rouissage traditionnel, d'aspect franchement Louis Quatorzien. Nous avons remarqué également ces mêmes perruques chez des initiées du *Nyembe* dans un village *povi* de la piste Kulamutu-Mont Iboundj (où l'on s'en souvient nous avons trouvé une harpe de type kélé). On pense bien sûr aux relations des navigateurs hollandais du XVIIe siècle : "Les habitants de Rio Gabon [...] sont passionnés par les chapeaux et les perruques [...] Autrefois, les marins hollandais faisaient ici un commerce considérable en vieilles perruques (2), pour lesquelles ils recevaient en échange de la cire, du miel, des perroquets et toutes sortes de rafraichissements. Mais depuis quelques années, il est venu sur la côte tant de marchands de perruques, que

(1) On objectera que *nzila* est le terme du bantou commun pour "chemin, route". En tsoغو, chemin se dit *ndjea*, et la prononciation *nzila* connote la puissance des anciens sanctuaires *vili* des "routes" du royaume.

(2) Battell parle déjà d'"irish rugs".



Scène de l'*Ombudi* des Tsogo

les matelots ont ce profit en moins" (Artus et Bosman 1705 : in Abbé Prévost 1748 VI : 404). Comment ne pas voir dans ces perruques de l'*Ombudi* de l'*Imbwili* et même du *Nyembe* de l'intérieur le souvenir de celles qui faisaient fureur sur le littoral au XVIIe siècle. Les peuples de l'intérieur, par la force des choses, plus conservateurs, ont pu perpétuer depuis trois siècles une image de la domination Myéné qui s'est toujours traduite par des modes vestimentaires nouvelles, avec cette sorte de maniaquerie qui fait souvent du rituel une image oubliée du passé.

En fait, *-bandji* en tsoغو et en myène désigne le néophyte, le nouvel *initié* selon les termes d'une hiérarchie commune au *Bwiti* et au culte des esprits qui se nomment eux-mêmes *i-mbwiri* (sing. *o-mbwiri*). A. Walker et Sillans (1962) ont tenté de faire le point des croyances myéné au sujet des *i-mbwiri* dont Du Chaillu a sans doute été le premier à faire mention :

"Chez toutes les tribus que j'ai visitées, j'ai constaté la croyance au pouvoir de deux grands esprits appelés, l'un Abambou ou Ocoucou (1) l'autre Mbuirri [...] On ne les adore pas sous forme d'idoles ; ils ont pourtant des maisons qu'on leur a construites pour s'y reposer [...] On leur donne des aliments, on les redoute, et on les implore pour qu'ils ne fassent pas de mal [...] Quelques tribus croient qu'ils sont mariés tous deux à des esprits femelles [...] On les invoque toujours dans les maladies et autres circonstances critiques" (Du Chaillu 1863 : 380).

Quelques années plus tard, lors d'un séjour chez les Sira, effrayé dans la nuit par des cris de femmes, il assiste à la possession d'une femme "soudainement inspirée par l'esprit

(1) Sans doute l'*Okukwè*, société de masques *myène* qui s'oppose effectivement à l'*ombwiri* qui ne fait pas l'objet de représentations plastiques.

de divination. Le mbwiri était entré en elle. Cette possédée extravagua quelque temps. Le thème de ses divagations était l'*éviva*, la contagion" (sic) (Du Chaillu 1868 : 163).(1).

Nous avons eu nous-même l'occasion d'assister à des séances de possession ; une première fois au cours de l'*Ombudi* des Tsogo, une autre fois lors d'un *Elombo* dans un village rungu de Gongwe, une troisième fois au cours d'un *Mabandji* des Lumbu-Vili de la lagune Mbanio et enfin, hors du Gabon, en plein Mayombè chez les Yombè ; mais dans ce dernier cas, il ne s'agissait plus de la possession par les *Imbwiri* mais par les *ba-kisi nsasi* qui renvoie à un autre univers qui a pénétré certes le littoral du Gabon, mais qui est celui de l'ancien Loango.

Le processus était les quatre fois semblable : la ou les patientes ou les candidates à l'initiation -(car les *i-Mbwiri* sont censés provoquer des maux qu'ils guériront, l'initiation étant contrôlée par une guérisseuse ou *nganga*)- étaient assises à même le sol à l'intérieur du *bandja* le front peint de kaolin (*pemba*) des arcades sourcillières et de la naissance du nez jusqu'à la racine des cheveux. Cette peinture faciale signe de deuil, commune aux sociétés d'initiation féminines, donne au visage cette forme de coeur caractéristique des masques du Gabon, qui se réduisent parfois au simple signe en forme d'omega inversé symbolisant le visage. Les candidates à l'initiation, dans un état de prostration rituel écoutent inlassablement le son de la harpe, des poutrelles frappées *bake* et du tambour *mosumba* tandis que la directrice de la danse cumulant le statut d'initiée supérieure *nyma* et de guérisseuse *nganga* exécute une série de ces danses spécifiquement féminines qui consistent à faire trembler le séant en agitant les grappes de clochettes métal-

(1) Lors de son deuxième voyage Du Chaillu est précédé par la croyance qu'il amène avec lui la variole ce qui lui occasionnera certaines difficultés.

liques qui sont accrochées à sa ceinture (*madyoko*) ; chez les Tsogo, la "directrice" avait coiffé la fameuse perruque décrite plus haut. De temps à autre elle s'asseyait sur le tabouret rituel (*kwanga*) posé au centre de l'aire de danse, tout en poursuivant ses mouvements chorégraphiques avec les jambes. A un signal donné par une série de formules rythmiques précipitées effectuées par les poutrelles frappées et les tambours, elle est prise d'un tremblement ; les percussions s'arrêtent alors et pendant que la harpe continue à égrener quelques sons, l'"esprit" s'empare d'elle : elle pousse alors quelques cris modulés très aigus et très étranges... (Il ne nous appartient pas ici de faire une analyse du phénomène de possession; en constatant que la possession s'effectuait après certaines formules rythmiques caractéristiques, nous n'en concluons pas à une quelconque comédie - les anthropologues ont souligné le caractère tout à fait relatif de la supercherie dans les phénomènes parapsychologiques - mais il nous semble important de signaler que l'informateur qui nous accompagnait (et qui d'ailleurs n'était pas de la même ethnie) nous avait fait discrètement remarquer, dès qu'il avait entendu ces formules, que la possession allait intervenir, ce qui s'est effectivement produit).

Les paroles des chants de la directrice de danse que nous avons fait traduire, restent pour nous trop ésotériques pour que nous fassions état ; nous avons signalé l'emploi de mots *myene* ; il y avait, semble-t-il, des invocations à des personnages sans doute défunts appelés Mère ou Père, ce qui est la règle dans ce genre de cérémonie.

Dans les admirables enregistrements d'*Elombo* réalisés dans le Fernan Vaz par H. Pepper (1) dans les années

(1) Malheureusement non publiés

soixante, la choryphée principale dirigeait les chœurs formés par l'ensemble des adeptes, les exhortant à bien chanter marquant éventuellement sa désapprobation : *ézeze* : c'est mauvais ! c'est pas bien ! Elle-même assurait la partie soliste. Nous avons donné la traduction et la transcription musicale d'un fragment de ces chœurs responsoriaux : "La voix de mes chants ... m'est venue de Nkumba et Kombè du village de Ntungo Nombè ... O mère" et le chœur de répondre : "wo yo yo chante !" (Sallée 1978 : 78).(1)

Ces séances d'*Elombo* et d'*Abandji* des *Myene* sont d'une plénitude musicale tout à fait remarquable... Un vaste faux bourdon s'envole, comme porté par les accords de harpe et propulsé par le crépitement volubile des poutrelles frappées qui établissent une polyrythmie de caractère hémiole ; la soliste se détache parfois en dessinant une lente vocalise descendante qui semble planer sur cet océan d'harmonie. Les adeptes habillées de pagnes blancs et le front ceint d'un bandeau de même couleur se font face sur deux rangées. Par leurs mouvements de danse sur place, elles impriment une élégante ondulation à toute la rangée, accentuant cette impression de flottement immatériel créé par la musique. Les *Myéné* sont d'ailleurs tout aussi lyriques que nous -et c'est la raison pour laquelle nous nous sommes permis de l'être- lorsqu'ils évoquent les impressions que leur suggère cette musique : "clair de lune sur la mer" avons-nous entendu dire ou simplement *enyõna*, terme dont nous avons donné la signification dans un chapitre précédent et dont le seul énoncé provoque un sourire de béatitude.

2. Les informations recueillies sur l'*Ombwiri*, l'*Abandji* et l'*Elombo* se recoupent et se confondent montrant bien qu'il s'agit d'un même culte de ces esprits ou génies appelés communément *i-mbwiri*: "Il y aurait chez les populations de langue *myéné* trois catégories d'*imbwiri* : 1) de

(1) cf. plus haut p. 208-209

l'air : *ombwiri gona* 2) de l'eau : *ombwiri mbèn* 3) de la terre : *ombwiri ntše*. Tout être humain naît en même temps que son conjoint cosmique, *ombwiri* de sexe opposé (1)... Les jumeaux seraient, selon certaines croyances des *imbwiri* qui naissent dans notre monde ; car il existe un monde des esprits (*Awiri*) et il arrive qu'un *ombwiri* s'incarne dans un corps d'humain et vive donc au milieu des hommes ; cependant ils se tiennent plutôt en brousse et il convient de leur faire des sacrifices lorsqu'on est amené à chasser ou pêcher sur leur territoire (d'après A.R. Walker, Ogula Mbeyé, Vincent Pounah ; archives culturelles du Gabon).

"Il peut vous arriver d'aller en forêt. Si par hasard, les génies de la forêt vous ont aimé (sic), vous trouvez par exemple des oeufs de poule posés à même le sol. Vous les prenez et dès que vous les avez amenés au village, vous commencez quelque temps après à vous sentir malade [...] On fait venir des voyants qui devinent que ce sont ces oeufs qui se sont emparés de vous et vous rendront à votre tour voyant" (d'après Nkombé Boniface, guérisseur à Nomba, quartier de Libreville, lumbu d'origine. Archives culturelles gabonaises, enq. Pepper Dunos du 8.5.1961).

L'*Abandji* réfère à une variété d'*o-mbwiri* dont l'apparition chez les Myene semble vouloir être datée. Ce même informateur Nkombé Boniface déclare : "Il y a les génies de la terre (*imbwiri yi ntše*) qui sont aussi vieux que la terre elle-même et que les Mpongwe et autres tribus : Orungu, Nkomi, Ngove, Galwa, Lumbu et les génies d'*Abandji*. Ces derniers furent connus ici à Libreville en 1918. A cette

(1) Walker et Sillans (1962 : 24) ont dénombré plus de quarante *i-mbwiri* pour la seule lagune du Fernan-Vaz. On ajoutera la boussole *o-mbwiri* du navire chez les Mpongwe (ibid. : 24).

époque vint un certain Nkombè fils de Kuga qui venait de chez les o-Rungu. La deuxième personne qui fit connaître ici les génies d'Abandji s'appelait Ozumè fils d'Apangwè. Puis ce fut moi qui fut initié aux génies d'Abandji en 1924.

Ce témoignage est recoupé par celui du harpiste Pédio Martin enregistré par H. Pepper le 18 juin 1961 à Agumatane, un quartier de Omby^{ju} dans le Fernan Vaz : "o-mbwir appelé *Abandji* est apparu alors que j'étais enfant. Il existe des génies du Ciel et de la terre et enfin le génie d'Abandji qui est apparu lorsque nous étions enfants. La personne qui l'a apporté s'appelle Mbuali qui venait de chez les Orungu et qui l'a répandu dans la lagune Nkomi. On fait intervenir ce génie chaque fois qu'une femme est malade. Il y a lieu de dire que l'*Elombo* s'est aujourd'hui substitué à l'*Abandji* qui est relégué au second plan ici. Le médecin absorbe de l'*iboga* et peut faire intervenir le génie *Abandji* pour soigner ces maladies. Il est possédé du génie par l'intermédiaire (sic) du hochet *sokè* (1) et entre en transe, et alors le génie lui indique les plantes à utiliser pour les soins [...]. J'ai joué la harpe du génie *Abandji* du Fernan Vaz jusqu'à Libreville et j'accompagnais une femme nommée *Abondo* (2). C'est nous qui avons appris l'*Abandji* aux Mpongwè [...]. Si la *nganga* veut faire agir les génies d'*Abandji*, elle doit entrer en transe et les fait intervenir au moyen des chants, de la harpe, des poutrelles frappées, dans le temple. Pendant que le médecin entre en transe, le génie qui l'anime donne

(1) Ce hochet a, nous le verrons, une très grande importance dans le Bwiti également.

(2) Allusion à *Bondo* qui a une signification dans le *Bwete* des Tsogo ?

l'origine du mal et les noms et la composition des remèdes à employer. Mais le génie d'*Abandji* n'a pas commencé ici au Fernan Vaz ; il est venu de chez les Rungu par l'intermédiaire d'une femme nommée Azize Mbuandi qui elle-même l'a transmis à une femme Nkomi nommée Mburu Akosso, morte aujourd'hui. Cette femme avait une sorte de grand village hôpital où elle traitait les nombreux malades qui venaient la voir. Elle habitait vers Nogwè, dans la lagune Nkomi".

D'autres témoignages donnent une origine encore plus méridionale à ce génie d'*Abandji* : la lagune de Sette Cama, point de rencontre des Ngové Lumbu et Nkomi.

Ces pratiques cultuelles venues du Littoral Sud ont apporté aux croyances relatives aux *i-mbwiri* autochtones une coloration culturelle évoquant le monde des *kisi* du Kongo et Loango. Il est probable que c'est par le biais des Lumbu chez lesquels le *Mbumba*, nous l'avons vu, prend une signification particulière, que l'osmose s'est opérée.

Dans son dictionnaire Mpongwè-Français, A.R. Walker note à *Abandji* : "initiation au *Bwiti na Abandji* ; être initié au *Bwiti ombwiri n'abandji*, fétiche importé de Sette Cama et du Fernan Vaz ayant une certaine analogie avec le *Bwiti*" et fait d'ailleurs remarquer que le terme *bandji* signifie "initié" nouvellement au *Bwiti*.

L'informateur Nkombè Boniface déjà cité, et l'on s'en souvient d'origine *lumbu*, avait spécifié, en parlant des *i-mbwiri* qu'ils pouvaient être comparés au *Mbumba yi yano* qu'il assimilait à un génie tutélaire... D'autre part, il avait précisé : "les génies d'*Abandji* proviennent du *Bwiti*, ce sont les esprits de nos morts qui reviennent tandis que les esprits de la terre ont été faits de toute éternité, par Dieu".

Cette dernière phrase en faisant état d'une inter-

vention d'âmes défuntés dans l'*Abandji*, distincts des génies chtoniens aquatiques ou aériens, marque le point d'osmose avec le *Bwiti* mais en même temps nous permet de présager que *Bwiti* et *Ombwiri* sont des cultes à finalité différente.

Nous sommes là au coeur des problèmes d'amalgames que soulèvent l'examen des principaux cultes du Gabon. Le *Bwiti* a très certainement été à une époque récente, le creuset où s'est effectuée la synthèse de traditions anciennes mais de provenances diverses que les circonstances historiques avaient amenées à se rencontrer.

Le dernier maillon de la chaîne de ces osmoses et amalgames successifs est fourni par le *Bwiti* des Fang du Como. Ce *Bwiti* qui prétend à l'universalité, opère par le biais de subtiles gnosés théologiques, la synthèse du *Bwiti* des Tsogo, de l'*Ombwiri* des Myène, de la tradition *fang* et en particulier du *Melane* (culte des ancêtres), voire même du *So* dans les rites privés, et récemment même du *Mvet*, le tout catalysé par l'enseignement biblique.

Déjà chez les Myéné, le culte des *i-mbwiri* est manifestement le fruit d'une acculturation malgré l'absence de référence explicite à toute pratique ou croyance chrétienne. Les Myène d'une manière générale peuvent pratiquer les religions chrétiennes ou les religions traditionnelles, ou les deux à la fois, mais sans les mélanger. Mais c'est là toute la différence de caractère entre ces côtiers, favorisés par l'Histoire, jaloux de leurs traditions aristocratiques et les Fang, dynamiques nouveaux venus, avides d'accéder le plus rapidement possible à une compréhension universaliste du Monde, somme toute plus modernistes mais ô combien vulnérables.

Voici ce que Swiderski note pour les Fang du Como qui ont adopté également l'*O-mbwiri* des Myène :



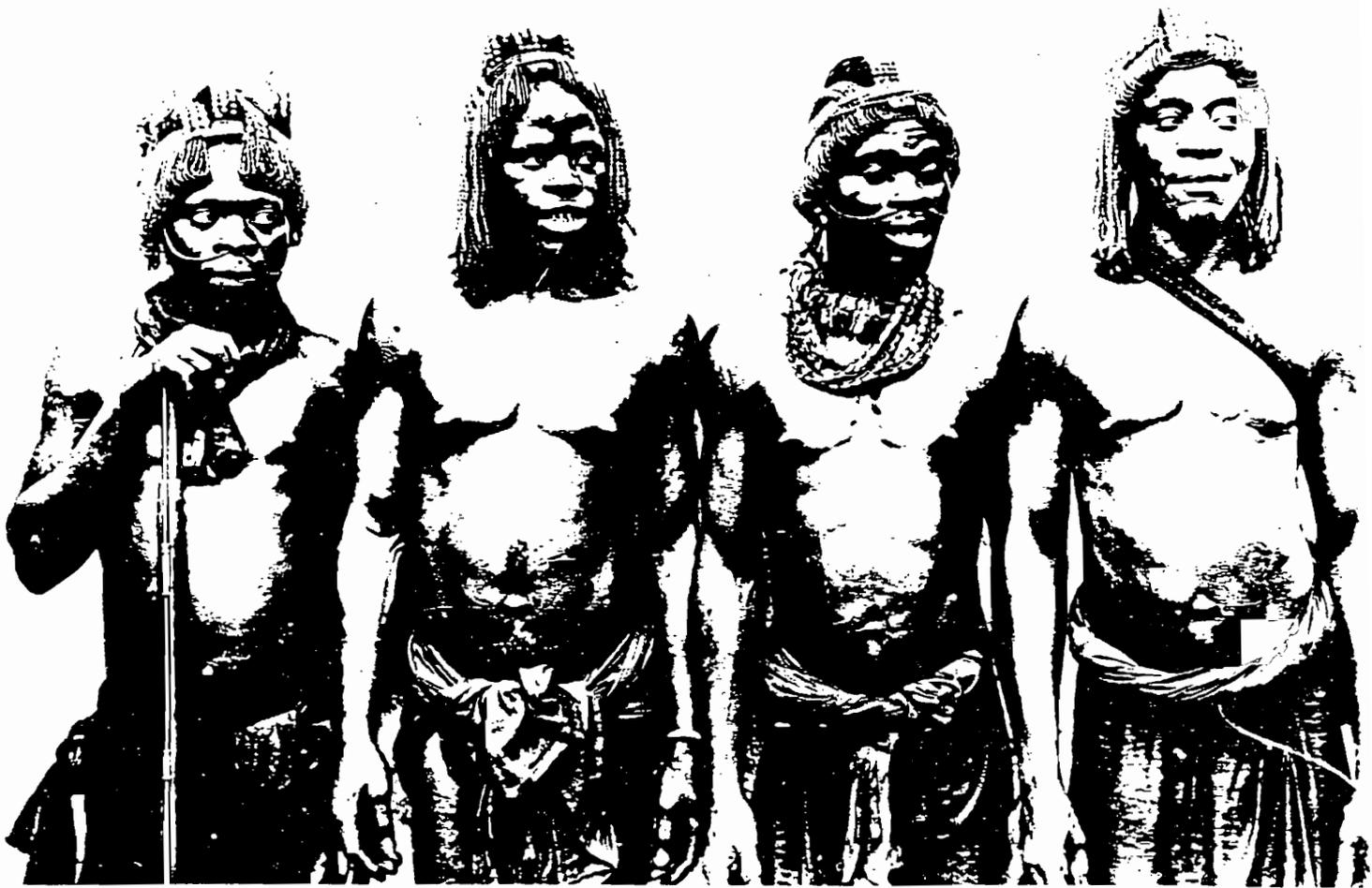
Scène de l'*Ombwiri* des Fang de l'Estuaire
(église Asumgha-Ening)
(remarquer le hochet *soke*)

"Les *ombwiri*, selon les guides spirituels des sectes ombwiristes (sic) sont des êtres spirituels semblables aux hommes. Ce sont des morts, habitant le monde invisible, l'au-delà. Ce monde est analogique au monde terrestre, puisqu'il est divisé en différents pays dont chacun a sa capitale. C'est un monde merveilleux où l'on ne souffre pas et où se trouvent tous les biens que l'homme terrestre peut désirer. C'est le pays du repos et de la joie. La verdure, les fleurs et les fleuves y sont en abondance. Bien que le soleil ne brille pas, il y fait très clair. La lumière est extraordinaire, d'une couleur très agréable, qu'on peut découvrir uniquement dans l'extase, provoquée par la consommation d'*iboga* ou par l'injection d'un liquide de l'*ébama* dans les yeux des initiés" (Swiderski 1971 : 129).

Mais c'est en réalité la harpe qui, rituellement, doit conduire le candidat à l'initiation dans le monde des *i-mbwiri*.. Ce "séjour de l'éternelle paix" qu'on croirait sorti d'un opéra de Rameau -à l'*iboga* près- ne semble pas très "traditionnel" et pourtant évoque plus les Champs Elysées que le catéchisme. Les Myene, il est vrai, parlent déjà d'un monde des *imbwiri*, *awiri*, sorte de paradis d'après Walker.

Quoiqu'il en soit, l'absorption de l'*iboga* fait apparaître au Fang du Como les *imbwiri* tout comme autrefois l'absorption de l'*alan* faisait apparaître l'ancêtre au candidat à l'initiation au *Melane* (1). Mais rien de commun dans ces visions : l'ancêtre apparaissait sous les traits de l'an-

(1) Cérémonie du culte des ancêtres chez les Fang. A distinguer du *Byeri* qui est le reliquaire. *Melane* vient de *alan* une Euphorbiacée : *Alchornea floribunda* Müll. Arg.



Les Fang à la fin du XIXème siècle
(photo Musée Dahlem, Berlin)



Guerrier fang
(photo Musée Dahlem, Berlin)



Statue marotte du *Byeri*
(collection privée)
Ph. M. Brandily

tique guerrier fang avec ses armes, son pagne d'écorde battue au devant duquel était attachée une peau de civette, sa coiffure à tresses, ses scarifications tribales et son regard perçant que les yeux du néophyte, dessillés par l'*alan* confondaient avec la lueur des deux cercles de cuivre cloués sur le visage de la statue surmontant le *byéri* qu'on avait soin de lui présenter dans l'obscurité de la case rituelle ou dansant telle une marotte au dessus d'un paravent de feuillage au son des xylophones (1). C'est un univers totalement différent que le candidat de l'initiation à l'*Ombwiri* découvre depuis que les Fang sont arrivés au terme de leur migration, que l'*iboga* a remplacé l'*alan*, et la harpe les xylophones... Le *mbwiri* a de longs cheveux lisses et clairs pour danser l'*Ombwiri*, on confectionnera donc une longue chevelure blonde de raphia, à la façon des masques *myene* mais également de ceux de l'intérieur (d'après des informations personnelles recueillies au Village d'Akon Eki à une dizaine de kilomètres de Libreville)... Plus tard, lorsque l'*Ombwiri* et le *Bwiti*, s'organiseront sur le modèle de congrégations religieuses chrétiennes, les visions du *Bwiti* réintégreront les ancêtres sous formes de Saints nationaux et de chimères cosmiques ou les avatars de Saint Georges figureront en bonne place. Certains informateurs n'hésitent pas à employer le terme de "cinéma des Noirs". Des sectes récentes du *Bwiti* et de l'*Ombwiri* fang de la route de Kango n'hésiteront pas à y ajouter des Saints et des Saintes de fantaisie dont l'énumération est parfois proche de celle qu'en ferait le Père Ubu (2), et à transformer à grand renfort de peinture et de drapeaux blancs

(1) Nous avons filmé cette danse : cf. "Éléments filmographiques" N° 1.

(2) Nous avons beaucoup aimé en particulier Ste Mollette qui garde les clefs du Paradis.

et bleus des lieux humides de culte aux *imbwiri* en grotte de Lourdes, où la harpe d'ailleurs prend la place de la statue de la Vierge.

Un des derniers avatars de ces enchevêtrements de croyances et sensibilités semble bien avoir été au Gabon un film tourné dans les années soixante par où le rôle de l'esprit aux cheveux blancs était tenu par Marina Vlady.

Nous sommes là au point de rencontre des fantasmes africains et européens... Il faut se garder d'en sourire... Traversons l'Atlantique "route des Ténèbres et de la mort, mais aussi des richesses" selon une formule rituelle du *Bwiti* route qu'on prit aussi les dieux africains avec des dénominations issues du Bénin mais également de la côte Gabon Loango (1), et nous revoyons resurgir un univers fantasmagorique semblable à celui de l'Ombwiri et du Bwiti des Fang, là où s'est exacerbée la civilisation luso-africaine avec ses splendeurs et ses misères.

Ces longs cheveux pâles avec lesquels on se représente certains *-mbwiri* évoquent irrésistiblement la fameuse *mamy wata*, cette "sirène" qui semble avoir troublé l'esprit tant des navigateurs que des naturels des côtes d'Afrique, et en laquelle la croyance se retrouve du Cameroun au Gabon et a remonté même l'Ogooué. Un vieux passeur de Franceville nous a affirmé l'avoir vue, à côté du bac : "elle était blanche, disait-il, avec de longs cheveux blancs et tenait un bébé dans les bras..." Et que dire de l'initiation de cet écossais connu sous le pseudonyme de Alosius Horn, "trader" Horn, commis de la compagnie Hatton et Cookson de Liverpool qui trafiqua sur le bas et moyen Ogooué dans les années 1870 et qui prétendit avoir vu la "prêtresse d'Isoga" dans un

(1) Nzambia Pongo

temple que le récit situe aux environs de Lambaréné (1). Son récit recueilli par la romancière Ethelreda Lewis alors qu'il terminait ses jours dans le clochardisme en Afrique du Sud, mérite d'être rapporté, car malgré le romanesque évident de la situation, il comporte des détails qui ne peuvent avoir été inventés.

... "Tout était calme dans le village sacré. Mes hommes initiés le jour précédent, arboraient un visage dominical [...] Le vieux chef vint me faire visite. J'en fus très aise. Il me dit qu'après avoir été invoqués, nombre de fois, les esprits se montraient satisfaits de mon désir d'entrer dans l'association

Nous entrâmes dans le sanctuaire que les "yos" ou torches remplissaient de nuages de fumée. (L'igo qui produit la lumière est l'écorce d'une liane chargée de gomme, communément appelée encens et dont il est fait usage de temps immémorial dans les services religieux. Son parfum est délicieux).

Il y avait trois ruches d'abeilles sacrées suspendues à une centaine de mètres du temple, ainsi que sous le toit. Si, à l'entrée, l'une d'elles vous piquait, c'était un présage qui vous interdisait de pénétrer plus avant. Après avoir traversé cette épreuve, je perçus très distinctement de sauvages incantations aussi barbares que fantastiques et qui produisirent -je dois le dire- un prodigieux effet sur mon esprit.

(1) A Adolina nongo : situé non loin du confluent de la Ngunye et de l'Ogowe, un peu plus haut que l'actuel hôpital Schweitzer, le poste d'Adolinanongo a précédé Lambaréné comme centre commercial des Galwa. C'était la capitale du fameux roi Nkombe "le roi Soleil".

En entrant dans le temple orné de crânes humains et contenant également deux petites pyramides de crânes placées de chaque côté de la porte d'entrée, je dus faire face à une rangée d'êtres masqués hideux à voir. Je fus alors assis, tête nue, sur un petit siège couvert de peaux de léopard. Le chef me montra deux objets : l'un était un cube de cristal ; l'autre, en forme de champignon, s'arrondissait d'un côté et se terminait en pointe de l'autre. Il me dit de placer ma main sur ces objets dont l'un représentait le feu (celui qui était rouge) et l'autre l'eau. Je le fis mais ne pus m'empêcher de saisir le plus petit : un rubis de grande valeur.

Aussitôt, derrière le temple, éclatèrent de grandes voix tumultueuses, voix des esprits, disait-on. Les cris s'apaisaient, puis, de nouveau, les esprits entraient en effervescence de joie. Alors, tout dans le temple commença à étinceler... Le chef annonça à haute voix l'entrée d'Isoga [...]

Je remarquai, en relevant la tête, un petit mouvement parmi ceux qui portaient les masques aux gros yeux et qui se tenaient à droite et à gauche de l'endroit où je voyais l'Isoga, divinité indigène. Le chef m'ordonna alors de me lever et d'approcher du masque qui se trouvait au centre et tandis que je le faisais, le masque d'Isoga disparut ainsi que les draperies de raphia. Là, debout, je vis la Divinité qui ne meurt jamais, la plus admirable femme blanche que j'eusse jamais contemplée ..

Elle semblait dans toute la grâce de ses seize ans. A demi nue, elle se tenait debout, telle une statue. Ses quelques parures paraissaient être de style égyptien. Sa tête s'ornait de blanches agrafes à cheveux faites d'ivoire d'hippopotame incrusté



agrafec de femme Mpongwe
(Trilles 1918 : 67)

d'ébène. Les cheveux couleur d'acajou, étaient tressés, roulés et pressés à ses tempes [...]

J'attendis quelques instants [...] les grands yeux intelligents restaient fixés sur moi. Alors, des accords harmonieux remplirent l'édifice, se mêlant à la douce et grave mélodie des "ngombis" ou petites harpes indigènes, faites comme la harpe égyptienne mais n'ayant que sept cordes.

La musique cessa soudain ainsi que les murmures des voix, une clameur résonna qui semblait venir de loin. Les esprits étaient satisfaits et avaient pris leur décision. Isoga donna alors distinctement cet ordre : "Rangasi"... Le vieux chef prononça, et je répétais après lui ces mots : "Yasi Isoga". Je frappai en même temps mon avant-bras gauche avec ma main droite. Bien que la voix vint d'Isoga, la bouche ne remua point, les yeux demeuraient fixés sur moi et ne bougèrent pas de toute la cérémonie. La fête terminée, je me retirai, m'inclinant devant cette sculpturale beauté.

Les sons d'une suave musique remplissaient l'air tandis qu'une voix claire de jeune fille résonnait à mes oreilles. Elle chantait un air ravissant : *umbilla nyone me koka ngala* ("oiseau blanc de par les mers...") (Aloysius Horn : 77).

Ce texte appelle bien entendu un commentaire et bien que le commis d'Hatton et Cookson ne le dise pas et qu'il la situe dans une *Josh House* "sanctuaire indigène" c'est bel et bien d'une cérémonie d'initiation au *Bwiti* dont il est question ici, étonnamment semblable à celle à laquelle nous avons eu l'occasion d'assister à Ngwassa, dans la région d'Etéké, en plein pays *tsogo* en juillet 1968 (c'est-à-dire cent ans après) pour un *Bwete* d'initiation précisément. La vision au travers de laquelle la cérémonie est vécue est d'autant plus intéres-

sante qu'il s'agit de celle d'un européen ; non pas certes attentif mais non concerné comme Du Chaillu dont on rapprochera le récit chez les Sango, mais vision existentielle, sur le mode onirique qui est celui que le *Bwiti* propose du rituel et des détails symboliques au candidat à l'initiation en laissant une très large marge d'interprétation, selon la personnalité... et la culture. Le destin de Trader Horn prouve peut-être qu'il en sortit avec l'esprit dérangé, à moins qu'il ne fût poète... la suite du roman qui fait de la prêtresse d'Isoga une jeune octavonne séquestrée, fille d'un aristocrate anglais, et dont il organisera l'enlèvement dans des circonstances rocambolesques, nous ramène au plan romanesque, et nous n'avons pas à nous en occuper ici.

C'est bien à une société d'initiation masculine que A. Horn a eu affaire : c'est par le serment à *Ya si* : "Mère Terre", dénomination *galwa* du génie éponyme de l'initiation fondamentale des hommes au Gabon, qu'est ratifiée son entrée dans "l'association". Le narrateur ne parle d'ailleurs pas de *Bwiti* (1) alors que quelques années plus tôt, Du Chaillu consigne le terme chez les Evia, Tsogo et Sango pour désigner "l'idole du village [...] monstrueuse et indécente figure de bois, du sexe féminin". Mais *Ya si* (*Ya mweï* chez les Tsogo et *Bwiti* entretiennent des rapports étroits, nous le verrons. *Isoga* pourrait venir de *ezoga* : "association" en myène. D'après R. Walker et Sillans, le serment *galwa* est : *Yasi ! Ezoga !* (1962-1983 : 174). Bien que le récit ne fasse pas mention d'un quelconque drogue initiatique "tout dans le temple commença à étinceler" pour le nouvel initié ; or c'est bien un accroissement des sensations lumineuses qu'on note parmi les effets

(1) A. Horn parle à plusieurs reprises dans son roman de *muti*, talisman fait des reliques d'un personnage exceptionnel duquel on pourra voir l'équivalent du *buti* décrit par Hagenbücher (op. cit. : 151-163).

produits par l'absorption de l'*iboga* (1). Parmi les objets symboliques employés dans le *Bwiti* d'initiation des Tsogo, il a y effectivement, une buchette de bois rouge (*ye-nigo*) qu'on râcle pour obtenir la poudre rouge de teinture ou une boule de sciure de ce même bois de teinture, symbole de vie et de sang ; Trader Horn y a sans doute vu ce "rubis symbole de feu" ; il y a également un morceau de quartz, symbole de la foudre, dans lequel il aura peut-être vu ce "cristal symbole de l'eau", à moins qu'il ne s'agisse du *pemba*, boule de kaolin, symbole de sperme mais aussi de mort par sa couleur blanche identique à celle des ossements. Feu et Eau, Vie et Mort, pourquoi pas ? Les symbolismes du *Bwiti* sont gigognes et son enseignement est bien celui de la Route de la Vie et de la Mort comme l'avait souligné Sillans (1967), mais également celui du cheminement difficile entre sorcellerie et connaissance... Les "ruches d'abeilles sacrées" suspendues à une centaine de mètres du temple, ainsi que sous le toit sont sans doute ces nids de tisserin, étonnants ouvrages de ces oiseaux familiers des hommes, que l'on trouve fréquemment suspendus à l'entrée du Temple *Bwiti* dans la Ngounié, avec à côté un ou plusieurs crânes de gorille, mais l'on verra dans les textes du *Bwiti*, que les abeilles participent du sème : piquant, brûlant : métonyme de sorcellerie. Il nous a été affirmé à plusieurs reprises que les étincelles produites par le tournoiement des torches accompagnant les danses acrobatiques des initiés du *Bwete* ne risquaient de provoquer des brûlures que si un "sorcier" se trouvait dans l'assistance (2). A. Horn parle d'ailleurs à plusieurs reprises dans le roman de ces abeilles qui ne piquent que ceux qui ne sont pas acceptés par les esprits.

(1) *i-boga* ou *e-boya* : une Apocynacée : *Tabernanthe iboga* Baillon. Cf. Sillans.

(2) Je m'empresse de préciser que je n'ai jamais été brûlé !

Ces "êtres masqués, hideux à voir", à la rangée desquels Trader Horn eut à faire face, sont les mêmes que ceux que vit Du Chaillu dans le temple du *Bwiti* des Sango "rangés en ordre des deux côtés, ayant devant eux des torches allumées, fichées en terre [...] rayés et bariolés [...] et le tour des yeux barbouillé à l'avenant [...] la lumière des torches, reflétées sur ces figures bizarres, leur donnant l'aspect d'une troupe de démons". Trader Horn utilise le nom *tsogo* pour ces torches : *iyo* (1), faites de résine d'*okumé* et non pas de la gomme d'une liane, ces torches dégagent effectivement un parfum semblable à celui de l'encens. Ces "grandes voix tumultueuses, voix des esprits, disait-on" qui "éclatèrent derrière le temple", nous les avons entendues à plusieurs reprises dans le *Bwiti* tant des Sango que des Tsogo cris étranges, suraigus et mirlitonnés, ou au contraire des feulements caverneux (voix du *Ya Mwèï* et de ses suppôts), frôlements et ébranlements divers des parois d'écorce du temple venus d'on ne sait où. Mais le clou du récit est certainement, la substitution dans la vision du narrateur de la "Divinité qui ne meurt jamais [...] la plus admirable femme blanche" au masque d'Isoga disparaissant ainsi que les "draperies de raphia". Or, dans le *Bwiti* d'initiation et de deuil (*Mwenge*) un masque blanc émettant une petite voix suraigue mirlitonnée est montré aux candidats, à l'intérieur du temple au milieu de nuit, dodelinant légèrement la tête, dissimulé par des flots de raphia accrochés à la barricade rituelle (*dembe*), qui masque le fond du temple.

On portera attention au fait que si Trader Horn donne le terme *tsogo iyo* pour désigner la torche de résine d'*okumé*, et non pas le terme *myene odyo*, c'est par le terme

(1) et non le nom *myene odyo* déformé comme le pense F. Gaulme.

galwa qu'est désigné l'initiation masculine *Ya si* ; l'action se situe d'ailleurs en pays *galwa*, dans le delta intérieur au confluent de l'Ogowe et de la Ngunde (Lambaréné), ce qui porterait à penser que la langue tsogo était utilisée dans cette cérémonie. Les paroles du chant à la harpe pourraient être autant du myene que du tsogo qui d'ailleurs sont des langues apparentées ; la traduction pourrait en être exacte :

umbilla nyone me koka ngala
" ? oiseau (accord de classe ?) venir Angleterre"

"Umbilla" pourrait être *ombya* : bon, beau ou *mbele* : flamant rose (dictionnaire Mpongwe-français ; A.R. Walker 1934) ; *nyoni* signifie "oiseau" en miene (*nyoe* en tsogo) ; quant à *Ngala* c'est l'Angleterre (*Fala* : France ; *Putu* : Portugal). *me koka* pourrait être la conjugaison déformée de *-keaga* : aller.

On notera enfin, une fois de plus, l'impression de suavité ressentie d'une manière unanime, semble-t-il, par tous les Européens en cette fin du XIXe siècle, à l'écoute de la musique de harpe.

Notre hypothèse se dévoile peu à peu, qui fait de la musique de harpe un des lieux de la rencontre du regard respectif que se sont portés depuis des siècles Africains et Européens tout comme ce poème que nous avait remis un vieux pasteur du lac Alombié -disciple du Docteur Schweitzer- poème dans lequel les touches d'un clavier symbolisaient la rencontre des deux cultures ou encore ce discours parfaitement ésotérique pour nous à l'époque, que nous avait tenu un agent de l'ORSTOM, initié du *Bwiti* fang, à notre arrivée à Libreville, qui, nous ayant entendu jouer du piano "avait cru entendre le *ngombi* du Ciel".

3. Mais, avant d'aller plus loin, il convient de faire le point de notions relatives à d'autres représentations collectives que sont *o-kuku* (ou *o-kukwe*).

Le *-mbwiri*, nous l'avons vu, est propre aux Myéne : on a pu le définir comme un génie chtonien, aérien ou aquatique, faisant partie de la création. Il ne fait pas l'objet de représentations plastiques, mais est souvent décrit comme un être évanescent aux longs cheveux lisses et clairs que l'on peut éventuellement rencontrer en brousse ; il est bien entendu redoutable mais somme toute, bénéfique, et peut, en possédant ses initiés avoir une action curative et même apporter chance et prospérité. Son culte, à connotation féminine mais accessible à tous, s'organise lors de veillées (*ngoze*) où la musique de harpe joue un rôle capital. Il a pris, sans doute sous l'influence de pratiques venues du Sud, au début du siècle, la forme de l'*Abandji*, chez les Mpongwe notamment. Chez les Tsogo, Pinji, Ivea, ces génies sont appelés *mi-gési* (sing. *mo-gési*) mais nous avons vu que la "danse" *Imbwili* ou *Ombudi* apparaît comme empruntée au Myéne. Chez les Tsogo la formule de lamentation : *Tètà mogési ! Iyà M-ombà !* peut se traduire "Père Génie ! Mère Ancêtre" mais nous n'avons pas l'impression qu'ici *mo-gési* recouvre le même champ sémantique que *o-mbwiri*.

Le terme *o-kuku* ou *o-kukwe* ou encore *o-kuyi* désigne communément pour le "folk-lore", le masque *myéne*, masque d'origine Galwa vraisemblablement, qui a perdu toute valeur rituelle. C'est un "masque blanc" dont les yeux protubérants en "grains de café" sont peints en rouge ; sur le front est peint en noir un triangle dont le sommet aboutit entre les yeux et rejoint le sommet d'un autre triangle qui envahit le nez, la bouche et le menton. Ce bariolage donne au visage boudeur un aspect clownesque que n'aurait pas renié Picasso mais semble aussi évoquer quelque mammifère marin. Tout autour

du masque est attachée une longue chevelure de raphia qui recouvre entièrement le danseur.

Le terme est à rapprocher également du *fang* : *-nku* (plur. *mi-nkuk*) qui désigne le masque blanc, en particulier dans sa version dite *ngon tãñ* ("jeune fille blanche") mais qui, comme l'a souligné Mallart Guimera pour les Evuzok du Cameroun "a une valeur polysémique".¹⁴ Les Evusok [et les Fang d'une manière générale] appellent *-nkuk* des sortes de nains résidant dans l'arbre *ovën* [l'arbre sacré des Fang] ; on considère ces *-nkuk* comme des esprits méchants qu'on qualifie souvent de diables sous l'influence des religions chrétiennes [...]. Le même terme de *-nkuk* sert à désigner certains génies que les Evuzok décrivent comme des êtres à forme humaine, à la peau blanche et à longues chevelures, qui ont des villages au fond des rivières [...]. C'est ainsi qu'on explique les noyades [...]. Les âmes des défunts sont appelées aussi *-nkuk* lorsqu'elles deviennent des esprits tutélaires [...]. Mais ces défunts peuvent aussi exercer leur action protectrice en prenant la forme d'un animal protecteur du clan". (Mallart Guimera 1981 : 129) (souvent un gorille, un chimpanzé ou un hibou). Mais la notion de *nkuk* renvoie également au monde des opérations de sorcellerie, et pour les Fang du Gabon il semble que *-nkuk* puisse être une sorte de "zombie" au service d'un sorcier, ou bien encore l'apparence que peut prendre le sorcier lui-même dans ses dédoublements nocturnes. Un passage du récit du *Mvet* (1) résume assez bien tout cela :

"Le magicien Angung Bere Otse, gardien des reliques d'immortalité de la tribu d'Engong, et qui réside dans l'arbre *Ovën*, décide d'intervenir pour régler un différend opposant les deux principaux guerriers

(1) Récit du *Mvet* par Akwè Obiang (Ekoga-Mvè/Sallée 1966, inédit).

d'Engong. Il apparaît aux femmes de ces derniers qui rencontrent à la tombée de la nuit, sur leur chemin près du cimetière, un être étrange à l'apparence de hibou qui semble tourner la tête dans toutes les directions à la fois. (Tout comme le masque *ngon t̄* taillé en forme de heaume et qui comporte quatre visages tournés vers les quatre points de l'espace. Elles s'écrient, effrayées : "mais que voyons-nous là ? c'est un *nkuk* !"

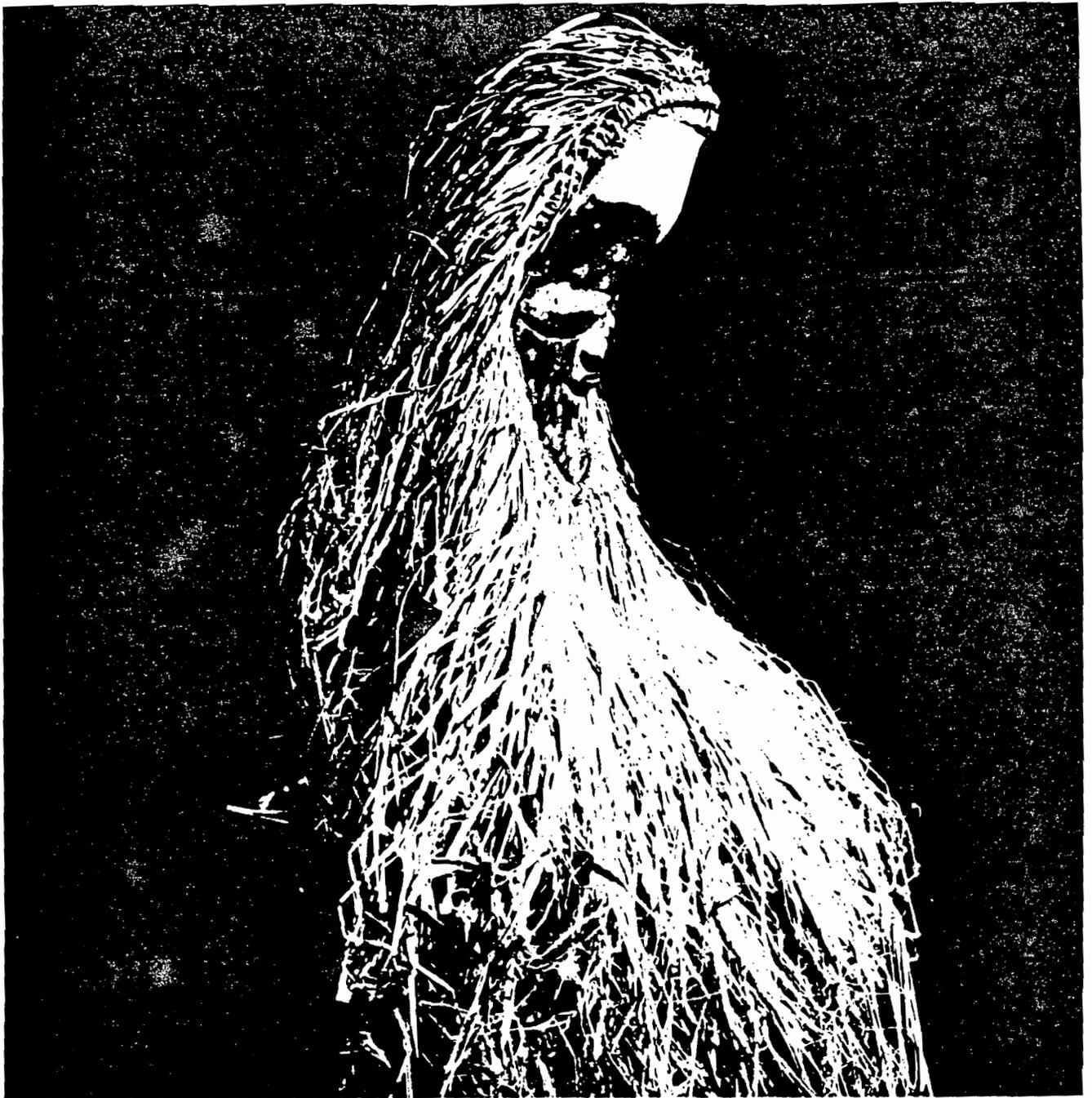
On voit qu'il y a là des convergences possibles avec les *i-mbwiri* ; ces "niebelungen" font appel peut-être également à des croyances relatives aux Pygmées ; ces derniers en effet passaient pour donner comme sépulture à leurs morts "le creux de quelque vieil arbre de la forêt et de combler la cavité avec des branchages et des feuilles mélangées de terre. Quelquefois on creuse un trou dans le lit d'un ruisseau dont on a détourné le courant, puisque lorsque la tombe est recouverte, on rend le ruisseau à son cours naturel". (Du Chaillu, 1868 : 265).

Le terme *okuyi* se retrouve à l'intérieur avec les variantes préfixales *mu-kuyi*, *mu-kudji* pour désigner le masque blanc dans les différentes ethnies qui en ont donné une interprétation plastique particulière.

On désigne ainsi des figures de bois peintes au kaolin dont les variantes doivent être considérées comme autant d'avatars stylistiques d'une représentation commune dont le thème est celui de "la jeune fille morte" ou "la jeune fille blanche", face blafarde d'un esprit ou d'un revenant associée également à celle de la lune. Sans entrer dans le détail de l'historique des recherches, il convient de rappeler que les premiers spécimens de ce type, collectés dès le début du siècle, ont été attribués longtemps aux Mpongwe soit par confusion avec l'ethnie côtière ayant servi de transitaire,



Masque "blanc" tso



Masque "blanc" tsogo
(Musée de Libreville)



Masque du *Bwete* (tsogo)



Masque punu dit "mpongwé"

soit par assimilation à des ethnies apparentées linguistiquement ou culturellement (Carl Kjesmeier 1935-38). Les recherches ont montré que ces masques au modelé humaniste, aux yeux étirés et clos par des paupières lourdes, au sourire énigmatique crispé dans l'avancée boudeuse des lèvres, qui ne sont pas sans évoquer certains masques japonais (1) sont dûs aux Punu et Lumbu de la Ngunie et de Nyanga, où cet art est encore vivace. Mais depuis la côte jusqu'au masque téké on peut suivre la stylisation progressive du visage humain qui peu à peu se transforme en signe jusqu'à devenir cette sorte de "mantra" qu'est le *ki-dumu* des Téke tsaayi (cf. M.C Dupré 1977).

Le masque blanc a toujours été décrit comme intervenant au cours de réjouissances diurnes pour figurer l'esprit d'une société secrète se prêtant à un jeu. C'est ainsi qu'apparaît l'*Okuyi* des Punu avec ses deux figurations principales *Ikwara* et *Buanda*, la seconde étant la fameuse figure blanche avec sa coiffure en cimier, habillée de pagnes, per-

(1) Il ne serait peut-être pas inutile d'ouvrir une parenthèse en proposant une explication à la similitude fortuite d'aspect qui rapproche certains masques punu des masques du Nô japonais. Elle provient à notre avis, d'une coïncidence de traits associant la couleur blanche du visage et la représentation de coiffures traditionnelles en cimier évoquant parfois un gros chignon, et surtout l'interprétation d'une particularité ethnique propre aux populations du centre du Gabon, que l'on observe surtout chez les Kota, Nzabi et Tsogo : l'oeil à fleur de tête, très étiré et en amande, critère de beauté attesté par le terme : *miso ma mighembe* : yeux bridés (A.R. Walker). Les sculpteurs ont pu s'inspirer de ce trait physique en l'adoptant comme canon esthétique (Paul Du Chaillu remarque des similitudes de mode chez les femmes Tsogo et Punu et il fait la description de coiffures, et en particulier du motif frontal formé de neuf points rouges que l'on retrouve sur les masques Punu.)

chée sur des échasses, brandissant un chasse-mouche dans chaque main, cependant que femmes et enfants dansent et chantent autour en s'enfuyant au moindre geste menaçant.

Etant donné la situation géographique des Tsogo, qu'aurions-nous pu attendre de son masque, sinon qu'il s'inscrivît dans la lignée des masques blancs. Chez eux, le thème a suscité un masque à face presque plane où la physionomie est simplement déterminée par le double arc de cercle des sourcils se terminant par un appendice triangulaire figurant le nez, deux trous pour les yeux et une protubérance carrée pour la bouche. Parfois seule la surface frontale est peinte en blanc ou en ocre reprenant un motif de peinture faciale des associations féminines du *Nyembe*, de l'*Ombudi* et de l'*Imbwili*, utilisé également en signe de deuil.

Mais la grande révélation des masques du *Bwete* a été celle d'une diversité aberrante de formes, parmi lesquelles le masque blanc proprement dit n'est qu'un cas particulier.

Les masques tsogo (qui sont appelés simplement *-oso* "physionomie" lorsque l'objet matériel est désigné) posent en fait un intéressant problème. Ils étaient pratiquement inconnus -exception faite de quelques rares spécimens épars et de provenance incertaine- avant que ne fussent constituées les collections du Musée de Libreville et que les travaux de R. Sillans et O. Gollhofer n'eussent contribué à en dégager le contexte socio-culturel. (cf. Gollhofer/Sallée/Sillans 1975). En effet, à côté du masque blanc "classique", apparaît une foule de figurations expressionnistes, effrayantes voire caricaturales dans lesquelles on reconnaîtra parfois nettement des traits stylistiques propres aux populations du Haut Ogowe et des Fang.

Chez les Tsogo, les masques intervenant dans le *Bwete* représentent vraisemblablement la synthèse des croyances entretenues autour des *mi-kuyi* d'une part, et des visions que

l'absorption de l'*eboga* est censée provoquer, d'autre part. Pendant les cérémonies nocturnes du *Bwete*, les masques qui semblent naître des ténèbres, faiblement éclairés par la lueur rougeâtre d'une torche, et à bonne distance du temple, figurent les *mi-gônzi* (sing. *mo-*), revenants, êtres mythiques, symboles cosmiques, ou encore archétypes psychologiques caricaturés voire grotesques. Les dénominations suivantes extraites de l'inventaire des collections du Musée des Arts et Traditions du Gabon en donnent un aperçu : *teta a mokeba* : "père Mokeba" (masque grotesque de mari trompé) ; *nziogo* : "chimpanzé" ; *moyeye* : "qui ne dort jamais" ; *disumba* : masque féminin mais aussi concept ésotérique du *Bwete* ; *Nzambe kana* : "l'ancêtre" ; *mosema* : "cri d'étonnement" ; *gekmete-kmete* : "grand duc à aigrette" ; *mogesi* : "génie" ; *getsagutséde* : "le vieux" ; *ngia* : "le gorille" ; *ngondo* : "grand calao à casque noir" ; *tsege* : "le mandrille" ; *ndzoma* : "le buffle" etc... (cf. Gollhofer/Sallée/Sillans 1975 : 92, 108). On y ajoutera les "machines" figurant les astres comme par exemple *kombe* : "le soleil", roue de feuillage plantée d'une torche de résine en son milieu qu'on pourra voir dans notre film ou quelque animal mythique surgi des entrailles de la terre comme *ngando* "le caïman", énorme tortue d'écorce rouge tachetée de blanc et décorée de feuilles vertes qui rampait dans la rue du village, ou encore permettant certains "effets spéciaux" comme par exemple *gembano* petit masque blanc mortuaire vêtu de paille et de feuillage sur lesquels étaient plantées deux torches et qui grandissait, grandissait derrière une case et se penchait par dessus le toit en regardant vers le temple. Il y aurait aussi les fameux miracles du *Bwete* : bananier poussant en un instant, apparition d'Européens de bateaux etc dont tout le monde parle mais que personne n'a vu. Il y a en

cf. DISUMBA
séq. 12 et 21



Marottes du *Bwiti* (povi)

tous cas des marionnettes dans le *Bwete* et les Tsogo sont d'habiles comédiens comme nous avons eu l'occasion de le constater lors de représentations théâtrales organisées le lendemain matin d'un *Bwete* ou à l'occasion de levées de deuil les personnages féminins étant joués par des travestis, ou en regardant les enfants (qui participent beaucoup pour revêt les masques) imiter avec un humour grandiose la démarche des européens et leur ton de voix.

Les cérémonies nocturnes de *Bwete* sont en effet des tentatives de médiation entre nature et culture, monde des vivants et monde des morts ; les masques illustrent cette participation avec l'au-delà et toutes les formes inquiétante qu'elle peut prendre.

Ils y sont autant d'illustrations des dichotomies monde animal/monde humain, monde de la vie/monde de la mort.. cependant que s'y ajoutent des éléments anecdotiques empruntés au folklore propre du groupe, comme par exemple "*Teta Mokeba*" (Père Mokéba) personnage un peu grotesque de mari trompé, symbolisant le compagnon du *Ya Mwé*. Au sein de la société du *Bwete*, le masque revêt une double fonction : objet sacré réservé aux seuls initiés la nuit, le même masque apparaît le jour aux yeux de tous, se prêtant à ce jeu que nous avons décrit. On peut observer également au cours des réjouissances diurnes faisant suite aux cérémonies de *Bwete*, de véritables mises en scène où interviennent des personnages non masqués, mais travestis ou affublés d'oripeaux grotesques, au cours de scènes paillardes ou satiriques où sont évoqués l'histoire de la tribu et de ses démêlés avec les Kele.

cf. *DISUMBA*
séq. 14

Cette coexistence de deux niveaux de signification

cf. DISUMBA
séq. 12, 13,
15, 21

des masques associant le sacré à la nuit et le profane au jour fait évidemment penser aux origines du théâtre, et c'est ce que nous avons voulu montrer dans notre film ; cependant la forme plastique seule ne suffit pas, car c'est le chant accompagnant la sortie du masque, ainsi que sa manière de danser, qui la préciseront. C'est l'incipit du chant lancé par le meneur de jeu après que l'intervention des tambours ait sollicité l'attention des participants, qui va préciser la personnalité du "mogondzi" (revenant) sur le point d'apparaître à la lumière incertaine et rougeoyante des torches de résineux sillonnant la nuit. Musique et littérature orale donnent alors vie et signification et prêtent même parfois une voix surnaturelle à ces apparitions.

Quelques extraits de chants accompagnant les apparitions de masques :

- O chimpanzé, ne regrette rien ; ô chimpanzé, tu es laid et couvert de rides...

- O *Gekwete-Kwete* (2) montre tes cornes que nous voyions ton apparence animale à la lumière des torches...

- Voici la mère et son enfant ; aujourd'hui elle est revenue sur terre avec ses genoux gonflés...

- Voici *Bouandza* qui se plaint de devoir aller à la plantation avec son foussoir...

- C'est l'oiseau de mauvais augure *obopia* qui vient nous tourmenter (allusion à l'esprit *Kono* qui émet une voix suraigüe)

- Voici *Bidoghi*, le masque du clan *Mighene*.

- Voici *Disonga* du clan *Gyéongo*, *Bouandza* du clan

(1) Hibou à aigrette, grand duc. *Bubo poensis* (Frazer).

Nzobe, voici *Motsobo* du clan *Gevemba*, etc.

- Voici *Kwake* qui bondit telle une boule de caoutchouc jusqu'au ciel (pour un masque blanc)

- Voici le soleil qui arrive au débarcadère. C'est la marche du soleil derrière l'horizon (masque "abstrait" constitué par une roue de feuillages éclairés d'une flammèche de résine en son centre).

Voix de masques et masques de voix

A côté de ces *migondzi* que l'on annonce par un grand vacarme de percussions et de chœurs, ces masques qui apparaissent au loin mais qui eux-mêmes ne chantent ni ne parlent, il existe de purs masques sonores, ceux là invisibles ; voix masquées, contrefaites, déformées par des mirlitons, des plantes irritant les cordes vocales "voix des esprits" de la forêt. Ces voix renvoient à diverses sociétés d'initiations, à présent en partie absorbées par le *Bwete* et son univers fantasmagorique, mais qui furent vraisemblablement autrefois autant de sociétés de masques autonomes. Parmi ces masques sonores, citons *Mokuku a Gëndodo*, qui se manifeste par une voix suraiguë mirlitonnée. Exceptionnellement, dans les *Bwete* d'initiation, *Mokuku a Gëndodo* prête sa voix au visage blanc dissimulé dans les draperies de raphia de la barrière (*dembε*) aménagée au fond du temple, comme pour les *Bwete* de deuil (*Mwenge*) ; ce masque que Trader Horn avait vu se transformer en jeune fille européenne et dont la voix stridente déchire le silence du rite *Omba Disumba* : "Porte de la naissance", rite au cours duquel, dans l'obscurité la plus totale, le nouvel initié glisse entre les jambes des anciens.

cf. *DISUMBA*
séq. 22

Il y a aussi *Gepobwe* qui semble avoir été autrefois un "fétiche" de guerre (1) et qui intervient par des bruits étranges venus du bout du village à l'orée de la forêt.

Kono appelé aussi *Mokuku a madungu* (2) se manifeste

(1) Rapondo Walker a rapporté le récit d'un vieillard tsogo qui raconte comment, lors d'une des dernières guerres Kele-Tsogo, ces derniers "invoquèrent leur grand fétiche de guerre Epobwè et, ainsi aguerris, ils attaquèrent leurs ennemis" (R. Walker 1960 : 14)

(2) Il faut voir dans *Mokuku* l'*Ocoucou* de Du Chaillu.

également lors des *Bwete* de deuil avec une voix masquée par un mirliton (*motove*). Un initié du *Kono* chargé du rôle de médiateur (*mudunga*) dialogue alors avec l'esprit en agitant les sonnailles *bosoko* (1). Voici la traduction libre d'un de ces dialogues.

Interprète

"O Bwandja...

Le chef Mandja vient d'être enterré.

Ses dents creusent à présent le sol comme le fouisseur à planter l'arachide.

Kono

"Il est aujourd'hui dans le monde des morts. Il a mené à son terme la lutte de la vie

et se trouve à présent chez les cadavres.

J'entends le bruit des sonnailles, *ghe ghe ghe ghe* !

(Tout le monde passe par le chemin de la mort).

C'est donc un initié supérieur dont on célèbre le deuil !

Interprète

C'est donc toi l'oiseau maudit !

L'oiseau *Mogogo* dévoré par la pourriture

L'oiseau *Obopya* annonciateur de malheur avec son escorte de fourmis dévastatrices !

Kono

Agite les sonnailles *bosoko* avec lesquelles on converse avec l'Au-delà.

Voici les chasseurs et leurs chiens qui déchirent tout ce qu'ils trouvent.

Ainsi en est-il des vicissitudes de la vie *ko ko ko ko ko*

Mais le plus important de tous, celui qui commande à tous les génies sylvestres ou aquatiques, c'est *Iya Mwɛɛ̃*, le génie éponyme d'une institution dont la connaissance demeure l'initiation masculine fondamentale. *Iya Mwɛɛ̃*, l'un des avatars des puissances chtoniennes d'un fond mythique commun, apparaît sous différentes dénominations dans les différentes ethnies du Gabon : c'est le *Mwiri* du groupe Punu, Sira Sango, l'*o-Mwɛli* ou *o-Mwiri* des Myene. A l'est des monts du Chaillu, on note *Mwɛli*, *Mwɛdi*, *Mwɛe*, mais l'institution se confond peu à peu avec celle de l'*oNgala* ou *muNgala* du Haut Ogowe (groupe Nzabi, Kota, Mbamba et Teke). Au Nord, les Fang emploient le terme *Mwɛr* qui paraît un emprunt, mais la société d'initiation traditionnelle fang du *Ngil* (ou *Ngil*) présente quelques analogies avec celle du *Mwiri*.

Chez les Tsogo, *Mwɛɛ̃* est donc une institution autonome et bien qu'intervenant lors des *Bwete* funéraires (1) et surtout pendant les rites de passage de la deuxième phase de l'initiation relève cependant d'une initiation distincte de celle du *Bwete*.

Pour les non-initiés, *Mwɛɛ̃* ou *Mwiri* représente avant tout un système de répression. En faisant intervenir des voix masquées qui faisaient régner la terreur en promettant des châtiments surnaturels dont certains semblent malheureusement s'être confondus autrefois avec les méfaits des "hommes panthères", les initiés supérieurs de la société jouaient le rôle d'une police secrète traditionnelle : ils se chargeaient de veiller sur l'ordre public, de réprimer la non-observance des interdits, de veiller à ce que l'équilibre écologique du milieu naturel soit respecté en interdisant la chasse ou la pé-

(1) En fait, le *Mwɛɛ̃* intervient dans les *Bwete* funéraires car les initiés supérieurs du *Bwete* sont souvent également des initiés supérieurs (*Ngondze*) de *Mwɛɛ̃*.



Initiation au *Nyembe* (dances publiques)
(lumbu)

che à certaines époques et certains lieux, en protégeant les pièges et plantations individuelles des voleurs etc... Il va sans dire que les femmes étaient les principales victimes du terrorisme de *Mwiri*. Mais elles possédaient une institution homologue, protégée par le secret d'initiation le plus rigoureux, qui semait la terreur chez les hommes : le *Njembe* ou *Nyembe* des femmes de l'Ouest gabonais, *Lesimbu* ou *Lesimbwe* de l'Est, le *Mevung* des femmes fang.

Il ne faudrait pas confondre l'*o-Mwiri* des Myene avec l'*o-Mbwiri* des croyances de ces mêmes Myene, encore que l'étymologie populaire qui alimente souvent les jeux de mots initiatiques s'autorise parfois le rapprochement. *Mwiri* n'est il pas après tout un "génie" aquatique comme la plupart des *i-mbwiri*?...

Pour notre part, nous risquerions l'hypothèse d'une identité du terme *Mwiri* et de celui de *Muviri* qui, on l'a vu, désignait les trafiquants vili et par extension la crainte qu'ils inspiraient. Si l'on en croit Walker et Sillans, la seule population du Gabon qui ne possède pas l'institution du *Mwiri* serait précisément celle des Vili de la Ngunye (Walker/Sillans 1962/1983 : 226) qui, l'on s'en souvient, représentent vraisemblablement une fraction des Vili du Loango. Nous verrons que le *Mwiri* ou *Mwɛɪ* est "remonté" de l'Océan par les rivières et ses initiés portent sur l'épaule et le haut du poignet gauche de discrètes scarifications de reconnaissance qui pourraient bien être les mêmes que celles que Battle avait vu, pareilles à une demi-lune sur l'épaule des initiés de Maramba au XVIème siècle, de Mayumba jusqu'au Cap Lopez (cf. p. 128). Mais cela demanderait à être vérifié.

C'est la dénomination galwa *Iya si* : littéralement

"Mère Terre" qui livre sans doute la signification essentielle de cette institution dont la connaissance revient de droit aux initiations masculines. Les explorateurs du XIXe siècle ont parlé à plusieurs reprises du *Ya si* dans le Fernan Vaz et dans le delta intérieur et il est possible, comme le suggère F. Gaulme, que cette dénomination ait précédé celle de *Mwiri*. Le marquis de Compiègne en 1873 note que "les habitants du Cama" (1) et du Cap Lopez ont [...] une sorte de franc-maçonnerie très puissante [...] On reconnaît les adeptes à ce qu'ils ont seuls le droit de dire le mot *iassi* et en portant la main gauche à l'épaule droite [...] en revanche la pénalité de mort existe contre tout individu non initié et surtout contre les femmes qui oseraient prononcer le mot sacré" (Compiègne op. cit. : 133-134). On se souvient que c'est en jurant par *Yasi* et en frappant sur son avant-bras gauche avec sa main droite que Alosyus "Trader" Horn avait ratifié son initiation à une société masculine qui ressemblait à s'y méprendre à celle du *Bwete*, à la même époque à Lambaréné. Quelques années auparavant, Du Chaillu parle cependant de "M'muirri" chez les Punu qui exécutèrent à son intention dans un village tsoغو : "un pas guerrier [...] remarquable par le bruit singulier que font les danseurs en hurlant et en se battant la poitrine avec les deux mains [...] et en poussant fortement leurs lèvres l'une contre l'autre, comme s'ils prononçaient le mot muirri. Tous les hommes, rangés sur une seule ligne, avancent et reculent en dansant [...] et le vacarme devient de plus en plus assourdissant..." (Du Chaillu 1868 : 217).

Comme toujours avec les institutions du Gabon, il est probable qu'un amalgame de croyances et d'initiations diverses soit à l'origine de l'actuel *Mwiri* ou *Mwɛɛ* de tout

(1) Fernan Vaz

l'Ouest gabonais, tombé cependant en désuétude chez les Myene

La légende de la découverte du *Mwiri* ou *Mwēi* présente sensiblement le même schéma dans les différentes populations où nous l'avons recueillie.

M5 Tsogo : *L'origine de Iya Mwēi*

"Autrefois, le premier *Mwēi* était une espèce de caïman (*ngando*) ou peut-être une créature tenant de l'hippopotame, du poisson et de l'être humain ; on ne peut le décrire. Il demeurait sous l'eau dans un grand lac dont on ne voyait pas les rives. Il y avait là une grande multitude de poissons et d'animaux aquatiques de toutes sortes qui étaient ses frères. Les hommes ignoraient l'emplacement de ce lac ; c'est les femmes qui le découvrirent lors d'une de leurs excursions de pêche. En voyant la multitude de poissons qui y demeuraient, elles prirent des nasses de vannerie et se mirent à pêcher ; elles capturèrent beaucoup de poissons et sans peine. Chaque fois qu'elles voyaient les poissons sauter, elles clapotaient l'eau avec leurs mains (1). Soudain, elles entendirent un grand bourdonnement : c'était *Mwēi*. Les premières le signalèrent aux autres qui pêchaient plus loin. *Mwēi* bourdonna plus fort et se mit à parler. Les femmes qui avaient peur s'enfuirent sur la

(1) Il s'agit d'un jeu d'eau que les femmes, jeunes filles et enfants font lorsqu'ils se baignent en rivière ou lorsqu'ils voient les petits barrages de pêche pour ramasser le poisson. Ce jeu consiste à plonger alternativement les deux bras dans l'eau de manière à ce que se forme une poche d'air dans laquelle s'établit la résonance de la percussion de la paume de la main mise en creux pour attaquer la surface. Un rythme de timbres variés s'établit ainsi. Le jeu de clapotement est une activité essentiellement féminine et puérile (cf. H. Pepper disque D.TH 320 C . 19 et Söderberg, op. cit. : 41).



Caïman sculpté sur un poteau
(lumbu)

rive ; d'autres plus courageuses restèrent. *MwEï* leur disait : "Ne vous sauvez pas, n'ayez pas peur de moi. Essayez plutôt de m'emporter jusqu'à votre village". Elles se consultèrent puis se mirent à chanter pour répondre à *MwEï* ; elles étaient heureuses d'avoir découvert cette nouvelle danse (en ce temps-là, en effet, les hommes dansaient le *Nyembe* qui est aujourd'hui la propriété exclusive des femmes). Aussi, rentrées au village, elles tinrent secrète leur découverte. Le lendemain, elles retournèrent au lac ; elles pêchaient depuis un moment quand *MwEï* commença à parler au fond de l'eau ; il chantait : "Ne me laissez pas au fond du lac ; emportez-moi au village" et il leur enseigna comment converser avec lui. Il entraîna ainsi une partie dans le trou profond du lac où était son repaire ; il appelait les femmes qui étaient restées sur la rive, leur disant : "Dois-je avaler vos soeurs"? Les femmes qui étaient loin répondaient "oui" sans très bien comprendre ce qu'on leur demandait et *MwEï* avalait les femmes ainsi. Le deuxième jour, le troisième, la scène se reproduisit. Les hommes qui étaient restés au village commencèrent à s'inquiéter en ne voyant pas revenir leurs femmes. Aussi, quand les dernières partirent à la pêche de nouveau, il les ont suivies et se sont cachés pour voir ce qui se passait. Ils surprennent la scène et s'aperçoivent que les femmes, qui prétendaient aller à la pêche, se livraient en réalité à des pratiques secrètes. Au moment où *MwEï* s'apprêtait à avaler les dernières femmes, les hommes crièrent "Non !". *MwEï* dit alors aux hommes : "Vous allez me sortir de l'eau et me transporter sur des troncs coupés jusqu'à votre village ; là vous me construirez un enclos secret (*nsanga*) où

vous creuserez un trou que vous remplirez d'eau ; vous interdirez le chemin d'accès à l'enclos par un certain nombre de barrages". Il leur dit encore : "Désormais, **vous** prendrez la cloche *kendo* (1) et vous choisirez un interprète pour m'invoquer". Les hommes firent ce que *Mwēt* leur demandait et à partir de ce jour, abandonnèrent la danse *Nyembe* qui fut reprise par les femmes et qu'ils oublièrent totalement, et adoptèrent celle de *Mwēt*. Cependant, la saison sèche étant arrivée, les habitants du village étaient partis dans les campements de chasse et de pêche et avaient abandonné le village. Comme il n'y avait plus personne pour apporter de l'eau dans le trou où était *Mwēt*, ce dernier est mort de sécheresse. Un des hommes qui auparavant avait disparu du village et s'était enfui en brousse où il avait mené une vie sauvage, était revenu au village et, voyant les insectes qui tournoyaient autour de la mare asséchée, découvrit la mort de *Mwēt*. Il alerta ses camarades et se proposa pour imiter sa voix, car il avait appris à imiter les voix des esprits de la forêt".

Cette légende est à rapprocher de celle que le R.P. Trilles a recueilli chez les Fang sous la forme d'un récit de *Mvet* et qui raconte comment les Fang qui vivaient au bord d'une rivière "dont on ne voyait pas l'autre rive" devaient donner en tribut tous les jours une jeune fille à un énorme crocodile "chef de la forêt mais surtout chef des eaux". Les Fang émigrèrent mais Ombüre parvint à les rejoindre. Le héros Ngurane Ngurane né de l'union du crocodile avec la plus belle fille de la tribu réussit à tuer le monstre en l'enivrant avec

(1) Cf. plus loin p. 186

du vin de palme que l'on avait versé dans une énorme auge de terre fabriquée par les femmes. Il confectionna avec sa peau desséchée et tendue par des arceaux un flotteur qui fut le modèle de la pirogue, car auparavant les Fang ne savaient pas naviguer. Cependant Ngurane Ngurane étant le fils du crocodile il ordonna que pendant trente fois trente jours les femmes pleurent Ombure et il immola deux hommes et deux femmes sur sa dépouille transformée en flotteur (d'après Trilles 1918 : 83-96). (1).

Lorsque, chez les Tsogo *Ya Mwɛɛ* se manifeste, il le fait par une voix masquée, sorte de feulement rauque émis par un personnage dissimulé dont le pharynx a été irrité par l'absorption de la décoction des feuilles d'une liliacée (*Ancistrocarpus Densispinosus* Oliv.). Lors des *Bwete* de deuil, "Mwɛɛ" est dissimulé dans un enclos formé d'un paravent de tressage de feuilles de palmier, dressé dans la cour du village, pendant trois jours et trois nuits les tambours fuselés à deux peaux tendues par des lanières (*-ngomo*) et les tambours à pédoncule et à une peau clouée (*mo-sumba mi-sumba*) ne cessent de résonner, battus au moyen de baguettes souples formées d'un tressage de feuilles à vannerie (*mo-dube/mi-ndube* : *Marantochloa ramosissima* Hutch et *mo-sodo/mi-sodo* : *Marantochloa mannii* (Bth.) Milne-Redhead) (2).

La "voix" de *Ya Mwɛɛ*, sorte de borborygme peu compris

(1) Chez les populations du Haut-Ogoué, le *Mungala* est toutefois visualisé : c'est un "masque" constitué d'une armature courbée sur laquelle sont tendues des étoffes de raphia, de manière à figurer une espèce de tente arrondie évoquant l'échine arrondie de quelque étrange animal, affublé d'une petite queue, sorte de "tarasque" dissimulant un ou deux danseurs.

(2) D'ordinaire ces tambours sont battus à la main. Ces plantes aquatiques dont on peut faire des travaux de vannerie ont un symbolisme féminin que nous exposerons au dernier chapitre.

hensible est "traduite" par son "interprète" (*Mudunga*) qui l'interroge, répond à ses questions et les transmet. Ponctuant cette dangereuse conversation avec l'Au-delà, du tintement de la cloche à battant interne *kendo*, l'interprète décrit la longue remontée de *Mweï* par les différentes rivières qui conduisent au village où il a été invoqué. Puis le dialogue s'engage ponctué par le *kendo*, l'interprète répétant d'une voix claire les paroles de *Mweï*.

On notera dans un de ces dialogues dont nous donnons ici la traduction résumée, l'intervention du personnage de *Teta Mokeba* (littéralement Père Tisserand) comparse bouffon (qui peut faire l'objet d'un masque du *Bwete*) : ce dernier feint de riposter aux insultes rituelles adressées au sexe supposé monstrueusement féminin du génie, tel un mari bafoué qui s'offusquerait d'insultes proférées publiquement à sa femme. Quelques coups secs sur les tambours simulent parfois les brusques détente des "queues" de *Ya Mweï*.

Dialogue avec *Ya Mweï* pour le deuil du chef Buka (enquête P. S. 68 V 002. Epamboa). cf. disque Sallée OCR 84 A.6

L'interprète (*Mudunga*) (il agite la cloche *kendo*) :

- "Voilà qu'arrive la "chose" qui emporte les êtres humains dans le repaire du caïman... C'est elle qui donne vie et fécondité ; elle a "gonflé" les lignages du clan comme une rivière.

La voilà qui remonte le cours des lignages, le flot de la descendance du clan, pareille à l'éléphant qui traverse un vallon élevé -c'est là où viennent se rejoindre deux ruisseaux et où le gibier se rassemble nombreux- la voici qui arrive au confluent de la rivière Ogulu ; elle remonte, la voici maintenant au confluent de la rivière Disenge ; elle y rencontre le petit poisson *gekinda* qui dépérissait ; la voici maintenant au con-

fluent de la rivière Oguma ; elle y rencontre le têtard au ventre gonflé ; elle lui redonne santé et prospérité ; elle remonte toujours en mugissant et arrive au confluent de la rivière Divungu ; elle y rencontre la crevette d'eau douce qui lui ouvre le passage ; la voici maintenant arrivée !

(*Mudunga* s'adresse à présent à *Mwēt*)

- O toi, Mère au sexe béant ! Nous avons ordonné les rites qui te concernent.

Téta Mokéba (à part) :

- N'insultez pas ainsi ma femme en public ! (1)

Mudunga :

- A présent que tu es arrivée parmi nous, voici la raison pour laquelle nous t'avons appelée !

- Ce n'est pas pour la naissance des jumeaux ;

- Ce n'est pas pour te remercier d'une chasse fructueuse ;

- Ce n'est pas que nous ayons abattu l'aigle couronné, l'aïeu de tous les oiseaux ;

- Nous t'avons appelée pour la Mort de notre père Buka !

- Lorsque le père de famille disparaît, la famille s'éparpillant comme les gaulettes du toit vermoulu s'effondrant sous le poids d'une vieille enclume oubliée !

- Notre père est mort et nous t'avons appelée pour pleurer ton fils, O mère !

(1) Au cours de la nuit, les initiés supérieurs vinrent également insulter rituellement la veuve et les pleureuses enfermées dans une case à l'écart.

(plusieurs coups de cloche et rugissements)

Téta Mokéba, s'adressant à *Mundunga* :

- Pourquoi as-tu ainsi outragé ma femme !

(rugissements prolongés de *Mwɛɪ* ; l'interprète répond en écho et les ponctue de coups de cloche)

Mwɛɪ :

- Vous, écoutez-moi bien ! (*Mundunga* l'interprète répète en écho tous les borborygmes du *Mwɛɪ*) :

"Soyez attentifs à mes paroles, comme lorsque vous avez été initiés ! Ecoutez-moi bien, moi qui ai fait un long parcours, remontant les rivières pour arriver jusqu'à vous ! wo-o-o-o ! Répète après moi ! Vous m'avez donc invoqué pour la Mort ! O mon fils Buka a donc pris le chemin de la mort ! Pleurez ! Lamentez-vous ! Je vais reprendre mon enfant et l'avalér ! Grand trou où les choses finissent en charbon, pipe où s'achève le tabac !

- O mère ! tu es à égale distance entre la terre (élément) et la cour du village !

(Pour conclure l'intervention de *Mwɛɪ*, quelques coups secs d'un tambour frappé d'une badine souple formée d'une tresse des tiges de *misodo* simulent les brusques détentes des queues de *Mwɛɪ*).

Comme il a été précisé dans ce dialogue, *Mwɛɪ*, émanation des puissances chtoniennes, préside également aux chasses fructueuses et aux rites de la gémellité.

Ceci nous amène à revenir sur cette cloche *kendo*, insigne de la médiation effectuée par l'interprète de *Mwɛɪ* et dont la zone de diffusion ne semble concerner que l'Ouest

gabonais.

Pourvue d'un long manche coudé évoquant quelque récade, cette cloche est forgée de manière à ménager un méplat sur tout le pourtour de l'arête formée par deux plaques assemblées ; le manche, formé d'une tige aplatie, s'incurve légèrement immédiatement après le coude brusque par lequel il a été soudé presque perpendiculairement au corps de l'instrument il se termine, après un léger renflement, en une petite fourche aux deux pointes enroulées en spirales ; le battant interne est une tige de métal plein accroché au sommet de la concavité.

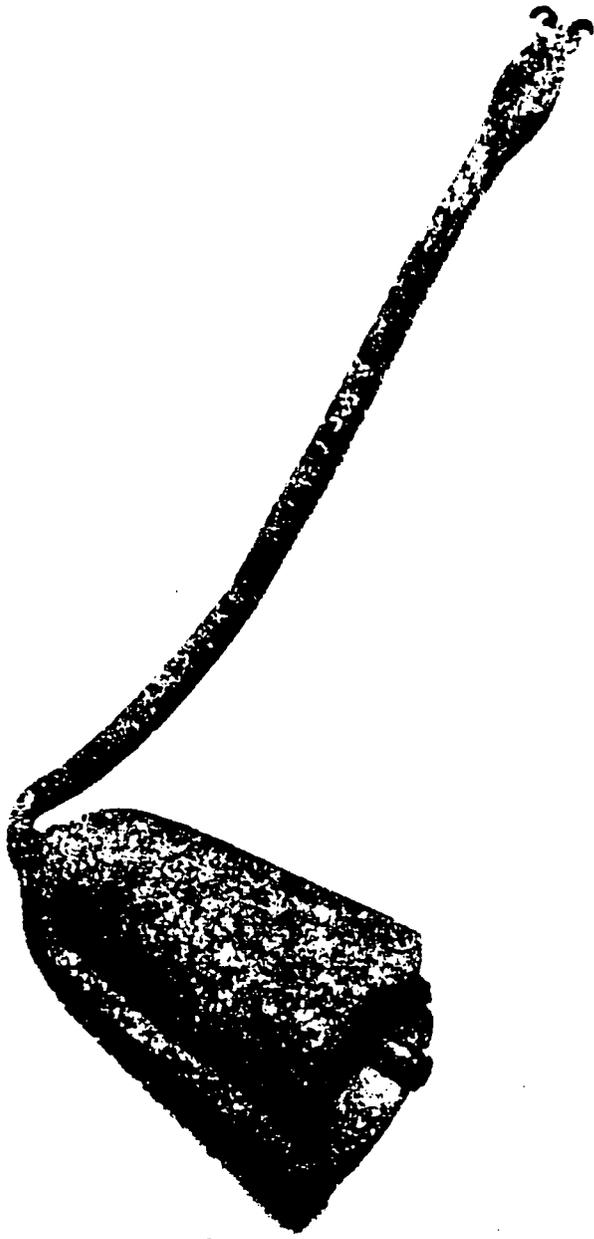
La première description que nous ayons de l'instrument est celle de Paul Du Chaillu qui signale son emploi comme "sceptre royal" des chefs du Fernan Vaz et des tribus de l'intérieur. Voici la relation de sa rencontre avec le "roi des Aschira" (Sira), dans les plaines intérieures du Sud-Ouest (1) :



Le *kendo*
(Du Chaillu 1863 : 464)

"Dans la matinée, Olenda, le roi ou le principal chef des Ashiras, m'envoya deux messagers [...] chargés de m'inviter à venir dans sa résidence [...] On me conduisit à la plus belle maison de l'endroit et, quand j'eus attendu à peu près une demie heure, le son du *kendo* m'annonça l'approche de Sa Majesté. Le *kendo* est le sceptre royal chez quelques-unes des tribus de l'Afrique Centrale. C'est une [...] clochette de fer, terminée par un manche en fer aussi et du même morceau, comme on le voit dans la gravure ci-contre. Ce son [...] est le signal de l'arrivée du souverain. Celui-ci ne fait d'ailleurs usage du *kendo* que lorsqu'il est en voyage ou dans les grandes

(1) La rencontre se fit au pied des prolongements de la chaîne du Mayombè, sur l'Ofoubou, petit affluent du Rembo Nkomi.



Le kendo

occasions". (Du Chaillu 1863 : 461).

La fonction de cet insigne de la véritable autorité est précisée par la comique relation que le Marquis de Compiègne fait de sa prise de contact avec les Euya, sur la rive droite de la Ngounié, un peu en amont des Chutes Samba Nagost l'explorateur, au milieu d'un "tapage et un désordre infernal cherche vainement à rencontrer l'*oga* (1), (le "roi"), plusieurs personnages pittoresques prétendant l'être quand :

"... Tout à coup, au plus fort du tumulte, on entend retentir le bruit d'une clochette agitée avec force. A ce son, bien connu sans doute de ces gens là, une révolution complète s'accomplit comme par enchantement : les femmes se sauvent au plus vite et courent s'enfermer chez elles ; quatre ou cinq d'entre les hommes seulement restent auprès de nous et s'assoient sans mot dire à nos pieds ; les autres sortent et vont s'aligner sur deux rangs devant notre porte. Nous ne fûmes pas longtemps à avoir l'explication de ce changement à vue : devant une grande case, située en face de la nôtre, un homme se tenait debout, une clochette à la main (2) ; il l'agitait trois fois, à de courts intervalles : la porte de la case s'ouvrit et il en sortit un vieillard presque

-
- (1) Le terme *oga* : "roi" est une désignation d'origine *myene*, Compiègne s'adressant en *mpongwe* à ses interlocuteurs.
- (2) L'auteur précise dans une note que ces clochettes étaient à battant mais qu'il y en avait deux réunies l'une à l'autre et enfoncées au moyen de deux tiges de fer dans un morceau de bois dont les sculptures... représentaient une tête de femme à deux visages. Il semble donc décrire une cloche double et à manche janus que nous avons effectivement répertoriée dans la même région et non pas la cloche coudée *kendo* décrite par Du Chaillu et rencontrée fréquemment par nous-même. Cependant la fonction du *kendo* est semblable.

centenaire qui marchait en branlant sa tête ornée d'une longue barbe blanche et coiffée d'un bonnet rouge. Il tenait à la main deux clochettes emmanchées au bout d'un bâton curieusement travaillé et qu'il faisait sonner en marchant. La foule s'inclinait sur son passage dans l'attitude du plus profond respect. Il entra dans notre case et s'avança lentement vers nous : on eût entendu voler une mouche. Après avoir pris nos deux mains dans la siennes et les avoir portées à son cœur, il s'assit sur notre banc, entre Marche et moi. Cette fois, il n'avait pas à s'y tromper, c'était le vrai roi".

(Compiègne 1875 : 30-32)

C'est également "agitant la longue sonnette emblème de son autorité sacerdotale" que Griffon du Bellay nous décrit Yodogowiro "roi des îles sacrées" du Lac Onangué (région de Lambaréné) :

"Gardienne naturelle des lieux saints de la religion galloise (galwa), elle (l'île d'Aroumbè) [...] forme des féticheurs pour les autres villages et son roi est lui-même un chef religieux important [...] Nous fûmes accueillis sur la plage par une dizaine d'enfants voués au culte des fétiches et vêtus à ce titre d'un costume assez bizarre [...] (1) accompagnés de ces lévites d'un nouveau genre, nous montâmes au village d'Aroumbè, où nous attendîmes que le roi voulût bien nous honorer de sa visite [...] Accompagnés de Yodogowiro et de la reine Agueille, nous allâmes l'après midi voir les îles sacrées... Ce fut une chose singulière que de voir ce petit vieillard [...] se lever de sa pirogue et tendre des bras suppliants vers les pélicans, l'oiseau le mieux fait assurément pour recevoir avec la

(1) La description et la photographie que donne l'auteur de ce costume prouve tout simplement qu'il s'agissait de nouveaux circoncis.

gravité qui convient ce religieux hommage. D'une main, il agita la longue sonnette, emblème de son autorité sacerdotale... "Voilà les blancs qui viennent nous voir ; ne les rendez pas malades... faites qu'ils ne meurent pas et qu'ils arrivent bien portants au Gabon"... A plusieurs reprises, la cérémonie fut renouvelée..."

(Griffon du Bellay 1865 : 316)

Nous avons tenu à citer ces textes car, si, comme on l'a vu dans le dialogue de l'interprète et de *Ya Mweï* que nous avons transcrit, *Mweï* préside à la mort mais également aux chasses fructueuses et aux rites concernant la gémellité, le *kendo* avec lequel on l'invoque est également un signe d'autorité.

Cependant la gémellité semble devoir être retenue comme lien entre les différentes institutions et occasions où cette cloche d'un type particulier intervient.

Le mythe fait de *Mweï* le principe d'une fécondité excessive et désordonnée, socialisée par les hommes qui la soustrayèrent aux femmes qui en faisaient un mauvais usage. *Mweï* devient alors le garant des initiations masculines et c'est par son nom qui se feront les serments les plus sacrés, mais aussi les exclamations exprimant les émotions chargées de connotations "viscérales". *Mweï* est aussi l'un des termes de la médiation qui s'opère de l'informel au formel. Son bourdonnement peu compréhensible sera retransmis par un interprète ; la cloche *kendo* sera alors l'instrument lié à l'acte de médiation et l'attribut du médiateur.

Mais la femme ayant mis au monde des jumeaux, aura également cette cloche comme attribut et sera initiée au *Mweï*, singulière transgression !...

Nous l'ignorons pour les Tsogo chez qui la circon-

cision ne donne pas lieu à des cérémonies remarquables, mais chez les Kota, le nouveau circoncis agitera le grelot de fer *ngwala* homologue de la cloche pour l'Est gabonais, et l'opération ratifiera précisément son entrée dans la société d'initiation masculine du Mungala, on l'a vu, homologue du *Mwεi*. Les cérémonies kota qui théâtralisent de manière on ne peut plus parlante le passage du nouveau circoncis du monde des femmes à celui des hommes donnent ainsi également à ce grelot une fonction médiatrice.

On note donc la présence du *kendo* comme signal sonore chaque fois qu'un personnage se trouvant, naturellement (mère de jumeaux) ou passagèrement (candidat à la circoncision) en situation médiate, aura à assumer réellement ou symboliquement cet acte de médiation entre l'informel et le formel (interprète de la voix du *Mwεi*), de l'anarchie à l'ordre (chef ou roi), de la société des femmes à celle des hommes (candidat à la circoncision ou mère de jumeaux).

La gémellité ne serait-elle donc pas un de ces concepts abstraits permettant certaines opérations de la pensée et permettant ainsi de rapprocher logiquement certaines institutions ou situations apparemment disjointes. Le son métallique de cette cloche en serait alors le signal ou le signifiant sonore.

Le tableau suivant résume l'interprétation que nous avons cru devoir faire du mythe de *Mwεi* et des différentes situations ou récits où nous avons retenu l'usage du *kendo*.

⇐KENDO⇒

(code acoustique)	bourdonnement de <i>Mweĩ</i>	Interprète (<i>Mudunga</i>)	destinataires
(code mythique ou écologique)	humidité	cour du village	sècheresse
(code génétique)	fécondité féminine	mère de jumeaux	hommes/femmes
	sexualité masculine non socialisée	candidat à la circon- cision	société des hommes
(code juridique)	rupture d'interdits	société initiatique du <i>Mweĩ</i>	régulation so- ciale répressi
(code politique)	anarchie	roi	ordre

⇐GEMELLITE⇒

Nous tenterons d'analyser dans la conclusion de notre travail la manière dont nous pensons pouvoir rattacher le *Ya Mweĩ* et le *Bwete* en tant que sociétés d'initiations masculines en principe distinctes.

Mais il pourrait y avoir plus : ces discrètes scarifications qui dessinent sur l'épaule et le poignet gauches des initiés du *Mwiri* divers signes de reconnaissance ne nous indiqueraient-ils pas la relation de cette association aux masques du *Bwete* ? : il s'agit généralement de trois ou quatre traits parallèles sur le poignet, et, sur l'épaule, de deux



"Teta Mokeba", masque du *Bwete* des Tsogo
(Musée de Libreville)



Tambours *ngomo* et *mosumba* dans l'enceinte privée
du *Ya Mweï* et personnage faisant la voix du génie

arc-de-cercles réunis pour former une sorte d'oméga renversé (∩) que Raponda Walker et Sillans (1962 : 230) ont reproduit et que nous avons nous-même remarqués à plusieurs reprises, - nous l'avons déjà dit - il se pourrait que ces signes soient les mêmes que ceux que Battell avait vus sur l'épaule des initiés de Maramba à Mayumba (1). Or, nous avons eu la chance d'observer sur une large pierre plate découverte par des forestiers, une multiplicité de graphismes gravés qui semblait indiquer que cette pierre eût servi à enseigner l'art du signe on pouvait y lire en effet plusieurs degrés d'abstraction du visage humain, depuis la stylisation qu'en donne généralement le masque blanc jusqu'à la simple évocation des arcades sourcillères et du nez par un signe semblable à celui de l'épaule des initiés du *Mwiri*. Cette pierre découverte au bord d'une petite cascade dans la région Sud-Est du massif Du Chaillu (2) en pays nzabi, marquait sans doute l'emplacement d'un lieu d'initiation au *Mwiri* et en tous cas nous fournit la signification d'une des scarifications de reconnaissance de ses initiés.

photo

Nous ne pouvons développer ce point important ici, mais il semblerait que les rites qui ratifient la deuxième série d'épreuves de l'initiation au *Bwete* et au cours desquels on enseigne au néophyte à interpréter les signes laissés par Dinzona sur le *Motombi* (cf. p. 235 et Sillans 1967 : 229-250) soient en rapport direct avec *Ya Mwēi* chez les Tsogo. De plus, au cours de ces rites, sont présentés le "bracelet jaune", le "bracelet blanc" etc... objets qui nous semblent devoir être rapprochés de ceux qui étaient présents lors des rites d'intronisation des rois de Kongo et Loango, tels que les a décrits Dapper au XVIIème siècle (cf. Randles 1968 : 48-49).

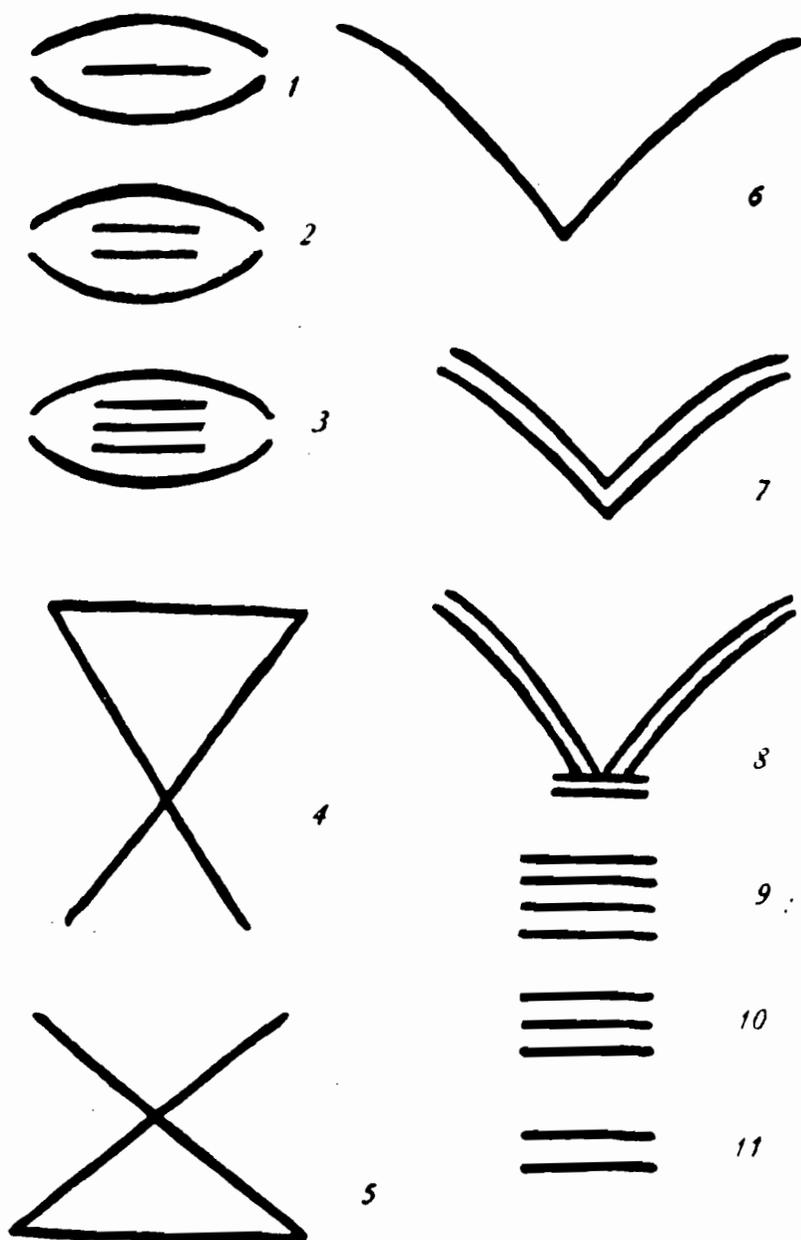
(1) Ce dernier avait parlé de deux marques en forme de demi-lunes.

(2) Piste dite "Gouteix"

Par le biais du *Mweï*, ces esprits ou génies des croyances de l'Ogowe, cette énigmatique "jeune fille blanche" thème privilégié de l'art du masque de la forêt du Golfe de Guinée jusqu'au Gabon, le culte de cette "idole de Mayumba" qui semble bien être le modèle de la statuaire du *Bwete* et peut-être avec elle des pans entiers de la civilisation de Loango, ne se seraient-ils pas réunis pour alimenter cette spéculation masculine sur le principe cosmique féminin que pourrait bien être le *Bwete*? L'initié supérieur de la société n'est-il pas appelé *Iya keta* : "mère des jumeaux" ?



Inscription du *Mwiri* (?) sur une pierre gravée (nzabi)



Scarifications du *Mwiri* dans diverses ethnies
 (cf. Raponda Walker et Sillans 1962 : 230)

CHAPITRE IV

"ESOTERISME ET THEORIE MUSICALE"

-oOo-

"Devant tant de précision et de minutie, on se prend à déplorer que tout ethnologue ne soit pas aussi un minéralogiste, un botaniste et un zoologiste et même un astronome..."

(Cl. Levi-Strauss, *La Pensée sauvage* : 63)

Les huit cordes de la harpe

1. En mettant le nombre de corde au rang des critères organologiques, nous prenons pied dans le domaine musical ; aux cordes correspond un accord révélateur d'une échelle et donc d'un système musical ; or, l'accord de huit cordes de notre harpe est remarquablement constant dans toute son aire de diffusion (1) comme l'avait déjà remarqué S. Chauvet (1929 : 108). A vrai dire, il existe des variantes "dialectales" parfois sensibles que pour l'instant nous réduisons phonologiquement car elles n'affectent pas la structure de l'échelle.

Les harpes à huit cordes, nous l'avons vu, ne sont attestées qu'au Gabon, en Uganda et aux alentours, du moins d'après Trowell et Wachsmann (1953 : 399) cités par Laurenty (1960 : 153) qui ont dressé le tableau de la répartition des harpes en Afrique centrale avec le nombre de cordes que chaque ethnie donne à l'instrument : en Uganda, ce sont uniquement les populations bantou : Jopadolha, Soga, Ganda, Nyoro, Konjo avec au Tanganika, les Karagwe et au Zaïre les Mvuba.

L'accord de l'instrument des Ganda et Nyoro a été étudié par Wachsmann (1950 : 40 et 1953 : 397) et J. Kyagambiddwa (1955). Il relèverait d'une échelle équipentaphone dont Wachsmann analyse le processus d'accord (1950) et des degrés de laquelle il donne la dénomination (1953 : 397) :

"An extensive musical terminology is in use in Ganda and Nyoro. The three highest strings in Ganda are called *obutemyo*, a word referring to the smallest roof ring *akatemyo* in a native hut. The same

(1) Mise à part pour la harpe ancienne des Fang dont l'accord fait problème, nous l'avons vu, et qui de toutes façons a disparu.

strings in Nyoro had the names *dulira*, *nkara*, and *kagunda*. Strings four and five in the middle of the plane of strings are called *enjawusi* in Ganda, the "dividers" ; the corresponding numbers four and five in Nyoro are *nsiya* and *njegembe*. The three lowest and tallest strings have the name *matengesi*, which probably refers to their loose and slow vibration. In Nyoro these three are called *ntabi*, *nkara*, and *ngunda* ; the couples *dulira* and *ntabi*, *nkara* and *nkara*, and *kagunda* and *ngunda* are tuned in octaves. *Obutemyo* and *matengesi* are tuned in octaves in the same way in Ganda and are often played together, a technique known as "*okugata omwanjo*", i.e. to join the "units". These terms are also used, partly, in bowl-lyres, in trumpet sets, xylophones, and notched flute ensembles.

The two tallest strings of the Acoli harp are called *minne*, i.e. mothers ; the two shortest are known as *nyige*, i.e. the little ones ; and the centre string is referred to as *atong*, described as "one which receives the voice above" (from the string next to it) but this does not convey any meaning which could be expressed in musical terms". (Wachsmann 1953 : 397).

L'ambitus de l'échelle (conçue comme descendante) donnée par cet accord -accord reproduit d'ailleurs dans le *Grove's (Harps, African : 214)*- est donc d'une 11ème équipentaphone, et nous pourrions résumer le texte de Wachsmann de la sorte, en assignant arbitrairement les hauteurs relatives suivantes -qu'on supposera bien entendu équidistantes- aux sons constitutifs de cette échelle :

<u>Ganda</u>	<u>Nyoro</u>	
<p style="text-align: center;"><i>Obutembyo</i>></p> <p style="text-align: center;">"The smallest roof ring in a native hut"</p>	<p style="text-align: center;">1 Ré - <i>dulira</i></p> <p style="text-align: center;">2 Do - <i>nkara</i></p> <p style="text-align: center;">3 La - <i>kagunda</i></p>	<p style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">octaves</p>
<p style="text-align: center;"><i>Enjawusi</i>></p> <p style="text-align: center;">"The dividers"</p>	<p style="text-align: center;">4 Sol - <i>nsiya</i></p> <p style="text-align: center;">5 Fa - <i>njegembe</i></p>	
<p style="text-align: center;"><i>Matengesi</i>></p> <p style="text-align: center;">"loose and slow vibrations"</p>	<p style="text-align: center;">6 Ré - <i>ntabi</i></p> <p style="text-align: center;">7 Do - <i>nkara</i></p> <p style="text-align: center;">8 La - <i>ngunda</i></p>	

Ce tableau montre que le système musical sous-jacent répartit trois sons aigus considérés comme "hauts" et leurs homologues graves considérés comme "détendus" et "maternels" de part et d'autre de deux sons centraux ; ou si l'on préfère, répartit les huit sons en deux séries réunies par les *dividers*.

2. Au Gabon, les choses se présentent différemment : la harpe y est accordée selon une échelle, également descendante mais hexaphone, dont l'ambitus est d'une octave plus un ton situé au dessous de l'octave grave du son supérieur de l'échelle. La nature exacte de cette échelle sera discutée ultérieurement mais en première analyse elle "sonne" comme un *Protus* défectif à tierce neutre dont la *tonique* serait le son supérieur de l'échelle et son octave inférieure (Ré), et la *dominante*, sa quinte (La) et le son manquant, le *b* (1) :

(1) Nous préférons écrire *b* plutôt que *Si* pour conserver le principe de solmisation relative par lequel est appréhendée cette échelle, en neutralisant donc l'alternative *b mollis/quadrum*. En théorie médiévale, cette échelle serait d'ailleurs solfiée sur l'*hexacorde naturel*.

mais nous verrons que cette disposition d'accord a une fonction surtout harmonique régissant deux accords et que nous serons amenés à considérer le *Ré* comme tonique principale et le *Do* comme tonique secondaire permettant la modulation.

Quoiqu'il en soit, cette échelle qu'utilise la musique des Myene (1), est en fait caractéristique d'un style musical lié aux rituels de sociétés d'initiation tant féminines que masculines, parmi lesquelles le *Bwiti* apparaît de nos jours comme particulièrement représentatif. Cette harpe et son accord jouent donc un rôle inter-ethnique dans la mesure où ces sociétés proposent une unité culturelle plus vaste que celles délimitées par les seules frontières linguistiques ou ethniques. En adoptant la harpe, et on l'a bien vu pour les Fang, on adopte un instrument en même temps qu'un style musical *marqués* ; et même s'il n'en a pas toujours été ainsi, le *Bwiti* se trouve être actuellement le lieu de convergence des significations que peut avoir ce style musical.

Mais laissons la place au musicien qui va nous enseigner quelques aspects de la musique des Myene.

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



Mathurin Rempano

L'harmonie selon Rempano (1)

Rempano est un chanteur s'accompagnant au *ngombi* (2) harpe à huit cordes, et appartient à l'ethnie Nkomi. Il habite Port-Gentil où il exerce le métier de menuisier aux Travaux Publics. Agé d'à peu près 50 ans, il possède une instruction européenne moyenne. Il est originaire de Omboué dans le Fernand Vaz (île Nengué Sica) et pratique un art individualiste : chants profanes de circonstances, agrémentés d'improvisations vocalisées (3).

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

CHANTÉ

<i>myè</i>	<i>mamé</i>	<i>Rempano</i>	<i>yi</i> (4)
moi	même	"	qui

-
- (1) Le lecteur trouvera dans "Un musicien chez les Nkomi : le harpiste chanteur Rempano Mathurin" (Sallée 1968, II) publication faite à partir d'une enquête qui devait être à l'origine de nos recherches sur la musique de harpe, un certain nombre de remarques sur ce musicien et sa musique, qu'il n'était pas utile de faire figurer ici.
- (2) Plus exactement *ngombi* en myène.
- (3) Signalons pour la petite histoire que Rempano est venu se produire, un peu grâce à nous au Festival d'Automne de Paris en 1976, après avoir été "boycotté" pour le Festival de Dakar de 1966 où nous espérions qu'il irait et à l'occasion duquel nous avons rédigé la première édition ronéotée de notre enquête sur lui et l'*Elombo*. Il est apparenté au musicien Pierre Akendengué qui est en train de faire une carrière européenne en interprétant des chansons de sa composition dans le style *nkomi*. Ainsi Akendengué aurait-il pu réaliser le rêve de son grand-oncle.
- (4) 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 (psycho-sociologue ORSTOM) qui a bien voulu faire la traduction des chants mis en annexes ; nous l'en remercions.



Scène du *Bwiti* fang de l'Estuaire
(Eglise de Bifoun)

Remarquer les bonnets des dignitaires saluant la harpe

dyèmba myè panga mbamba y'ampénda
chante, je suis descendant d'une royauté

mbamba y'ivéenda oo Rempano ya
descendant d'une royauté "

Aménga honoré oo oga w'Ogéndjo
" " le roi d' "

oga wa liwo g'Osanganongo o
le roi qui habitait Osanganongo

Ayè n'ayani réri ami o o
est le père de mon père o o

Alówanè nè myè oma wo oguzu-guzu avono
Si j'avais plus d'ambition je serais prince du
myè re "prince" y'éliwa nkomi go nkowa
Fernan-Vaz. Aux environs

ya Ngéndjo o go nkowa yo Ngéndjo nkowa y'Agoma
de Ngéndjo, aux environs 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 Rempano, "je pouvais jouer le dernier morceau exécuté par mon frère la veille au soir..." (1).

(1) 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 côté africaine. Certains chefs de l'intérieur en portaient au XIXème siècle (cf. Compiègne 1975 :). Le bonnet rouge, confondu avec la chéchia des miliciens a été adopté dans le *Bwiti* fang.

Puis Rempano 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.

Rempano est jumeau, et sa soeur jumelle est dans l'*Elombo* (1) qu'elle chante admirablement bien... et dont elle dirige une société du côté d'Omboue dans le Fernan-Vaz.

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 la révélation traditionnellement surnaturelle qu'il dit en avoir eue 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. "Je suis catholique, dit-il, et ne m'intéresse pas à "toutes ces histoires". Je sais jouer la "manière du *Bwiti*" mais je préfère jouer pour moi et pour les amis..."

Rempano tout en exerçant et revendiquant un art individualiste, utilise tout naturellement le langage musical propre à l'ethnie 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, excep-

(1) cf. plus bas

tion faite de l'Art du *Mvet* des Fan 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 social que cela implique n'y existent pas (1). Encore faudrait-il bien entendre nuancer cette affirmation quelque peu abrupte, et ne pas oublier qu'une stratification "naturelle" par le talent personnel s'impose toujours dans les formes d'expression si collectives soient-elles... Dans chaque village, on peut trouver une femme qui chantera mieux qu'une autre ou qui aura telle spécialité.

Lorsque Rempano 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*". 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 "*nyawo yi nwombi*" (2) 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.

(1) 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 *mvèt*.

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

3. Les formes d'expressions musicales traditionnelles du groupe Myene liées à l'utilisation de la harpe sont des rituels appelés *Ombwiri*, *Abandji*, *Elombo*, dont les cérémonies se déroulent au cours de veillées de danses (*ngozé*). Ces danses sont la spécialité d'associations féminines, menée par une "directrice" qui organisera les initiations, le déroulement des cérémonies, contrôlera l'effet de la manifestation des "esprits" chez les candidats et présidera au choix des herbes médicinales que les "esprits" auront indiquées...

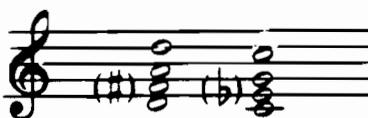
Musicalement ces cérémonies comportent des chœurs, et un petit ensemble instrumental comportant la harpe *ngombi* et une poutrelle (*o*)*baka* frappée par deux exécutants... Les instrumentistes sont des hommes.

Accord de la harpe : (1)



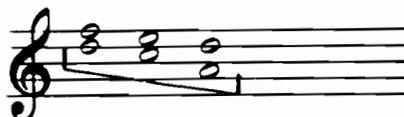
La cinquième corde ainsi que la sixième semblent admettre une marge d'imprécision dans l'accord. Nous y reviendrons.

Les cordes de la harpe jouées de deux en deux donner les deux accords fondamentaux à tierces neutres suivants (1)



(1) cf. mesures en *cents* en annexe.

sur lesquels sont basées les harmonies à trois voix des chœurs des adeptes de l'*Elombo* qu'accompagne la harpe et la chute mélodico-harmonique terminale caractéristique de la musique myene :



Forme musicale de l'*Elombo* : juxtaposition de séquences comportant :

- a. prélude de harpe,
- b. formule chantée par la directrice de l'*Elombo* en "récitatif"
- c. chœurs réponsoriaux de style harmonique verticale en alternance avec la soliste
- d. formule d'encouragement : "onyo !" qui marque la fin de la séquence, lancée par la directrice soliste.

Chacune des séquences obéit grosso modo au même schéma ; mais chacune a son caractère, les versets chantés par la soliste auxquels s'adaptent les réponses chorales et l'accompagnement instrumental, étant chaque fois différents.

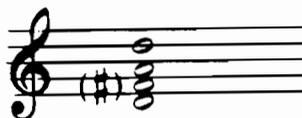
Cadences (1)

Les chutes mélodiques et leur contexte harmonique s'appuient sur deux sortes de cadences...

- a. Celle dont nous avons déjà signalé l'existence (cf. ci-dessus) et qui peut être considérée comme *cadence*

(1) Nous verrons plus loin que la notion de cadence apparaît nettement dans la terminologie *myene*.

conclusive. Elle s'appuie sur l'accord ci-dessous (hauteur relative) :



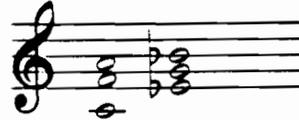
b. Une autre que l'on pourrait appeler *cadence suspensive* qui s'appuie sur l'accord ci-dessous (hauteur relative) :



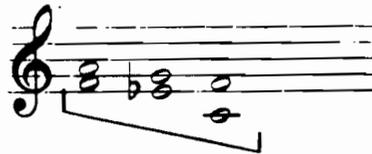
Elle est moins fréquente et son caractère suspensif est prétexte à des vocalises de la soliste, qui toutefois doivent se résoudre dans la *cadence conclusive*. On pourra en entendre un excellent exemple dans l'exemple musical n° 1, dont nous présentons la transcription en annexe (Transcription I) : tout le passage transcrit est une paraphrase 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 *Tritus* nettement accusé du fait que la soliste chante le son manquant 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).

A musical transcription showing a melodic line on a treble clef staff. The notes are: F4, Eb4, D4, C4, B3, A3, G3, F3. Above the staff, a bracket labeled 'ACCORD I = cad. conclusive' spans the notes F4, Eb4, and D4. Below the staff, a bracket labeled 'ACCORD II = cad. suspensive' spans the notes C4, B3, and A3.

Dans le 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 :



SÉQUENCE d'ELOMBO

The musical score is arranged in four systems. Each system contains four staves: vocal (V), alto (ch), tenor (N), and piano (P). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/8. The first system includes the following parts:

- V:** Vocal line with lyrics: "nyo - ny(i) - dye - mboiwa ."
- ch:** Alto line.
- N:** Tenor line.
- P:** Piano line.

The second system continues the vocal line with lyrics: "nyo - ny(i) - dye - malwa".

The third system continues the vocal line with lyrics: "nyo - (i) - nyami dje-mba-ma nye na vi - li go - re".

The fourth system is a cadence labeled "cad. 'suspensive'" with lyrics: "Nkum ba nyi Kom-be go Nkun-go Nam be".

percussions comme précédemment

vf
ch f
h

vf
ch f
h

vf
ch f
h

nyo. (i) nya - mi (ny) i - dje - mba - ma nya na vi - li go - ra Nkum - ba nyi Kom - ba go Nfun - go Nom - be

vf
ch f
h

cadence "conclusiva"
ngwe

vf
ch f
h

ngwe

TEXTE VERBAL DE LA TRANSCRIPTION

Voix de femme :

inyòt̄ ny (i)dyèmb(o) wè...è è è (bis)

La voix des chants

inyòt̄ (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) (1)

Nkumba et Kombè du village de Ntungo Nombè

N'gwè è..è..è..

O mère ...

Choeur de femmes :

wo yo yo dyèmba !

chante !

(1) 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.

5. Les qualités d'intelligence de Rempano 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 cordes 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. Rempano 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 des fragments de l'enquête.

Octave

	1	2	3	4
V.R.	: -"a-nyówi mi-nduma mbani mé datana (1)			
	1	2	3	4

Les voix cordes deux se rencontrent :

(1) Nous avons préféré garder le mot à mot

1 2 3
- go puga i-nyowi imori" ;
1 2 3
pour faire voix une

La même chose pour les deux *Do* à l'octave. "Quand aux autres, poursuit Rempano, 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.S. : -"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.S. : -"Pourquoi dites-vous, en deux parties ?"

1 2 3 4
V.R. : -"wiré a-nyówi mé-miyé a-mbani".

1 2 3 4
Elles sont voix, il y a deux :

1 2 3 4 5 6 7 8
- wino gi i-nyówi nyango, wino gi i-nyówi i-vólo v
1 2 3 4 5 6 7

Celui-ci dans voix petite, celui-ci dans voix

8 9

grosse ici.

1 2 3 4 5 6 7 8
- nyónó mé puga go kotizo na a-naga ga a-royi nè.

1 2 3 4 5 6

Maintenant elles font pour entendre avec hommes

9 10 11

wè dyemba mbiambié".

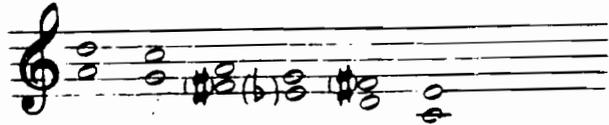
6 7 9 10 11

dans les oreilles que tu chantes bien.

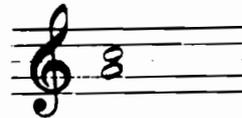
Autres consonances

Rempano 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 zélè mbiambiè, nyiné djogano (1) : "Elles ne sont pas bien, elles ne s'entendent pas".

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

NOM ET FONCTION DES CORDES

Les cordes (1) sont comptées en partant de la plus aiguë 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.

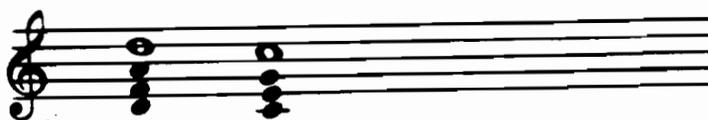
Rempano se défend de s'intéresser au *Bwiti* et ne veut jouer que pour son plaisir. "Je suis catholique", dit-il et "ne m'intéresse pas à toutes ces histoires". Il a su tout de même citer les noms des cordes dans le *Bwiti* ; mais feint d'en ignorer la signification. Les voici, en partant de la note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

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

(1) Les cordes du *Ngombi* faites des racines aériennes d'une vanille sauvage (*Vanille africana* Lind., A. Walker et R. Sillans : *Les plantes utiles au Gabon*. Encyclopédie biologique LVI. Editions Paul Chevalier, Paris, 1966).

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. 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 Rempano, "qui disent nous marchons bien ou notre compagnie n'est pas normale".

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

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

Kondéné dja yè piagani yéno yé teni djiviri
Parce que si ça passe comme ça ça devient répondre
nyéné
autre

- Parce que si tu touches celle-ci le morceau devient autrement que si tu

ndo tso yè bieni yéno
que si vient comme ça

- touchais l'autre corde (la troisième)

Rempano fait ici allusion à ce que nous avons appelé la "cadence suspensive".

NOTION DE CADENCE

Elle est rendue par *sónya 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).

La cadence que nous avons appelée suspensive, celle qui s'appuie sur l'accord II (Do) est rendue par *ájogini o-dyèmbó* : faire "hager" le chant (du verbe *dyóga* : nager, naviguer). On dit également *obèyi* : remonter du vent (en parlant de la pirogue à voile).

kondénè odyèmbo aré go kaluna dyiviri

parce que le chant est pour changer répondre

- parce que le chant peut répondre de plusieurs manières (1)

géré odyèmbô wè dyiviró go sonya wo

dans chant (que) tu réponds pour descendre

- dans le passage (ou chant) que l'on termine

mbiambiè wè sonyó go nè

bien, tu descends descends ainsi

- bien en lui faisant faire la descente suivante :

è è è (chanté)

(Incise mélodique descendante : Ré 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

(1) La troisième ligne représente la traduction libre que nous faisons à partir du mot à mot.

onwèyi kuanga (1)

respiration

- par une pause.

ndo géré kè odyèmbò

mais dans aussi chant

- Mais il y a aussi le passage (ou chant)

kè wè dyèmbò ko wo to bèyizo :

aussi tu chantes que ça "remonte au vent"

- qui donne l'impression que l'on remonte au vent.

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 manoeuvrer la voile

buta kéndini wéré 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

(1) *kuanga* : signifie littéralement "tabouret traditionnel"
ce qui confirme la notion de pause après cadence qui
"assoie le chant"

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 "débarquer" le 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 sònyaga 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 (1).

TECHNIQUE DE LA HARPE

Rempano tient son instrument verticalement comme tous les harpistes, la face dorsale du corps de résonance

(1) Il y a dans cette métaphore de la pirogue peut-être plus qu'une simple image poétique ; 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. C'est dans cette pirogue que l'être humain arrive au "débarcadère du Monde" On a vu précédemment que la navigation à voile était pratiquée par les Nkomi sur la lagune.

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 non-mesurés 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 ajustant au besoin l'accord. En effet, nous le verrons avec les Tsogo, ces interludes n'impliquent pas le jeu en accords.

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



L'action de pincement et d'étouffement des cordes par les doigts, typique de la technique de harpe, donne un certain relief contrapunctique à ces formules. Par exemple le majeur, quand il ne joue pas vient étouffer la 4e 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 3e corde (soit un *Mi* aigu) 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.

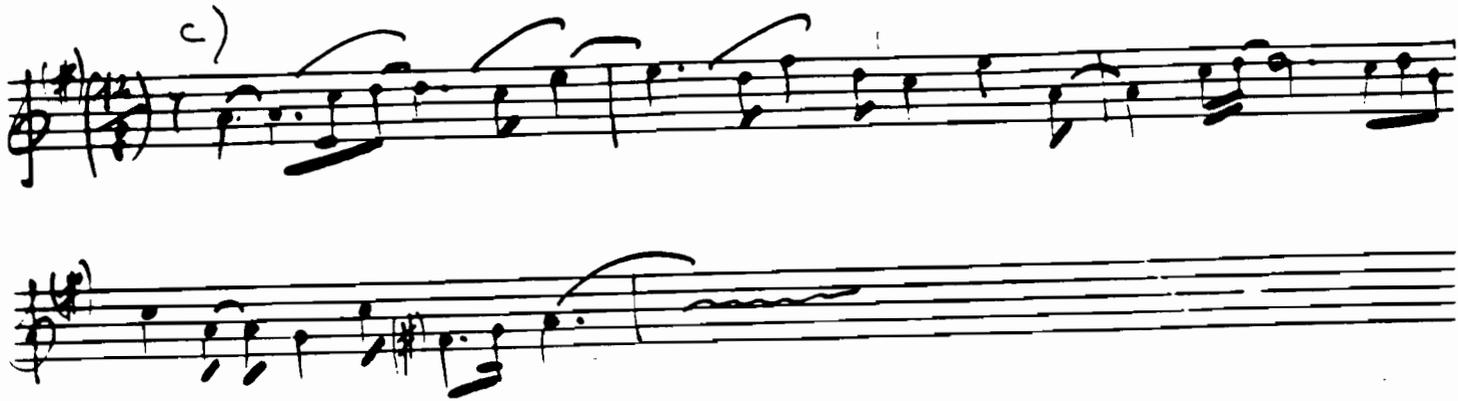


DEUX CHANTS DE REMPANO

La musique vocale de soliste des Myene use souvent de mélismes fort lyriques qui évoquent quelque peu le style de la cantilène jubilatoire grégorienne. Nous en donnons ici trois exemples de ces mélismes transcrits d'après les deux chants de Rempano dont nous donnons le texte en annexe.

Vocalises caractéristiques de Rempano





On remarquera dans ces vocalises le principe de progression par cellules melodico-rythmiques rejetées de degré en degré, principe peu commun dans la mélodique africaine, les paroles des chants sont, nous l'avons dit, anecdotiques : célébration d'amitiés, d'amours, faits divers, jugements... mais Rempano peut chanter également en l'honneur de sa harpe qu'il appelle *enyônga* (ce qui signifie : un certain état d'esprit rêveusement mélancolique, une certaine "ambiance" créée par la musique).

ANNEXE

DEUX CHANTS DE REMPANO MATHURIN

1er Chant. Texte verbal

Ebéndé za m'Ologo za téni ebéndé zi tohunu

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...

Rempano utilise les mots "*ebéndé zi tohunu*" comme phrase refrain aux répétitions incessantes coïncidant avec la chute mélodique des fins de phrases musicales...

1. *Ebéndé za m'Ologo za téni ebéndé zi tohunu*

Le cadavre d'Ologo est devenu le cadavre d'une fourmi

2. *Ebéndé za m'Ologo néno za téni ebéndé zi tohunu*

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 ebéndé zi tohunu*

Le cadavre humain est devenu cadavre de fourmi

6. Répétition de 1

7. *é é é é é é é... ebéndé zi tohunu*

8. Rép. 1

(ebéndé) (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. *Ayé né : "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. *Ayé né : "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 téni ébéndé zi tchunu*
19. *E (O)logo za téni (é)béndé zi tchunu*
20. *Ebéndé za m'Ologo za téni 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 ... o miéné gwèñi...o !
je dis où êtes-vous !
ébéndé zi tchunu

22. Rép. 1 (2 fois)

23. Rép. 18

24. Ayéné : "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 f

25. Rép. 13

26. Owéndza wa néno ébéndé z'Ologo yéni
Au jour d'aujourd'hui le cadavre d'Ologo
za téni 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 é é
Ebéndé zi tchunu

29. E (O)logo... (O)logo... (O)logo yé tsinga n'Ebako

30. Eyéné bulia (a)naga no agenda go
Je vous le dis à tous, depuis la
Fala agenda géanongo dudu né aya
France jusqu'aux autres pays, il n'y a pas
luwo époma goré nwé o o 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 nèno, (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 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 téni (é)béndé zi tchunu (bis)

ébéndé z'Ologo ébéndé zi tchunu

39. *Ebéndé za luwo za (a)naga o o za téni*

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'éliwa

Mathurin-Nkomi de la lagune !

42. *Miè kamba na wè, mungwé*
Moi je te parle frère !

43. *Awé Rampano Mathurin !*
O toi Rempano Mathurin !
Awé Dépanault (1)

"

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 kendi mboré*
Toi qui es
(é)đu idzembo so sa kendi mbori (é)đu
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 tchnu è...

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

2e 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 la 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

Ayèné 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 (1)

(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

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

naga yé tapè awanaga tapè awé
reprennent les hommes à moins que ce

Añambié awé mamè
ne soit Dieu lui-même (1)

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.

(1) 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

Harpe à huit cordes *ngombi* ou *nuomi* de Rempano Mathurin :

- Mi₄ bémol - 32 cents : 1re corde (la plus aigue)
- Ré₄ bémol - 7 cents : 2e corde
- Si₃ bémol - 18 cents : 3e corde
- La₃ bémol - 37 cents : 4e corde
- Sol₃ bémol + 9 cents : 5e corde
- Fa₃ - 50 cents : 6e corde
- Mi₃ bémol - 17 cents : 7e corde
- Ré₃ bémol - 21 cents : 8e corde

Ces mesures ont été réalisées au Strobococonn 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.



La cloche des juges
(Photo Andrault)

La cloche des juges et le tambour de Ya MweI

1. Rempano avait donc donné le nom des cordes, à regret, son christianisme le lui interdisant quelque peu. Ces noms attachés à une herméneutique à laquelle il n'adhérait point, ou plus, renvoyaient en fait à un style musical qu'il considérait un peu différent de celui de l'*Elombo* que les Nkomi revendiquent comme leur spécialité. Il ne semblait pas penser d'ailleurs que ces noms puissent avoir un quelconque rapport avec les quelques notions musicales dont nous avons discuté ; et sans doute avait-il raison dans un sens.. Et pourtant, ces noms qui manifestement renvoyaient à des concepts non musicaux, n'auraient-ils pas pu, par le biais d'un système métaphorique, réintégrer ces concepts dans un savoir globalisant dont l'une des facettes aurait pu être musicale ?

Autrement dit, ne pouvait-on pas y retrouver les lois de modalité et d'harmonie que Rempano avait su nous expliquer, enfouies dans une *Weltanschauung* dont nous savions déjà que le *Bwiti* proposait la théorie, et son enseignement une compréhension plurisémiqque des mots et des choses et du rapport de ces dernières entre elles.

2. Il fallait tenter l'expérience en menant des enquêtes dans l'intérieur du pays, là, où d'une part se trouvaient théoriquement les centres de diffusion du *Bwiti* et où d'autre part, les musiciens seraient des informateurs certes moins facilement "enquêtâbles" que Rempano, mais peut-être plus conformes à l'idée qu'on peut se faire des "populations relevant de l'ethnographie". Le résultat ne fut pas à la mesure de nos espérances, hâtons-nous de le dire, et

le travail présenté ici en est l'aveu. En essayant de trouver une interprétation musicale aux termes désignant les cordes, nous rentrions peu à peu dans la forêt des symboles de l'enseignement du *Bwiti*.

Nous nous souvenons de l'air effaré que prit le premier harpiste auquel nous demandions le nom des cordes, chez les Povi (ou Puvi) entre Koulamoutou et le Mont Iboundji : "C'est un secret ! on ne peut pas le dire !..." Néanmoins, il était toujours possible de les obtenir, en insistant un peu et en expliquant tant bien que mal que "chez nous", en Europe, les sons de la musique avaient des noms et que nous voulions savoir s'il en était de même en Afrique etc..." En fait, cette réticence était surtout un aveu d'incompétence et de prudence de la part du harpiste qui préférait que l'on s'adressât à un personnage dont nous verrons l'importance dans le *Bwiti* : le *Povi* (1), officiant principal, maître de cérémonie, dépositaire de la parole initiatique. Car ces noms dits "dans la langue du *Bwiti*" ne pouvaient être énoncés qu'en faisant fonctionner les principes de mémorisation qui en alignent les phrases stéréotypées, et il était difficile pour le harpiste (2) -qui manie pourtant également cette langue- et même pour le *Povi*, d'en enchaîner les syntagmes en s'arrêtant à chaque corde tant les rythmes mnémoniques en conditionnaient la récitation. Nous étions loin de l'esprit de clarté de Rempano ou de son souci simplificateur. Il en résultait de grandes confusions que les hésita-

(1) A ne pas confondre avec l'ethnie Povi ou Puvi du versant oriental du Massif Du Chaillu vers Kulamutu (pluriel bavovi ou ba-vuvi) dont nous sommes en train de parler.

(2) *beti* : lorsqu'il s'agit de sa fonction dans les cérémonies du *Bwete* tsogo.

tions, les redites, les erreurs dans l'ordre d'énonciation ne faisaient qu'accentuer. De plus, les dénominations variaient selon les lieux, les individus et les ethnies. Il est vrai que le *Bwiti* possède plusieurs "branches" ou "voies" comme nous le verrons plus loin. Mais y avait-il une cohérence dans ce savoir, trop soumis apparemment aux mécanismes oratoires ? Ce savoir était-il pertinent pour notre propos et l'aurait-il été, ne serait-il pas en partie oublié ou ne nécessiterait-il pas trop d'interprétations hasardeuses pour y retrouver les concepts musicaux ?... Seul le son supérieur de l'échelle qui débutait l'énoncé du nom des cordes avait toujours le même nom (avec comme seule variante : *ke:ti*) les autres changeaient, ou leur énoncé se faisait selon des mécanismes d'enchaînement par associations d'idées que nous dénoncerons dans un prochain chapitre, et qui détournaient la récitation de son but initial. Autrement dit, les mots ou syntagmes isolés qu'avait calmement énumérés Rempano, étaient remplacés, avec les informateurs de l'intérieur, par des phrases entières parfois très longues, débitées d'une manière qui paraissait relever du psittacisme. En fait, ces phrases procédaient du même mécanisme que celui par lequel sont dits les *kombo* (surnom initiatique "totémisant" des initiés) et renvoyaient donc aux discours initiatiques du *Bwiti* dont le corpus, relativement stable, nous le verrons, rassemble toutes ces phrases.

3. Mais revenons aux noms donnés par Rempano pour proposer d'emblée quelques éléments de signification réunis par la suite, en anticipant donc sur un chapitre ultérieur consacré aux textes du *Bwete*.

1. *kenge*

La "tête", la "source", bref la tonique selon Rempano. En fait, *kenge* est une cloche à *percussion externe*,



Différentes figurations de haut de harpe et de poignées de cloche
kenge tsogo (collection privée - Photo X.)

faite de deux plaques de fer en forme d'ogive légèrement évasée à la base, dont les pourtours sont soudés de manière à former une arête plate, la partie supérieure prolongée d'une pointe s'enfonçant dans un manche de bois. Chez les Tsogo et Sango, ce manche est souvent une très belle sculpture représentant une tête de femme dans le même style que celles des harpes. Mais *kenge* est un surnom de fille jumelle qui apparaît dans l'appariement *kenge na ngôngà*, *ngôngà* étant une autre cloche à *battant interne* qui entre dans la composition de certains talismans de protection contre les dangers et la sorcellerie, tout en signifiant également "goître", "gosier", ce qui permet d'ailleurs certains jeux de mots.

Kenge, substantif, avec préfixe de classe 8 pour le nom de jumelle prend la forme *mu-kenge* pour désigner la cloche lorsqu'elle est l'attribut des *e-vóvi* (singulier *ge-vóvi*) juges, détenteurs de la tradition orale chez les Tsogo. L'instrument est joué, tenu verticalement d'une main, la base posée sur le sol, et frappé de l'autre au moyen d'une verge de bois ; en relevant périodiquement la cloche et en la frappant alternativement lorsqu'elle est posée ou relevée, la résonance de la percussion s'en trouve rythmiquement différenciée (1). Nous avons entendu une fois durant toute une nuit, ces cloches que battaient les *Misambo* (géroncratie tsogo) lors d'une veillée précédant un important *Bwete* de deuil. Ce lugubre carillon accompagnait le chant dont nous donnons la traduction suivante : "... nous sommes la barrière (2) des juges... cloche résonne, o Mère ! cloche du caïman résonne !".

(1) Chez les Nzabi et Kota, on pose la base de la cloche sur la mamelle gauche, l'instrument peut être tenu également librement en l'air. Cette cloche et cette technique apparaissent à la planche de la page 58 de J.B. Labat : *Relation historique* de l'Ethiopie occidentale, contenant la description du royaume de Congo, Angolle et Matamba, II, Paris, 1732.

(2) *nsanga* : édifice rituel consacré au *Ya Mweï*

2. *pasako*

pasako semble un mot inventé de la langue du *Bwete* des Tsogo ; il n'apparaît en tous cas pas dans le vocabulaire courant. Il est mis à la place de *tæge* "mandrill" (*Papio Mandrillus sphinx* (Linné)). Ce dernier passe pour avoir découvert les variétés d'*eboga* appelées *nyoke* et *mbasoka*, en compagnie du porc-épic (*Mondo* mis à la place de *ngomba*) (1).

3. *muadiyomo* : ce mot ou ce syntagme semble provenir du ki-kongo ; nous n'avons pas d'explications.

4. *mobema* : "coeur" (*motema* en tsogo). Le sens en est le même qu'en français "organe", "partie principale d'un objet", "for intérieur" (d'après dictionnaire Walker). Dans les textes du *Bwete*, le coeur de l'initié est comparé à une gibecière (cf. Sillans 1967 : 252) ; d'où la formule rituelle dans les chants à la harpe relevée également par Sillans :

cf. DISUMBA
séq. 6

1	2	3	4		
"ge-bèmbé sa banzi ge-bumu eboge					
5		6	7		
sa nyima-na-kombwe ge-bumu mo-gondzi"					
1			2	3	4
"La gibecière (le coeur) du nouvel initié est pleine d' <i>eboga</i>					
5		6	7		
celle de l'ancien, pleine de <i>mo-gondzi</i> "(vision initiatique)					

(1) Dans les récits initiatiques du *Bwete* on trouve la formule rituelle suivante :

1	2	3	4	5	6	7	8	9
<i>nyoke-ne</i>	<i>ε-nde</i>	<i>ye</i>	<i>a Mondo</i>	<i>kaya</i>	<i>Pasako</i>	<i>a-nga-ne</i>	<i>a-nde</i>	<i>go</i>
10	11	12	13	14	1	2	3	
<i>e-a mango na deo go pindi a denga</i> : "le <i>nyoke</i> c'est pour								
4	5	6	7	8	9			
<i>Mondo</i> frère de <i>Pasako</i> ; c'est eux qui sont allés pour								
10	11	12	13	14				
manger cela jusqu'à ce jour, en brousse où on les trouve.								
cf. Textes du <i>Bwete</i> . (cf. également Sillans 1967 :).								

5. *ma:nzizi* : nous n'avons trouvé ce mot en tsogo ni dans la langue courante ni dans celle du *Bwete* ; des initiés tsogo émigrés sur le lac Gome nous ont donné la signification suivante : "mouche de pourriture, de fosse d'aisance". R. Bureau donne pour le *Bwiti* fang :

munzizi : nom tsogo de la mouche qui vient au moment de la mort ; elle remonte le corps jusqu'à ce qu'elle rentre dans l'oreille et dans le cerveau.. cette mouche pond des vers qui mangeront le cadavre (Bureau 1971, II : 165).

Dans le *Bwiti* des Sira, le terme apparaît dans le syntagme suivant dont nous ne connaissons pas le sens :

mapuma na ma:nzizi (clair de lune et mouche de pourriture ?)

6. *ayandji-mbeya* : "l'aigle du clan Ayandji". Le clan (*mbiawε*) Ayandji est un clan Rungu qui se retrouve chez les autres Myene à l'exception des Mpongwe. *mbeya* désigne l'aigle couronné *Stephanogetus coronatus* Linn. (tsogo : *mbea* Sira : *mbira*). "Ce beau rapace, qui est sans conteste le roi des oiseaux de la forêt" (Malbrant/Maclatchy 1949, I : 127) joue un rôle important dans les métaphores de la langue du *Bwete*. Le symbolisme de ce prédateur (*kumu a nyoï* : "le chef des oiseaux" en tsogo) qui est à la gent ailée ce que le léopard est à la gent poilue, provient de ses moeurs : il construit son nid au sommet des essences d'arbres au tronc rouge et droit, les plus hauts et les plus beaux de la forêt. Ces arbres ont une grande importance dans la symbolique du *Bwete* (1) et "il se nourrit en grande partie de singes : cercocèbes *cercocebus albigena*, colobes Satan (*Colobus satanas*), cerco-pithèques, et de jeunes céphalophes". (ibid.). H. Deschamps

(1) Malbrant/Maclatchy donnent les essences suivantes : Moabi (*Mimusops djave*), Mvingui (*Distemonanthus benthamianus*), Kevazingo (*Didelotia africana*), Modouma (*Klainedowa gabonensis*) ; mais il faut y ajouter le *Motombi* des Tsogo (*ovëng* des Fang) *Copaifera religioso* J. Léonard d'après Mallart Guimera (1981 : 242). cf. DISUMBA séquence : 24 . cf. également Sillans 1967 : 113.

a rapporté la légende des Ivea, voisins des Tsogo qui disent avoir vécu jadis près des flots (*midjokidjoki*) et s'être réfugiés à l'intérieur pour échapper à l'aigle *Mbea* "qui enlevait les hommes" (Deschamps 1962 : 21). H. Deschamps y voit une allusion aux navires des négriers. Et il semble bien qu'un aspect du symbolisme de *Mbea* dans le *Bwete* réfère à cette période douloureuse de l'Histoire du Gabon.

Le clan Ayandzi (1) était l'un des deux clans qui se partageaient le pouvoir chez les Rungu et il est possible que ces courtiers de la côte soient associés à l'image des rapt d'êtres humains qui alimentaient le commerce des esclaves. Les Tsogo rapportent la même légende mais en l'inscrivant dans un mythe d'origine qui ne précise pas un lieu initial près des "flots". La voici : "Autrefois nous habitions dans des plaines (*motove*) très éloignées et nous nous sommes enfuis car l'aigle (*mbea*) attrapait les hommes au milieu même de la rue du village. Les premiers qui nous ont montré le chemin sont les animaux *tsoko* (une loutre, *Potagomale velox* du Chaillu. Malbrant/Maclatchy 1949 II : 69) et *tsongo-tsongo* (hirondelle des maisons. Dictionnaire Walker inédit). Ensuite ce sont les Pygmées, puis les Blancs (*i-bamba*) (sic) ; nous avons suivi les Pygmées et ce sont eux qui nous ont montré les rivières, les sommets, les arbres fruitiers. En ce temps là, nous ne formions qu'une seule famille : les hommes et les femmes et nous étions sur une haute montagne (*Gebondje*) (2). C'est là que se sont divisés les peuples : Tsogo, Sango,

(1) cf. Ambouroué-Avaro op. cit. : 63 et Gaulme 1975 : 139 qui écrit Avandji

(2) On serait tenté de traduire comme le font les informateurs eux-mêmes *Gebondje* par "Mont Ibundji" point culminant du Nord du massif Du Chaillu dans une région inhabitée aujourd'hui mais *Ge-bondje* signifie "grande montagne" et c'est la raison pour laquelle le mont Ibundji a été baptisé de la sorte par les européens.

Simba, Bongom (Kele), Pygmées et Blancs (d'après Archives culturelles du Gabon 61.185). Dans le *Bwete* cet aigle est appelé *Diyebwe* ou *Dikwege* (1). Il intervient dans le mythe de l'ascension du *Motombi* au cours du deuxième rite de passage confirmant l'initiation (cf. Sillans 1967 : 277 et Sallée *DISUMBA* séquence : 23). Sillans donne la traduction de ce très beau mythe dont nous extrayons le verset relatif à l'aigle :

"Et lui, le nouvel initié, il a grimpé jusqu'à la cime de l'*endemba* ; c'est là qu'est *Diyebwe* le gardien. Il aiguise le ciel avec son front. Il piétine la terre ; il couve un talisman parmi les choses qu'il pêche" (Sillans 1967 : 277).

Nous avons recueilli une version semblable de ce mythe chez les Sira de Mandji que nous reproduisons dans la version française à peu près telle qu'elle nous a été dite par l'informateur lui-même :

M2 : *Sira* : *l'aigle du Motombi*

"*Dikwege*, l'aigle, regarde les nuages et la terre ; il est là au milieu de la vie. C'est lui qui est descendu sur l'ordre de *Kombe* (l'ancêtre "Soleil") pour aller chercher le crâne du pygmée *Butsenge* le premier joueur de harpe (2) duquel montait une colonne de fumée qui obscurcissait les yeux de *Kombe*. Il est arrivé au sommet du *mureye* (le *motombi* des Tsogo) et a vu le crâne qui était au pied de l'arbre. Cependant le crâne était gardé par une

(1) du verbe *e-kwega* : "tenir caché, mettre en lieu sûr, observer, garder un secret (Walker dictionnaire).

(2) *Butsenge* fait l'objet d'un autre mythe que nous exposerons plus tard (cf. *DISUMBA* séquence : 2).

femme (ou un écureuil volant ?) du nom du Mayumba Ngonde (1) qui voulait le défendre en brandissant un os humain (2), mais l'aigle a saisi l'os et le crâne avec son bec courbé et les a apportés à Soleil qui lui en a confié la garde. Dikwege couve à présent ce crâne au milieu des nuages, comme un oeuf". (Enquête du 10.09.67 ; informateur : Imbeti Albert, harpiste). (3).

7. *Yenge* : sans doute s'agit-il ici d'une prononciation de *Nyangi* ou *Nyange* qu'on trouve également sous la forme *Nyanji* et qui est la mère mythique des Sira et Sango. Sa position dans le grave, les sons les plus graves des cordophones étant généralement appelés "mères", pourrait expliciter cette dénomination.

8. *sisipa:ndi* : apparaît dans le syntème : *mwenεke na sisipa:ndi* qui globalement désigne les visions qu'a eu le nouvel initié (*banzi*), après l'absorption massive de l'*eboga* qui constitue une des premières phases de son initiation, et qu'il doit décrire aux anciens qui les interpréteront. Sillans oppose *mosodwe* "langue secrète du Povi" c'est-à-dire langue spéciale du *Bwete* à *mwenεke* qui, pour cet auteur, ne serait "autre que le nom que prend la langue ghetsogho quand elle est utilisée entre initiés pour expliquer le sens caché des transpositions sémantiques et des termes étrangers du *mosodwe*" (Sillans 1967 : 95). *sisipa:ndi* qui pas plus que *mwenεke* ne semble appartenir au lexique quotidien du tsogo, apparaît

(1) Ngonde est un nom de femme, c'est aussi celui de la lune.

(2) D'après Sillans (ibid. 282) la légende tsogo veut que l'aigle aille chercher un os humain lorsqu'il construit son nid.

(3) On lira la première partie de ce mythe plus bas.

également dans le *Bwiti* des Fang avec la signification suivante recueillie par R. Bureau au cours d'enquêtes auxquelles d'ailleurs nous assistions et qu'il donne comme mis à la place de *esinga* : "peur" : "Lorsque quelqu'un va mourir, il est appelé par 'l'ange' *Movia-Kokoko* ; ce sont les deux grand-pères paternel et maternel, qui viennent chercher le défunt. Celui qui va partir entend "wou, wou...", son esprit tremble, il veut se sauver. Il en est de même lorsque quelqu'un a été désigné pour être sacrifié. Cette peur spécifique s'appelle : *esinga* ou, en terme de *Bwiti* : *sissipandi*" (1) (Bureau 1971, II : 75). Si le sens de *sisipa:ndi* s'est maintenu en passant du *Bwete* tsogo au *Bwiti* fang, on peut donc proposer pour *mwené ndé sisipa:ndi* la traduction suivante : "visions de la peur" ou "visions qui font peur" (*ndé* : et/ou/avec/pour).

Ces éléments de signification n'ont pas été donnés par Rempano, rappelons-le, et n'ont pu être rassemblés qu'a posteriori après un certain nombre d'années de collecte, de lectures et de tentatives d'approche linguistique. En effet, il était clair que les noms des cordes renvoyaient aux textes du *Bwiti* et il fallait se résoudre à envisager l'étude de celui-ci dans sa totalité, si tant est que cela fût possible, d'autant plus que les chants à la harpe utilisaient également les formules de ces textes. Les travaux approfondis qu'avaient déjà effectués R. Sillans et O. Goldhoffer sur le sujet, ainsi qu'une certaine connaissance que nous avons du *Bwiti* des Fang de la capitale ouvraient la voie et permettaient de ne pas trop désespérer.

(1) En fait, cette terreur spécifique s'appelle *sidiayi* dans le *Bwete* tsogo dans le syntagme *gemake sidiayi* "miracle terreur" qui serait un euphémisme pour désigner une particularité physiologique périodique des femmes. *esinga* en tsogo désigne le filet de chasse.

Mais on aura remarqué que les commentaires que nous avons tentés à partir des noms de cordes donnés par Rempano ont dû faire appel à une vision globale des cultures du Gabon dépassant le seul domaine tsogo. Cela provient du caractère agglutinant du *Bwiti* qui manifestement possède une dimension historique. Tous les témoignages que nous avons recueillis sur la pénétration du *Bwiti* en milieu non tsogo en situent toujours l'adoption aux alentours de l'année 1900, mais cette adoption s'est faite après que le *Bwete* tsogo ait déjà incorporé dans ses mythes et ses rites l'enseignement du passé ; c'est peut-être cette synthèse, cette méditation, à la fois historique et mythique que proposaient les Tsogo au travers du *Bwete* qui en a fait le succès.

4. Examinons à présent les noms qui ont été donnés pour les cordes des harpes dans plusieurs ethnies pratiquant le *Bwiti*. Afin de ne pas lasser le lecteur par des comptes-rendus d'enquêtes fastidieux, nous présentons dans un tableau synoptique, les différentes données recueillies en résumant les quelques éléments de signification que nous pensons pouvoir proposer quitte à les développer par la suite.

En regard des degrés de l'échelle descendante, standard, et de la liste de noms dressée par Rempano, et donc valable en principe pour les Nkomi (I.) nous avons juxtaposé tout d'abord pour les Tsogo celle du Povi Nzuba de Seka-Seka (Mimongo) l'inlassable et éminemment sympathique informateur de R. Sillans, O. Golhnofer, L. Perrois et nous-même (II a et II b.), celle recueillie pour les Sango auprès de Budzanga employé du Musée de Libreville (III), puis celle donnée par Ndong Edzo Albert, merveilleux harpiste du *Bwiti* fang de la route de Kango, informateur généreux de R. Bureau, A. Mary et ~~moi~~^{nous}-même (IV), celle recueillie chez les Sira auprès d'un jeune et talentueux harpiste Imbèti Albert (V), et enfin chez les Puvi auprès du harpiste Mondumbo Charles (VI).

	I	II a	II b
	Nkomi. Rempano Port Gentil, enquête 2/1965	Tsogo. Povi Nzuba Enq. Mimongo 6/1966	Tsogo. Povi Nzuba d'après Sillans 196 158
1. Ré	<i>kenge</i> (cloche/tête)	<i>ke:ti</i> (orphelin)	<i>ke:ti</i> (avare)
2. Do	<i>pasako</i> (mandrill/eboga)	<i>ninga</i> (avare)	<i>ninga</i> (avare)
3. La	<i>muadiyomo</i> ?	<i>obēdeya</i> (une danse du Bwete)	<i>obēdeya</i> idem
4. Sol	<i>mobema</i> (coeur)	<i>dikemba na kombe</i> (lumière du Soleil ♂)	<i>dibuka yama dzongo</i> ?
5. Fa	<i>mañzinzi</i> (mouche/pourriture)	<i>disanga na-ngonde</i> (clair de lune ♀)	<i>nyege avyanga</i> ?
6. Mi	<i>ayandzi mbeya</i> (aigle clan Ayandzi)	<i>go-pindi go-dibuka</i> (litt. en brousse au fouissoire du cime- tière)	<i>mbinda yamo kwenge</i> ?
7. Ré	<i>yenge</i> (mère des Sango)	<i>oideyo nenyā</i> (ténèbres)	<i>wesea mena diga</i> ?
8. Do	<i>sisipañdi</i> (visions de la peur)	<i>geboboko mayuma mweĩ</i> (repaire du <i>Ya Mweĩ</i> / mort/maxillaire in- férieur)	<i>gebango</i> (celui qui connaît)

III

IV

V a

	Sango. Boudzanga Enq. 10/67	Miene Fang. Ndong Ézo Albert dit "Nduma" Lville 2/68	Sira. Harpiste Imbè Albert. Enq. Masana 4/68
1. Ré	<i>kenge</i>	<i>kenge</i>	<i>kenge</i>
2. Do	<i>n dongo var. ndondo</i> aiguille bracelet tradition- blanc nelle	<i>ndongo</i>	<i>ndongo</i>
3. La	<i>obaībaī</i> (bracelet noir)	<i>pasako</i>	<i>pasako</i>
4. Sol	<i>okuya a matsope</i> (bistouri rituel)	<i>mwadiyuma</i>	<i>mwedi yumo</i>
5. Fa	<i>mokiki mweyi</i> (petit tambour du Ya Mweī)	<i>kēndatsoge ewunda</i> ?	<i>kendatzoge ewunda</i> ?
6. Mi	<i>tsango diveyi</i> (écho)	<i>etongo getonge</i>	<i>etongo-getonge</i> (grenouille clair- voyante des contes)
7. Ré	<i>gebokoko mweyi</i> (repaire de Mweī ou maxillaire infé- rieur de Mweī)	<i>maīnzinsi</i>	<i>ma:ndzindzi</i> (cf. I.5)
8. Do	<i>gembu ngomo</i> (tambour de ?)	<i>bukego gebanda</i> ?	<i>bukego gebanda</i> ?

V b

V c

VI

Variantes		Sira <i>tsambi</i> Mabunda Felix. Enq. Gongoué 3/68	Puvi. Povi Moubemba Patrice et harpiste Mondumbo Charles. Enq. Baniati 7/65
1. Ré	<i>kenge</i>	N.B. Il s'agit ici du pluriarc <i>tsambi</i> à 5 cordes. Dans cet instrument l'ordre des cordes ne suit pas celui de l'échelle. Le son le plus grave est au centre comme dans les <i>sanza</i> .	<i>kinge</i>
2. Do	<i>ndongo</i>		<i>kwake a madelo</i>
3. La	<i>pasako</i>		?
4. Sol	<i>dibiya tsogo</i> (?)		<i>makungu ma-ngina ma na wowo</i> ?
			<i>mebolobolo ngia mwi</i> (il est question ici du "gorille du <i>Bwit</i> " (?))
5. Fa	<i>mumi zambia-pundi</i> (?)	1. Fa <i>kenge</i> (pouce gauche)	<i>bungu</i> ?
6. Mi	<i>pekwa biduma</i> ?	2. Mi <i>ndongo</i> (pouce droit)	<i>mayala</i> ?
7. Ré	<i>wabia bukeye</i> "salutation rituelle"	4. Ré <i>pasako</i> (pouce droit)	<i>ngandu</i> (caïman)
8. Do	<i>mumumba</i> (?)	5. Do <i>mwedi yuma</i> (pouce gauche) (<i>mwedi</i> = <i>Mwēi</i>)	<i>posi variante mukiki mwēi</i> (fadeur, ombre)
		3. La <i>mulumi</i> (l'un ou l'autre) (cycle de contes accompagnés au <i>tsambi</i> /corde du milieu du <i>tsambi</i>)	(petit tambour du <i>Mwēi</i>)

Pour les Sira, nous avons ajouté en Vc les noms des cordes d'un pluriarc (*nsambi*) donnés par un très vieux musicien, Mabunda Felix, résidant en milieu rungu, sur la côte entre Libreville et Port-Gentil (Gongoué) ; (on notera que le pluriarc n'ayant que cinq cordes et requérant une technique rappelant celle de la *sanza* ne peut avoir un accord ni une disposition des cordes semblables à ceux de la harpe. Ce pluriarc n'en possédait pas moins la partie essentielle de l'échelle standard avec la formule cadentielle caractéristique : *Ré, Do, La*, le son le plus grave (La) étant émis par la corde centrale. Nous avons joint ce pluriarc car les noms donnés à ses cordes étaient les mêmes que pour la harpe ; il est possible que les taxinomies propres au *Bwiti* aient affecté l'instrument qui, l'on s'en souvient, n'est pas utilisé dans le *Bwiti* ; on n'oubliera pas cependant que le pluriarc *nsambi* qui joue dans la *Liboka* des Vili, au Congo, un rôle similaire à celui de la harpe dans le *Bwiti* au Gabon, a pratiquement disparu du littoral Sud du Gabon où il a été évincé par la harpe venue précisément avec le *Bwiti* ; par ce détail, le principe d'identité fonctionnelle du pluriarc et de la harpe se trouve confirmé.

5. La confrontation de ces listes fait tout d'abord apparaître la seule variante *ke:ti* pour *kenge* en II 1 (*Ré*) ; la signification de *ke:ti* est incertaine : le même *Povi* qui nous donnait "orphelin" (1) donnait "avare" à Sillans (2) alors qu'en II.2 il traduisait pour tous deux *nĩnga* par : "avarice" ou "choses personnelles auxquelles on tient". Or

(1) En fait, orphelin se dit *tsani* en tsogo.

(2) R. Sillans à qui nous avons demandé de poser la question au *Povi* Nzuba a noté la liste IIa dans laquelle il donne *ke:ti* et *nĩnga* comme synonymes pour "avare" (Sillans 1967 : 158).

nĩnga signifie bien "avarice" (*moma a nĩnga* "avare" litt. : "homme d'avarice", dict. Walker) ; *ke:ti* a pu être mis comme pseudo-paronyme à la place de *kenge* par ce système de mots inventés propre au langage du *Bwiti* où une partie de l'assonance du mot caché est parfois conservée -mais nous aurons à revenir sur ce "vers-l'en" initiatique dans lequel les initiés s'embrouillent eux-mêmes- : le deuxième terme *nĩnga* confère ainsi à *ke:ti* la valeur d'"avare" par synonymie factice, avec "orphelin" comme métonyme. En effet, le sème commun à "avare" et "orphelin" semble bien être "solitude" qui nous le verrons est un "leit-motif" pour les chants du harpiste.

Pour les autres cordes, aucune cohérence, si ce n'est dans la série 1. *kenge* 2. *ndongo* 3. *pasako* 4. *muedi yomo* qui apparaît en I, III, IV, Va, Vb, Vc, avec cependant parfois omission de l'un des termes, ce qui détruit l'ordre dans la série et donc retire tout espoir de trouver quelque constante interprétable en termes musicaux, à moins que nous les ayons mal relevés, nous laissant égarer par les confusions conscientes ou inconscientes des informateurs. Un exemple caractéristique de confusion révélatrice d'un système de pensée apparaît en III, où l'informateur, après avoir prononcé le mot *ndongo* (1) pour 2. poursuit avec 3. *obaĩbaĩ* et 4. *okuya matsope*. Or *ndongo* qui apparaît bien entre 1. *kenge* et 3. *pasako* en III, IV, Va, Vb, Vc, signifie "aiguille traditionnelle" mais a suggéré par assonance : *ndondo* "bracelet blanc" qui s'associe rituellement à *kambi* "bracelet jaune", à *obaĩbaĩ* "bracelet noir" et à *okuya a matsope* "bistouri rituel", objets présentés au nouvel initié à sa sortie au pied du *Motombi* lors de la deuxième série de rites de passage con-

(1) *ndongo* : *Fagara macrophylla* : faux citronnier à épineux dont les épines servaient d'aiguilles pour coudre les carrés de toile de raphia. L'aiguille enfilée sur un carré de toile de raphia était un symbole dans les transactions précédant un mariage (Maclatchy 1936 :).

firmant son initiation (cf chap. p. 399 et Sillans 1967 : 289 - 322).

6. Mais pourquoi un tel mystère et une telle confusion autour du nom des cordes de la harpe sur lesquels semble peser un interdit plus grand que celui qui pèse sur la récitation des textes initiatiques pour lesquels seuls les commentaires éxotériques sont soumis au secret ? Avec les cordes, même le seul énoncé de leurs noms semble soumis à interdit, alors que ces noms ne sont jamais que des fragments de textes initiatiques retirés, il est vrai, de leur contexte syntaxique.

Doit-on accrédi-ter la légende qui veut que des sacrifices humains aient été autrefois effectués dans le cadre du *Bwete*? La harpe représente comme nous allons le voir un corps de femme suppliciée. Mais il existe plusieurs "voies" dans le *Bwiti* et comme il semble que ces "voies" soient bonne ou mauvaises, en fonction des motivations intérieures de ceux qui les pratiquent en vertu du principe d'ambivalence des pouvoirs spirituels propres à l'enseignement même du *Bwiti*, nous n'avons aucune opinion sur la question.

Quoiqu'il en soit, les différents aspects que prend le mythe d'origine de la harpe posent le sacrifice d'une femme comme préalable à son invention et à celle des instruments de musique, et ce sacrifice comme tribut qu'ont dû payer les hommes pour acquérir un savoir, à l'origine féminin, soigneusement soustrait aux femmes par la suite.

Sillans a rapporté le mythe de Dinzona (1) que nous résumons :

(1) Dinzona est parfois appelée Mosuma dans les textes initiatiques. Cf. plus bas p. 322

M1a Tsogo : *La disgrâce de Dinzona.*

Dinzona, la "femme rouge" (1) ou "la femme de lumière" et Ngonde "Lune" sont co-épouses de Kombé "Soleil".

- *Dinzona one tené mogeto-né a go Bwete*

- *One a-ma-bótáká Bwete wétso*

- *ndá ngombi-né nyétso*

- *ndá bake-né nyétso :*

- *Dinzona c'est elle la femme du Bwete*

- *c'est elle qui a mis au monde tout le Bwete*

- *ainsi que toutes les harpes*

- *et toutes les poutrelles frappées".*

Dinzona approvisionne les enfants du *Bwete* en nourriture. Ngonde en devient jalouse et la fait répudier par Kombe. Dinzona descend alors du ciel "dans l'intestin d'une personne" et transmigre dans le *motombi* qui en a conservé la couleur rouge et la beauté (d'après Sillans 1967 : 135,,).

Ce mythe est à rapprocher de celui de Banjoku, rapporté de chez les Pinji par Swiderski :

M1b Pinji : *L'origine de la harpe.*

Chez les Pygmées vivaient trois frères : Kambi, Ndondo et Mobaībaī (2). A la mort de ce dernier,

(1) Les Tsogo au XIXe siècle et les Mpongwe au XVIIe siècle se peignaient le corps en rouge (*takula* : "poudre de poudouk") ; mais "rouge" peut signifier également "blanc" en parlant des européens.

(2) Nous retrouvons ici Kambi, Ndondo et Mobaībaī, les bracelets blanc, jaune et noir présentés dans un paquet au nouvel initié lors de sa sortie au pied du Motombi, mais ici il s'agit de Pygmées. On se rappellera que ces trois noms ont été donnés pour les cordes de la harpe chez les Sango en III 2 et 3 (pour la signification de ces objets cf. Sillans 1967 : 235).

sa femme Banjoku revint à Kambi (1). Un jour, à la pêche, Banjoku retira de l'eau un squelette humain qui lui demanda de le revêtir d'une peau de genette (*mo-singi*) (2) et de le déposer dans un abri de branchage, qui devait devenir par la suite le temple des adeptes du *Bwiti*, et de lui apporter de la nourriture. Il lui révéla qu'il lui suffirait de manger une racine qu'elle n'aurait qu'à arracher derrière l'abri pour savoir qui il était. C'était l'*eboga* qui donna des visions à Banjoku. Les absences répétées de Banjoku la firent soupçonner d'infidélité par Kambi qui la suivit ; ceci provoqua la colère du squelette qui accusa Banjoku d'avoir violé son secret. Pour apaiser le squelette, Kambi lui offrit Banjoku en sacrifice. Elle fut étranglée et devint ainsi le premier "revenant" du *Bwete*. Pour commémorer le sacrifice de Banjoku on joue la harpe qui représente son corps ; le cordon attaché au cou de la harpe rappelle la strangulation de Banjoku et le son des cordes est celui de sa voix plaintive (d'après Veciana Vilaldach 1958 cité par Swiderski 1965)

Le mythe pinji est résumé dans ce verset initiatique des Tsogo :

*ombé : éwe ivo ngombi ge-méno-gé ge-ma-dutukil
mi-bamba na tsia na di-gaba :*

(1) Le levirat existe au Gabon.

(2) La peau de genette ou de civette est symbole de voyance nocturne et donc l'attribut des sorciers et devins-guérisseurs, mais c'est aussi un symbole de pouvoir après avoir été semble-t-il une simple mode. Au XVIIe siècle "les habitants de Rio Gabon" sont décrits portant un pagne d'écorce teintée de rouge orné d'une peau de chat tigre et d'une sonnette (Prévost 1748 IV : 458).

"on dit : toi la harpe, le cou a été amarré par la liane, les liens et la peau du ventre de la panthère (Sillans 1967 : 156) (c'est-à-dire les courroies avec lesquelles on lace les peaux tendues sur les instruments de musique.)

Le mythe de Banjoku a été repris par le *Bwiti* des Fang où elle devient Benzogò alias Dinjona ou Minzona (c'est-à-dire Dinzona).

M1c Fang : L'origine du Bwiti

Benzogò femme tsogo est mariée au pygmée Busenge. Celui-ci meurt après avoir fait une chute en cueillant des atangas ; Kambi hérite Benzogò qui à la pêche découvre un jour les ossements de son premier mari au bord d'une cascade, et elle découvre aussi l'*eboga* sur les conseils des esprits de la cascade. L'*eboga* lui fait "voir" Busenge jouant de la harpe. Elle ramène les ossements au village et ceux-ci ont servi de premiers *bake* (poutrelles frappées) pour accompagner la harpe ; elle ramène également le crâne comme relique. Soupçonnée d'infidélité par Kambi, ce dernier l'épie ; les esprits de la chute qui avaient révélé le secret de l'*eboga* à Benzogò l'accusent d'avoir violé le secret. Elle doit être sacrifiée ; on l'égorgera comme le poulet par lequel le sacrifice est commémoré aujourd'hui. Le corps de Benzogò donne naissance à la harpe et la musique de cette harpe est la voix de Benzogò (d'après Bureau 1971 II 27) (1).

(1) Toujours d'après Bureau, le *Bwiti* fang donne une interprétation biblique de ce mythe : Busenge et Kambi deviennent Abel et Caïn et Benzogò (Eve/Ste Anne/Marie) demande au Père que les ossements d'Abel soient retrouvés et inhumés (origine de l'enterrement).

Un mythe commun aux Sira et au Sango précise le rôle de Butsenge dans la découverte de la harpe en inversant le signe des symboles précédents :

Mid Sira et Sango : Origine des cordes de la harpe

Le pygmée Butsenge est marié à Mayumba Ngonde. Butsenge part en brousse pour collecter les fruits de l'atangatier et du manguier sauvage à chocolat. Aya grimpé sur l'atangatier, Butsenge fait une chute et ses pieds restent accrochés dans la fourche principale de l'arbre. Il est mort la tête en bas ; ses boyaux se sont répandus jusqu'au sol et ont donné naissance aux *mi-nduma*, ces racines aériennes d'une vanille sauvage (*Vanilla africana* Lind.) dont on fait les cordes de harpe (1). Ses ossements sont tombés. Cependant, un écureuil volant (2) appelé Kambi (3) a trouvé les ossements. C'est Butsenge qui est à l'origine de la harpe, de l'arc musical, et de tous les instruments de musique. (P. Sallée enquête du 4/68 Masana Mandji). (A ce mythe fait suite la deuxième partie ayant trait à l'aigle au sommet du Motombi, résumé plus haut, cf. M2 p. 237).

Il dépasserait le cadre de notre travail que de faire l'ana-

-
- (1) Cf. *DISUMBA* séquence 2 . On dit que ces lianes poussent "à l'envers". En effet, elles prennent racine dans l'arbre et s'enfoncent dans le sol "où elles vont emprisonner les maxillaires des cadavres" selon une formule du *Bwete* des Tsogo.
 - (2) Il s'agit d'un anomalure (*okunye* en tsogo) dont le symbolisme provient de ce qu'il est "entre le ciel et la terre". Dans les contes l'écureuil volant, opportuniste, dit aux oiseaux qu'il est de la terre, et aux animaux qu'il est du ciel.
 - (3) On voit que Kambi bracelet blanc, puis pygmée devient ici anomalure en même temps qu'il est confondu avec la femme de Butsenge.

lyse structurale qui s'impose à l'esprit du mythe et de ses transformations ; précisons cependant que cette structure est commune à tous les mythes initiatiques du Gabon et nous la retrouverons dans les mythes d'origine du *Ya Mwei*. Nous retiendrons simplement pour notre propos actuel, le sacrifice d'une femme comme préalable à la découverte du monde de l'Aut-delà et à l'Invention des instruments de musique. Mais il y a également dans ces mythes une poésie de la séparation, du déchirement, voire du remords connotant la *morbidezza* de la musique de harpe ; les versets rituels suivants, *leit-motifs* des chants à la harpe le souligneront.

1 - *ma-ngômbi ! ma-ngômbi ! ma-ngômbi*

2 - *ge tsîna ge ma wâa,*

3 - *ge ngông ge ma wâa,*

4 - *ge gatse a gatse ò mâ-deaka*

5 - *getindo na(o)-ngoda na mokoko-e*

6 - *o-ma-gôga na tséngé.*

7 - *otonga-e ò mâ-ké-kongoákâ*

8 - *gebokoko soma ge-ma-penda*

cf. *DISUMBA*
sév. 5

9 - *dingi-a mipate mya tséngé, Tètá Nzambe !*

1 - harpe ! harpe ! harpe !

2 - en bas c'est la mort

3 - en haut c'est la mort

4 - au milieu, tu es en train de pleurer

5 - la souche, les copeaux et le tronc abattu

6 - qui sont en train de pourrir dans la terre.

7 - (tel) le champignon tu ne cesses de désirer

8 - le repaire (les maxillaires inférieurs) de la Chose qui s'est enfoncée

9 - au plus profond de la Terre, (o) Père Nzambe.

(extrait d'un chant à la harpe par Njodi
Seka Seka, Mimongo. Enquête Sallée 68014

Pour comprendre le sens de ces phrases, un bref commentaire s'impose :

La souche et le tronc abattu (pour en extraire les bûches de bois rouge dans lesquelles sont taillées les harpes) sont comparés par les glossateurs du *Bwete* à la mère et au père qui doivent mourir pour que la vie continue, car le thème central des chants à la harpe est bien celui du "Plac-tus", de la déploration. Le champignon dont il est question, *otonga* : "champignon comestible à tête ronde et pied blanc long et effilé" (Walker dictionnaire), développerait également l'image du corps humain s'enfonçant en terre pour donner la vie par la mort et par l'acte sexuel. *gebokoko* est glosé par Sillans (1967 :) et l'a été également par nos informateurs "maxillaire inférieur (1) du cadavre". Mais on a vu que *gebo-koko* est le "repaire d'un animal". Or *soma* "chose" qui s'oppose à *moma* "être humain" est un euphémisme pour *Mwēi* "Terre Mère" un exemple entre mille de la plurisémié initiatique du "langage *bwiti*".

Quant à Nzambe, le premier homme (Dieu d'après les missionnaires), nous préciserons ultérieurement sa place dans la littérature orale d'une part et les textes du *Bwete* d'autre part.

7. Mais le mythe de la femme sacrifiée évoque également certains faits historiques qui ont pu s'y greffer et

(1) En fait "mâchoire" se dit *obanga-banga* ; *obanga banga o ngóngo* : "mâchoire du haut", *obanga banga o tsina* : "du bas".

peut-être même le susciter : dans les années 1860 régnait sur les Galwa à Adolinanongo (Lambaréné) le fameux roi "Passol" (1) Kombe, "le Roi Soleil" des explorateurs. Kombe avait appuyé son pouvoir sur "la loi du talion et diverses autres peines . Il institua la peine de mort par étranglement [...] Le divorce de la femme sans raison valable était puni de mort [...] La première victime de la loi sur le divorce fut une femme de Kombe, la célèbre Maya [...] " (Ambouroué-Avaro 1981 : 229). Compiègne qui a assisté au supplice d'une jeune femme à Adolinango raconte : "on la tua en lui mettant sur la gorge un énorme tronc d'arbre que ses bourreaux piétinèrent jusqu'à ce qu'elle eût le cou écrasé [...] C'est N'Combé qui a inventé ce supplice du tronc d'arbre ; il est très fier de cette invention dont il a pu faire onze applications pratiques [...] (Compiègne 1875 II : 14 cité par Ambouroué-Avaro ibid.)

Ce cruel supplice aurait même été infligé, d'après Marche, à une femme innocente donnée en compensation pour le crime d'un homme (Marche 1879 : 167).

Le thème d'un chant à la harpe du *Bwete* tsogo semble bien faire référence à un événement de ce genre :

- *mavónga ma mokange* (2)
- *gènego* (3) *nà gindi iya*
- *ge-ma-nigaka Dinzona* :

cf. DISUMBA
séq. 1

(1) Passol "Pass all" : au dessus de tous les rois.

(2) *mokange* : "*Ancystrophyllum secundi florum*", palmier grimpant, épineux, dit "palmier à asperges" (Walker dict.). Ce palmier pousse "seul". On a vu que le sème "solitude" est propre au harpiste ; mais *mokange* suscite le quasi-homophone *mokangi* "veine, artère" qui annonce le verset suivant.

(3) *genigo* : est une bûche de bois rouge symbole de sang et de vie ayant une grande importance rituelle dans le *Bwete*.

- J'erre (orphelin) comme le palmier grimpant.
- La bûche de bois rouge a blessé la mère
- Elle a écrasé Dinzona.

Il est fort possible que le souvenir de ces supplices, inventés, si l'on en croit Compiègne, par Kombe et appliqués sans doute au moins jusqu'en 1873 date de la cession à la France par Kombe de son territoire et de la mort de celui-ci (1), ont pu susciter ou contribuer à développer le thème de la femme sacrifiée. Si, comme nous le croyons, des éléments liés à l'histoire des relations entre Tsogo et Myene ont fusionné dans le *Bwete*, cet épisode n'a pu qu'être marquant.

8. Nommer les cordes par des listes dont chaque terme évoquerait un fragment du mythe, ne serait-ce pas en quelque sorte "dépecer" le mythe au prix d'une action mentale semblable à celle qui consiste à évoquer ces anciens supplices ou les pratiques de l'autopsie rituelle sur lesquelles pèsent un certain interdit psychologique ?

Un vieux *povi* sira s'est lancé une fois à propos des cordes dans une énumération de tous les doigts des deux mains s'enchaînant à celle des différentes parties du corps humain qui dépassait manifestement le cadre organologique de l'anthropomorphisme instrumental mêlant ainsi doigtés instrumentaux ou symbolisme de ces doigts et anatomie générale. Ce même *povi* nous livrait du même coup une donnée intéressante : comparant la harpe au corps humain et ses cordes aux

(1) Marche a assisté à la mort de Kombe, provoquée semble-t-il par empoisonnement. Il raconte qu'on voulut égorger des esclaves pour les cérémonies de sépulture ; mais ceux-ci armés, ne voulurent jamais se dessaisir de leurs armes ; l'hécatombe rituelle fut ainsi évitée.

intestins, il plaçait le diaphragme entre la quatrième et la cinquième corde, séparant ainsi le haut et le bas du corps par une dichotomie qui finalement apparaît à l'examen global des différents noms donnés aux cordes dans les différentes ethnies. En IIa.4, le *povi* Nzuba avait donné "lumière du soleil" et en 5. "clair de lune". Le diaphragme imaginaire séparant les quatre cordes supérieures, des quatre inférieures séparerait donc la partie mâle du corps de la harpe et donc de l'être humain et la partie femelle selon les termes d'un symbolisme largement utilisé par le *Bwete*.

D'une manière largement impressionniste et compte tenu des incertitudes dans l'ordre d'énoncé du nom des cordes, les différentes listes associent les cordes inférieures *Ya Mweï* ("Terre Mère") et nous savons déjà que le génie éponyme de la société d'initiation fondamentale des hommes possède une signification essentiellement chtonienne.

IIa.8 et III 7 donnent "repaire de *Ya Mweï* (*gebo-koko* : repaire d'un animal, terrier etc... dict. Walker) ; monstre informel, le génie de *Ya Mweï* est parfois comparé au caïman ; en VI 7 nous avons d'ailleurs *ngandu* qui signifie effectivement "caïman" et en III 5 et VI 8 *mokiki mweï* : "petit tambour de *Ya Mweï* : il s'agit d'un petit tambour (1) vertical à pieds, à une peau clouée, utilisé par les femmes tsogo dans leurs cérémonies secrètes du *Nyembe* ou *Boo*, l'initiation fondamentale des femmes. En III 6 et Va.6 *etongo-ge-tonge* est un batracien qui dans les contes prédit l'avenir mais il faut savoir que *Ya Mweï* est le "chef" de toute la genèse humide et est associé à tout ce qui est fangeux : *Ya nigo* "mère des inondations" le nomme-t-on parfois.

(1) Il n'est pas normal que les femmes jouent du tambour. Mais précisément par le *Nyembe* (*Ndjembe* des Myene) elles affirment l'antagonisme des sexes.

9. Il est possible qu'une relation soit conçue entre les cordes inférieures qui font donc référence à *Ya Mweï* et sa symbolique et les "queues" de ce génie qui sont comparées aux doigts de la main par le biais de métaphores rituelles à vrai dire obscures ; on en jugera par cette formule empruntée aux textes initiatiques du *Ya Mweï* :

- *mikondo mya Iya Mweï*
- *mi-nde te go kombo na mina :*
- *o te kengo, o te kuma, o te bayanga*
- *di-ngóngó di-ma-sigea*
- *ango tomba na ngóngó m'enanga (1)*
- *okiti Ya Mweï*

(voix de *Ya Mweï* pour la mort du chef Buka, Empanboa 25/5/1968) que nous traduirons ainsi :

- les queues de Mère *Mweï*,
- elles ont des surnoms (initiatiques) et des noms
- ça c'est le pouce, ça c'est l'index, ça c'est le majeur
- ceux-ci du haut, ils chaussent de terre les pieds d'arachides
- celui-ci (l'annulaire) il se relève vers l'auricule
- celui-là (l'auriculaire), c'est la richesse de *Ya Mweï*

et pour laquelle nous fournirons les éléments d'information suivants :

Les mots *kengo* (qui semble bien être une prononciation de *kenge*), *kuma* ("considération"), *bayanga* (?) ont été "glosés" et non traduits par : pouce, index, majeur etc.. En réalité, les doigts qui se disent *mò-savi, mĩ-savi* en tso-go sont désignés d'ordinaire chacun par un syntème précisant

(1) Les informateurs ont donné "forêt" pour *enanga* mais forêt ne se dit pas ainsi.

sa position sur la main (1), mais le pouce se dit aussi : *kumu ogogo* "chef de la main", l'index : *Nyange a podi* "mère (des Sango) du métier à tisser le raphia", les trois doigts principaux servent également aux activités féminines de l'horticulture, ce qui explique le verbe *sigea* "chausser de terre les pieds d'arachide" (dictionnaire Walker). Quant à *okiti Ya Mweï*, glosé par "auriculaire", ce syntagme ferait allusion à un talisman qui chez les Ewa assure la richesse (2).

10. Le nombre 8 ne fait l'objet, à notre connaissance, d'aucun symbolisme particulier chez les Tsogo ; par contre chez les Sango, il aurait été autrefois coutume, si l'on en croit Maclatchy, d'évaluer le prix d'une femme esclave "en assignant une marchandise particulière aux diverses parties du corps "lesquelles étaient dénombrées en huit éléments d'appréciation. Voici la liste type donnée par Maclatchy.

Pour le coeur	: 1 coquille marine
les jambes et les bras	: 3 barres de fer pour un membre
le dos	: 1 pagne rayé
le ventre	: 1 yard de toile
la tête	: 1 marmite ou un plat de cuivre
la bouche	: 1 matchette

(1) *mosavi a ome* : pouce, *mosavi a songo -songo* : "doigt qui indique", *mosavi va ngenge* : "doigt du milieu", *mosavi o va ekò o tsege-tsege*, *mosavi a tsege-tsege*. (dictionnaire Walker).

(2) *okiti wa mbae* : richesse, opulence obtenue par le sacrifice au *Mbumba* d'une personne chère appartenant au clan maternel (d'après S. Bodinga Bwa Bodinga s. date, Archives culturelles M.A.T.G.)

les yeux : 1 miroir
les seins : 1 ceinture rouge
(Maclatchy 1936 : 53) (1)

Maclatchy rappelle d'ailleurs qu'autrefois un esclave pouvait se substituer à son maître pour la peine de condamnation à mort selon la loi du talion, ce qui pourrait nous ramener également à une interprétation historique du mythe de la femme sacrifiée.

Dans le *Bwiti* fang moderne, le nombre 3 est associé à une création imparfaite et au mythe du Déluge :

"Après avoir créé 8 millions d'êtres humains (sic), cette première création fut jugée mauvaise par Dieu qui transforma ces premiers humains en boules de terre et prit leurs intestins pour en faire les cordes de harpe" (enquête du 17/08/1965. Bifoun. Informateur : Samuel Ndong).

Mais ce néo-mythe fang donne probablement une valeur symbolique *a posteriori* au nombre 8, suggérée manifestement par la harpe elle-même ; en tous cas, dans le *Mvot* ntumu, c'est le nombre 9 qui paraît avoir une valeur traditionnelle et le barde du *Mvot* dit avoir 9 voix (2).

Enfin, toujours à propos de la symbolique des nombres : dans les textes du *Bwete*, le crabe d'eau douce *kāa* (3) désigne métaphoriquement le harpiste : les membres de ce crustacé, dont la partie dure du jeu articulaire est visible,

(1) Le vendeur devait des compensations diverses en fonction des infirmités éventuelles (toujours d'après Maclatchy).

(2) D'après D. Essone Atome Ongoane (1980 : 434) le chiffre 9 serait pour les Evuzok chiffre d'abondance, d'efficacité et de perfection.

(3) *Telphusa fluviatilis* (dictionnaire Walker).

cf. *DISUMBA*
séqu. 9

sont comparés à des doigts aux jointures crevassées et évoquent ceux de l'instrumentiste (1). Nous n'avons jamais vu ce crabe qui est le support de nombreux symbolismes pour la zone nord congolaise et nous ignorons donc le nombre de ses membres ; des informateurs nous ont dit qu'il en avait huit, mais nous les soupçonnons d'avoir voulu nous être agréables ; quoiqu'il en soit, dans cette même métaphore, le crabe n'est pas désigné par son nom commun (*kâa*) en vertu du système de substitutions de signifiants cher à la langue du *Bwete* mais par *Bitâtô* qui est le nombre 3 (accordé en classe 8) !... nous n'avons aucune explication à proposer à ce mystère...

11. Ce chapitre sur les noms donnés aux cordes de la harpe dans l'ésotérisme du *Bwiti* aura pu paraître absurde au lecteur à qui nous n'avons pas caché notre impuissance à soumettre un système de pensée esthétique -qui en grande partie nous échappe- à un traitement scientifique dont le résultat aurait dû être la découverte d'une théorie de la musique congruente à sa pratique. Mais "l'Harmonie des sphères" et la théorie de Boèce de "la gamme musicale formée par les planètes" donnant les noms de ses degrés aux jours de la semaine l'était-elle ? (cf. Chailley 1950 : 19 à 22). Il s'agit manifestement avec les noms donnés aux cordes de harpe, d'une liste non rigidement fixée d'allusions aux signifiants principaux de l'expérience initiatique et à des taxinomies anatomiques diverses pour lesquelles le corps de la harpe fournirait une manière de programme ; de la même ma-

(1) Symbole de sorcellerie chez les Evuzok (Mallart-Guimera : 1981 : 74), il intervient également dans les métaphores de la *Liboka* des Vili (Hagenbücher-Sacripanti 1973 : 181).

nière, les références à *Ya Mwei* y connotent les sensations kinésiques du toucher que connaissent bien les instrumentistes et les émotions viscérales provoquées par la musique ou la douleur morale qui s'expriment souvent précisément par l'invocation du nom de ce "génie" : "*Ya Mweyoo* !" Nous verrons de la même manière que la corde de l'arc musical qui "relie le Ciel à la Terre" relie également le coeur à la base du poignet gauche, l'émotion faisant fonctionner les doigts et vice et versa.

Si l'on s'en tient donc, dans cette forêt de symboles, à ce qui pourrait s'exprimer en termes de logique musicale, l'opposition des quatre sons supérieurs et des quatre inférieurs et la primauté du son supérieur devraient seuls être retenus.

La position des cordes par rapport au corps de résonance, le son le plus aigu vers le haut, le plus grave vers le bas, ne dément pas le consensus musical qui, de manière générale au Gabon ressent l'aigu comme tendu, masculin, dirigé vers le *haut*, et le grave comme détendu, féminin, dirigé vers le *bas*. La formule déjà citée : "o harpe, en haut c'est la mort, en bas c'est la mort ; au milieu tu pleures la souche et le tronc qui t'ont mis au monde" est explicite à ce sujet, même si l'opposition haut/bas y est neutralisée pour les besoins d'un enseignement de caractère pessimiste dans lequel Sillans voit "la dualité de plans d'existence" au regard de la mort considérée soit comme spirituelle soit comme matérielle (Sillans 1967 : 159).

La main droite est généralement assignée aux quatre cordes supérieures, la gauche aux quatre inférieures, mais de nombreuses exceptions infirment la règle, en dépit d'un symbolisme de la gauche (♀) et de la droite (♂) généralement admis.

On a vu que le jeu de la harpe se fondait sur deux

accords, chacun superposant deux sons de la série supérieure et deux sons de la série inférieure (soit un accord des cordes impaires et un accord des cordes paires). Les cordes 4 et 5 ont été associées respectivement à la "lumière du soleil" et au "clair de lune" par le *povi* Nzuba ; ces deux cordes étant séparées par un diaphragme imaginaire, ne pourrait-on y retrouver l'équivalent des "dividers" des taxinomies ganda et nyoro décrites par Wachsmann ?

Un parallélisme sémantique pourrait s'établir également entre *obutyembo* "the smallest roof ring in a native hut" désignant la corde supérieure des instruments de l'Uganda et *kenge* qui, l'on s'en souvient, désigne également la corde supérieure des instruments du Gabon. *kenge*, on l'a vu, est musicalement "la tête", "la source", et symboliquement c'est la cloche rituelle des *e-vovi* (chefs, juges coutumiers) ainsi qu'un nom de fille jumelle. Rappelons à ce propos que la société tsogo traditionnellement segmentaire, à régime matrilineaire et patrilocal ne reconnaît pas à proprement parler de chef politique ni au niveau de l'ethnie, ni du clan ; chaque village est formé de fragments de plusieurs clans répartis en un ensemble de familles élargies par un système d'alliance relevant du principe d'exogamie : chaque clan a un chef, chaque famille a un chef mais le village est administré par un chef "qui est en même temps juge coutumier" (Gollhofer/Sallée/Sillans 1975 : 12) un peu comme l'*akaga* des Myene ; d'après Maclatchy, ce chef serait celui du clan propriétaire primitif de la terre ; sa charge est héréditaire "mais le propriétaire doit veiller à maintenir élevée l'importance numérique de son groupe sous peine de se voir évincer par ses rivaux" (Maclatchy 1936 : 59). Ces chefs de terre, juges coutumiers font à vrai dire partie d'une corporation de juges qui porte leur nom (*ge-vovi, e-vovi*) (1).

(1) du verbe *-vovo* = "parler".

Ils détiennent la tradition orale et sont assistés par les *misambo*, sorte de gérontocratie dont l'importance religieuse paraît grande. En ce qui concerne les *e-vovi*, nous sommes ~~à~~ ~~parfaitement~~ ~~renseigné~~ ~~mais~~ ~~pour~~ ~~ce~~ ~~qui~~ ~~est~~ ~~des~~ ^{et} *misambo* il est clair qu'ils sont initiés au *Nyembe*, l'initiation féminine fondamentale et que par conséquent leur statut social est symboliquement androgyne tout comme celui des jumeaux et de leur mère - nous avons vu d'ailleurs qu'il y a corrélation entre la gémellité et la chefferie. Or la cloche *kenge* est l'attribut des *e-vovi* et des *misambo* et il ne serait pas imprudent de conclure qu'ils affirment par ce signe, une autorité se situant au-dessus de toute dichotomie sexuelle. Mais ce n'est pas tout : les formules rituelles de lamentations funéraires comparent le chef de famille ou le chef de village (qui n'est jamais qu'un des chefs de familles) lorsqu'il vient à mourir, à une enclume dont le poids a fait s'écrouler le faitage de la maison familiale. Les poutrelles éparpillées sont alors comparées aux membres de la famille dispersés et dont certains retourneront dans la résidence du clan maternel :

- *motendo-e o-poki deo no*

- *magobo-me ma pangani*

- *a gendi mo-wawa*

(voix de *Ya Mweï* pour la mort du chef de Terre *Buka*. Epamboa 25/5/1968).

- L'enclume a traversé aujourd'hui

- la toiture s'est éparpillée

- (voilà qu')il s'est engourdi dans la mort.

Cette formule, véritable leit-motiv dans ce genre de déploration, est commune à toute l'aire culturelle d'obédience loango. L'abbé Proyard l'avait déjà relevée au XVIIIe siècle sur le territoire du Loango :

"Les missionnaires entendaient un jour une femme

qui, en dansant, à l'occasion de la mort de son mari, déplorait son malheur et celui de ses enfants elle comparait le défunt au toit de la maison, dont la chute entraîne bientôt la ruine totale de l'édifice : "Hélas ! s'écrioit-elle en son langage, le faite est tombé, voilà tout l'édifice exposé à l'ijure des saisons : c'en est fait, sa ruine est inévitable".

(Proyart 1776/1819 XVII : 86)

On rapprochera également la métaphore du toit de ce rite par lequel est ratifié l'héritage de la qualité de *nkani* (aristocrate) dans le Haut Ogowe : à la mort du père détenteur de cette qualité, il faut monter sur le toit de la maison commune du village ; par ce geste, on affirme sa volonté de "garder le poteau des ancêtres".

TROISIEME PARTIE

LE MYTHE ET L'ACOUSTIQUE

-oOo-

"Un son porte avec lui tous ses sons harmoniques concomitants [...] Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson"

(J.J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*)

"Voilà des hommes pour qui la musique ne sera que du bruit, ceux qui ne seront frappés que du son fondamental, ceux pour qui tous les harmoniques seront perdus [...] Le corps sonore, que j'appelle à juste titre, son fondamental, ce principe unique, générateur et ordonnateur de toute la musique, cette cause immédiate de tous ses effets, le corps sonore dis-je ne résonne pas plutôt qu'il engendre en même temps toutes les proportions continues, d'où naissent l'harmonie, la mélodie, les modes, les genres, et jusqu'aux moindres règles nécessaires à la pratique". (J.Ph. Rameau, *Démonstration du principe de l'harmonie*).

CHAPITRE V

"HOMMAGE A RAMEAU"

-o0o-

L'arc de Bosenge

1. L'arc musical est connu de toutes les populations du Gabon et il porte des noms différents selon les régions : *mbeŋ* chez les Fang, *ngadi* ou *masele* chez les Kota (1), *mongòr* ou *mundemba* chez les Nzabi, *mongòngó* (*mungòngó*) au Sud Ouest, c'est-à-dire chez les populations pratiquant le *Bwete*. Le terme *mongongó* est répandu beaucoup plus au Sud, et les Kongo n'appellent pas l'instrument autrement.

Le terme kongo a plusieurs sens pouvant être pris en compte dans le symbolisme qui donne à la courbure de l'instrument celle de la colonne vertébrale et fait provenir sa vibration -du moins dans les textes du *Bwete*- "d'un trou au plus profond de la rivière". Le *dictionnaire kikongo-français* de Laman (1936) donne *mu-ngòngo* (2) : "épine dorsale, couture bord, grande nervure renflée de feuilles qui ressemblent à un dos", confirmée pour le kongo-laadi par A. Jacquot (1974 II : 460) qui donne : / *mùngòngó* / *mìngòngó* ; 3/4 : "échine". Laman donne également pour le kongo-laadi, avec le même schéma tonal : "trou, caverne dans la profondeur de la terre où vivent les termites ailées *túnswa* et d'où elles prennent leur vol en essaim le matin." Ce sens pourrait évoquer le souvenir d'un arc-en-terre qui n'existe plus mais dont Tessmann a donné la description au Gabon (3). Notons enfin que Laman donne : (*na*) *ngòngo* : "profond dans la terre", alors qu'en tsoغو (*na*) *ngang* (2) signifie : "au sommet", "vers le ciel". Y aurait-il là indice d'un symbolisme inversé que la signification qui est

(1) Il est possible que ces deux termes : *ngadi* et *masele* fassent référence à un jeu accompagné par cet instrument plutôt qu'à l'instrument lui-même -un complément d'enquête s'imposerait.

(2) A noter que l'opposition *o/o* n'existe pas en kongo d'après le dictionnaire de A. Jacquot.

(3) Note manuscrite inédite. Musée Dahlem. Berlin.

Musele

donnée à l'arc dans le *Bwete* ne contredirait pas ? Cependant la tonétique du tsogo est encore trop mal connue pour en décider. Il semblerait également qu'en nzabi *mudemba* synonyme de *mungongo* signifie "grondement souterrain".

2. La musique de l'arc tient une place centrale dans la symbolique du *Bwete* même si sa présence dans les cérémonies est épisodique et parfois inutile. L'instrument est joué généralement en solo, parfois avec l'accompagnement du *bake*, ou des sonnailles, mais jamais en même temps que la harpe (1). Contrairement au harpiste chanteur remplissant la fonction de *beti*, et qui, accompagné des deux percussionnistes du *bake*, est le noyau permanent de l'orchestre rituel, le joueur d'arc, lui, n'a de fonction liturgique que lorsqu'il accompagne la récitation faite par le *povi* du mythe de Nzambe Kana. Mais il peut, tout comme le harpiste, jouer lors des pauses qui introduisent ou interrompent le rituel et aussi dans le *nzimbe* comme on l'a vu.

cf. DISUMBA
séq. 7

Il semble que le joueur d'arc appartienne à une catégorie d'initiés faisant de lui une manière de symbole vivant plutôt que d'officiant. En ce sens il se distingue du *beti* qui lui se trouve en rapport de complémentarité avec le *povi* dans l'organisation liturgique des cérémonies du *Bwete*. Le joueur d'arc est d'ailleurs souvent un Pygmée dans le *Bwete* des Tsogo et des Sango et dans le *Bwiti* fang c'est un Tsogo, un Sango ou un Lumbu émigré qui est invité à jouer ce rôle. Sans doute

(1) Ce qui nécessiterait bien entendu l'accord préalable des deux instruments. Nous n'avons jamais vu au Gabon plusieurs cordophones jouer ensemble, excepté dans le *Bwiti* des Fang où, par esprit de modernisme, il arrive que dans certaines congrégations, plusieurs harpes soient accordées pour jouer ensemble, formant ainsi une sorte d'orchestre symphonique.

faut-il voir dans ce choix ethnique, l'écart du sacré à l'humain structurellement respecté, les Tsogo étant aux Fang ce que les Pygmées sont aux Tsogo (1).

Dans le *Bwiti* fang toutefois, la fonction liturgique de l'arc est plus clairement définie. L'instrument est joué de préférence dans le *nzimbe*, lieu connotant ~~l'avant~~ "l'Avant-Création" et lorsqu'il est joué dans le temple, c'est derrière la place (*mobongo*) où se tient ordinairement le harpiste c'est-à-dire tout au fond du temple. Dans certains temples du *Bwiti* fang on a même construit une sorte de petite "cella" derrière l'orchestre rituel où le joueur d'arc se tient, visible uniquement à travers une petite fenêtre. Sa musique précède longuement les cérémonies proprement dites et il est l'élément pertinent de la première des veillées de la série rituelle de quatre veillées du *Bwiti* fang ou du début d'une veillée ordinaire (cf également R. Bureau 1971 I : 86 et II 25 et 94 ; P. Mary 1981 : 167). Cette première veillée qui réactualise la Genèse, porte d'ailleurs son nom : *efun mben* : "genèse de l'arc" ; en effet disent les initiés fang : "derrière l'arc, il n'y a plus rien, avant l'arc il y avait le vide" (P. Mary, op. cit. : 168) et "l'arc musical est au-delà de la mort".

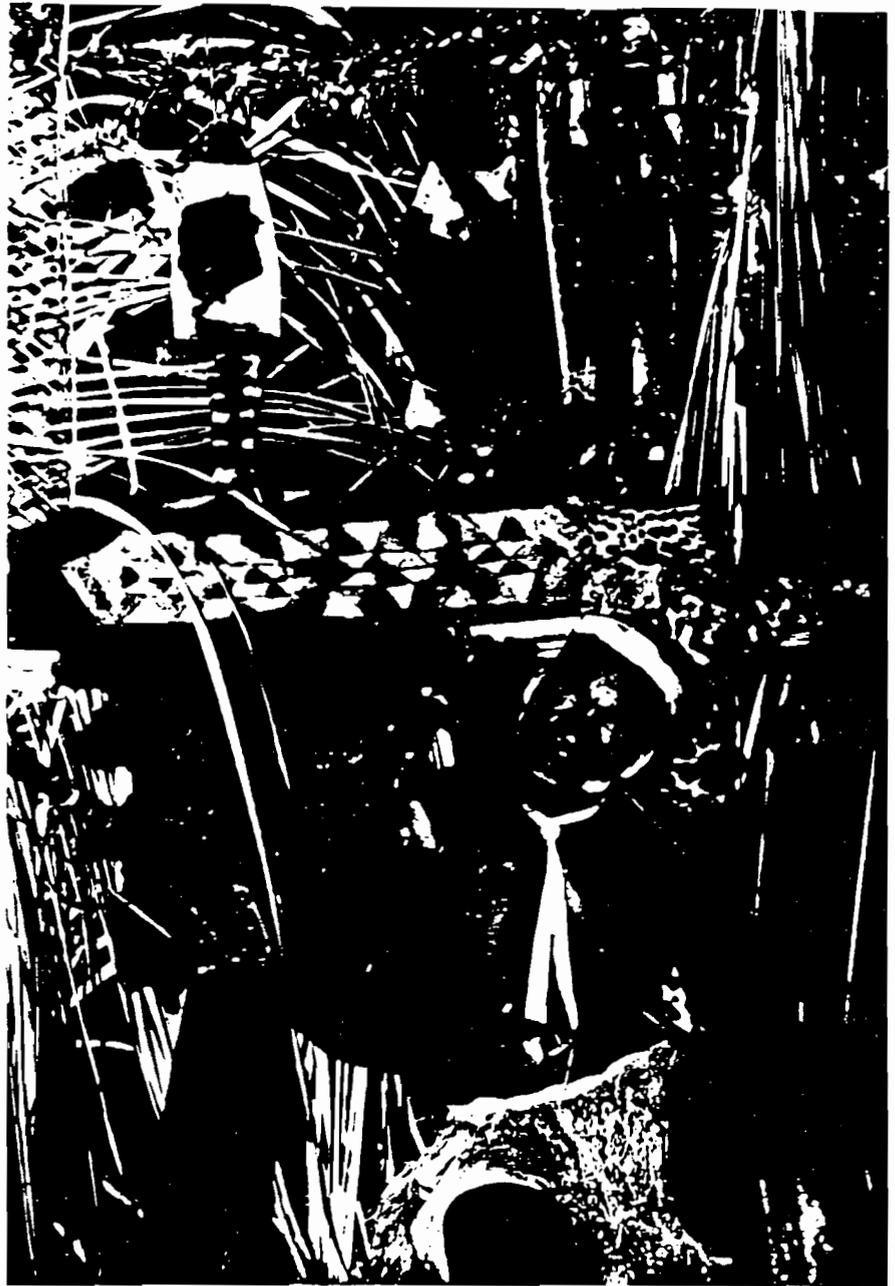
L'endroit où se tient le joueur d'arc, dans l'organisation cérémonielle du *Bwiti* fang, pourrait donner son sens au verset initiatique suivant du *Bwete* tsogo, si l'on admet que le *Bwiti* fang, adaptation plus rationnelle du *Bwete* tsogo permet parfois de percer l'ésotérisme de ce dernier.

cf. DISUMBA
séq. 6

- *go ngima eà bèti go-si-(e)otéké mutu* (2)

(1) Il n'y a bien entendu pas de Pygmées à Libreville.

(2) On notera que le terme tsogo pour "être humain" est *moma* alors que le terme kongo *mutu* a ici été employé avec un déplacement sémantique que nous n'avons pas réussi à cerner. Les gloses ont donné : "non initié", "sorcier".



Joueur d'arc musical devant le *dembe* (tsogo)

- *mokabo nà mogonzi o-daka* (1) *mambu* (2) :
 - "derrière le harpiste nul (être humain) ne passe
 - si ce n'est le revenant (3) qui va au delà..."
- (enq. P. Sallée 1966 VIII 02 bi
Seka-Seka Minongo. "Chant à la
harpe par Ndjodi").

On notera cependant que chez les Tsogo, moins "maniaques" que les Fang dans leurs topographies rituelles, il serait impossible que le joueur d'arc se tînt derrière le harpiste, ce dernier étant adossé, dans les cérémonies ordinaires du moins, à la paroi arrière du temple. Mais lors des *Bwete* de deuil (*Mwēnge*) et d'initiation, une barrière (*dembe*) couverte de draperies de raphia, décorée de plumes, de peaux de civettes et de motifs peints triangulaires rouge, blanc et noir, est dressée dans le fond du temple, sur toute sa largeur. Le harpiste se tient alors devant le *dembe* ; derrière dans l'espace dissimulé à la vue, on met les reliques d'ancêtres avec une poule que l'on sacrifiera le jour de la levée du *dembe*. À vrai dire, l'arc ne se tient pas dans ce cas, derrière le *dembe* comme on pourrait l'imaginer en référant au *Bwiti* fang. Mais sans doute faut-il voir dans la formule rituelle tsogo une allusion à des coutumes funéraires anciennes décrites par A.R. Walker et R. Sillans (1962 : 111) : on transportait le corps du défunt de sexe masculin peint de bandes rouges et noires dans une petite cabane aménagée derrière le temple où il était visible à travers une ouverture pratiquée dans la cloison du fond, et la veillée funéraire ainsi que l'autopsie rituelle étaient accompagnées du jeu de l'arc.

(1) Du verbe *-daka* : "aller au delà".

(2) Nous ignorons la signification de *mambu* (vient peut-être du ki-kongo *mbu* : océan).

(3) Pour *mogonzi* : cf. p. 170



Scène du *Bwiti* fang de l'Estuaire (église Asumgha-Ening) :
rite de la "Sainte Face"

L'arc serait-il donc la "bouche d'ombre" de l'ancêtre? et l'image n'est pas déplacée lorsqu'on songe à la technique de l'instrument. Ce dernier tiendrait-il dans le *Bwete* la place symbolique du cadavre de Titurel dans le dernier acte de Parsifal, ou bien même de Celui dont le dessous du maître-autel de l'Eglise Catholique représente le sarcophage? Et c'est peut-être bien là une des interprétations que lui a donné le *Bwiti* fang pour qui "l'arc est la parole de Dieu qui a été tout d'abord un sifflement" (Bureau, op. cit. I : 86).

Quoiqu'il en soit, si dans le *Bwiti* fang, la harpe représente le principe divin féminin associé par le biais du christianisme à Eve/ Anne/ Marie, l'arc représente le principe divin masculin associé à Adam/ Jésus, et nous avons eu l'occasion d'assister à un très beau rite où une femme mimant l'épisode de la Sainte Face, vient, d'un geste plein de tendresse maternelle, essuyer le visage du joueur d'arc avec un linge immaculé.

3. Le mythe de l'invention de l'arc musical tel qu'il est donné par Sillans chez les Tsogo est situé dans un contexte de chasse.

M3 : *Tsogo : l'invention de l'arc*

"Au cours d'une partie de chasse le pinzi Bosenge tira un singe noir (*gebonzi*) qui tomba sur un palmier-rotang (*geoko*). Aidé du Pygmée Matsuba, Bosenge coupa une branche de rotang ainsi que de l'arbre *tsenge* et il fabriqua l'arc. Arrivés à un village ils apprirent à en jouer au Tsogo Dibede-ghombangwe (R. Sillans 1967 : 50).

On sait que le problème de l'antériorité de l'arc musical sur l'arc de chasse ou de leur identité d'origine a été maintes fois évoqué tant par les organologues que par les préhistoriens (cf. A. Schaeffner 1936, 1968 : 158). On a même

avancé dernièrement l'hypothèse selon laquelle "all prehistoric musical instruments are nothing but hunting implements without any modifications" (sic) et qu'en ce qui concerne "musical bows : the connection with hunting bows is obvious" (B.O. Lawergren s. d : 17). S. Arom a montré chez les Ngbaka de Centre Afrique, le rapport symbolique qu'il pouvait y avoir entre l'instrument de musique et l'instrument de chasse par le biais des chants qu'accompagne l'instrument (S. Arom, film 1967).

Il est indéniable que chez les Tsogo, l'arc évoque le monde primitif des Pygmées ; on l'a vu, c'est souvent un Pygmée qui est invité à venir jouer de l'arc à l'occasion d'un *Bwete*. Il est possible qu'un vague substrat relatif à la chasse soit à prendre en compte pour un aspect de sa symbolique qui le place du côté de la Nature. Mais nous verrons qu'il est plus vraisemblable que son caractère organologiquement premier soit à l'origine du passage de la Nature à la Culture que sous-entend sa relation à la harpe, comme nous le verrons dans un chapitre suivant.

Nous ne pouvons pas, en tout état de cause, suivre Sillans lorsqu'il affirme que "le palmier-rotang avec lequel est fabriquée la corde de l'arc, inutilisable pour les travaux de vannerie, est employé de préférence pour la confection des cordes d'arcs de chasse ou d'arcs sonores" (Sillans, op. cit. 50). Bien au contraire, ce matériau serait totalement impropre par sa fragilité à la confection de la corde de l'instrument de chasse (*geta*) dont la conception est d'ailleurs différente.

Nous ne savons pas si l'arbre *tsenge* mentionné dans le mythe (*xylophia oxypetala* ou *chlorophora excelsa* Walker dictionnaire) fournit réellement la branche sur laquelle est tendue le rotin de l'arc musical ; mais nous pouvons affirmer que *tsenge* a une grande importance rituelle dans le *Bwete* : le terme y désigne tantôt la poutre maîtresse du temple, tantôt

cf. DISUMBA
séqu. 19

l'arbuste que l'on va déterrer en brousse pour l'initiation d'un nouveau candidat au *Bwete* et que l'on ramène en procession pour le planter devant le temple. *Tsenge* devient alors le symbole évident de la mort matérielle et de la renaissance initiatique comme d'ailleurs le suggèrent les paroles du char processionnel accompagnant le rite de transplantation qui remercient le fouisseur d'avoir déterré et replanté l'arbuste. Le terme *tsenge* permet également un jeu de mot avec *tsenge* qui -semble-t-il avec le même schéma tonal- désigne la Terre (au sens de contrée). Le jeu de mot a été repris par le *Bwiti* fang sous la forme *misenge* qui désigne le sein de la Terre Mère (cf. Bureau 1971 II : 160).

Un mythe tsogo qui associe *tsenge* à l'origine de la mort illustre l'ensemble de ces idées :

M4 : *Tsogo : origine de Mwenge*

"Nzambe Evanga, créateur du Ciel et de la Terre, sur le point de mourir donne à chacun de ses enfants, Dibenga, Bosenge et Matsuba, une bouche. Il les envoie à la chasse afin de lui ramener deux écureuils colorés et le rat fouisseur. Puis il se couche au pied de l'arbre *tsenge* et pourrit en fertilisant la terre qui devient noire. Le rat fouisseur trouve ses ossements et les emporte dans son terrier. La fille Matsuba (sic) trouve le gîte du rat fouisseur et prend le crâne et la terre. Nzambe apparaît en rêve à ses enfants et leur recommande de prendre l'arbre *tsenge* comme poutre maîtresse du temple, de fouiller dans la gibecière de Matsuba et de prendre ses reliques et la terre et de les cacher au fond du temple, derrière le *dembe*.

(Enq. P. Sallée. M. Mondjo. 1968.)

On a vu qui était Nzambe, on aura reconnu dans ce mythe Bosenge, et Matsuba qui de Pygmée devient la fille de

Nzambe et l'on aura remarqué que la structure de ce mythe est commune à celle de ceux que nous avons déjà cités. Le symbolisme des deux écureuils nous entraînerait hors de notre propos ; aussi ne l'aborderons-nous pas. L'élément pertinent ne semble y être la mort "fertilisante" de Nzambe, au pied de l'arbre *tsenge* et sans doute cette bouche donnée à ses enfants par le créateur, qui lorsque l'on connaît la valeur fécondante de la parole dans la pensée africaine ne peut qu'exprimer l'idée d'une naissance spirituelle.

4. Nous avons vu (M1) Bosenge déjà associé à l'invention de la harpe par l'intermédiaire de sa femme. Le voici à présent inventeur de l'arc souvent désigné précisément par la synecdoque : *geoko sa Bosenge* : "le rotin de Bosenge".

Bosenge est-il un Pygmée ou un Pinzi ? La question à vrai dire n'a guère d'importance : dans la tradition orale (sinon dans la réalité), les Pygmées passent pour être les initiateurs du *Bwete* qui aurait été transmis aux Tsogo par les Pinzi ; ces derniers, plus que les Tsogo, semblent avoir vécu en symbiose avec les Pygmées et si l'on prête attention aux descriptions que Du Chaillu fait de leurs femmes, il se pourrait qu'ils s'y fussent croisés (cf. Du Chaillu 1863 : 496) ; le mythe rapporté par Sillans montre bien cette alliance traditionnelle dans les activités de chasse. Mais en fait, ce sont les Kele qui sont nommés dans la formule rituelle suivante désignant l'arc dans le *Bwete* :

- *mongongo na mweka*
- *na Motombodi go Mbangwe*

que Sillans qui la rapporte également sous la forme plus syntaxiquement complète :

- *Gone te go-ma-vigaka*
- *mongongo na mweka*
- *na motombodi go Mbangwe*

traduit :

- c'est de là bas qu'est venu
- le *mongongo*, le *mwεka*
- et le *motombodi*, de chez les Mbangwe

en donnant *mwεka* comme désignation pinzi de l'arc musical (*mongongo*) et *motombodi* comme désignation de la touche au moyen de laquelle on raccourcit la longueur vibrante de la corde (cf. Sillans 1967 : 159).

Nous n'avons pour notre part, jamais recueilli pareille information. Par contre, *Motombodi* est l'un des noms donné aux Kele par les Tsogo (A.R. Walker : 31) et que l'on retrouve peut-être dans le nom d'un ancien clan pinzi : Mbombodi (H. Deschamps 1962 : 35).

Quant à *mwεka*, terme qui n'existe pas en tsogo, il signifie dans les langues Kongo (Vili - Kongo - Yombè) et aussi en pinzi : "un seul". On trouve par exemple sur le Kwilu, la capitale des Yombe : *kaka mwεka* : "un seul ancêtre".

Cette autre formule désignant l'arc dans un texte sur lequel nous aurons à revenir va préciser le sens de tout cela :

- | | | |
|----------------------------------|---|---|
| 1 | 2 | |
| - <i>mogongo motimbo</i> | | |
| 3 | 4 | 5 |
| - <i>mwεka mokodi go-Mbangwe</i> | | |

(Enq. P. Sallée 1968 V 06. Texte
initiatique par le *povi* Nzuba).

Cette formule peut se traduire par simple juxtaposition parataxique de significés lexicaux (excepté le morphème locatif *go*) :

- | | | |
|--|---|---|
| 1 | 2 | |
| - arc musical éléphant solitaire, | | |
| 3 | 4 | 5 |
| - un(e) seul(e) corde de chez les Mbangwe. | | |

Qu'importe alors la provenance de l'arc attribuée nettement aux Kele dont l'importance semble finalement grand dans l'histoire de la musique du Gabon, par la référence à Motombodi et à Mgangwe qui les désignent même si Sillans tient à préciser que "le *mongongo* est bien venu des Pinzi et des Pygmées et non des Mbangwe, terme qui correspond aux Kele", la confusion étant entretenue par les *povi* "afin de dérouter ceux qui n'ont pas mangé le bois amer" (ibid. : 160).

Des gloses nous ont fait clairement comprendre que ces formules étaient des allusions à l'unicité de la corde de l'arc. L'image du mâle solitaire, de l'éléphant et le sème "rassemblé en un seul" induit par le terme étranger *mweka*, ne peuvent donc concerner que la technique de l'instrument qui, effectivement, tire tous ses sons d'une seule corde.

Mais il y a plus car *motimbo* qui peut être traduit nous l'avons vu, par "éléphant solitaire" est remplacé parfois, ou remplace, par ces jeux paronomastiques que nous avons déjà évoqués : *motembwe* que Sillans donne également comme synonyme de *mongongo* mais qui signifie tout d'abord : "fil ou corde droite comme le fil d'une araignée". *Motembwe* peut d'ailleurs désigner par métonymie la toile d'araignée toute entière elle-même métaphore du soleil sur les rayons duquel s'engage le défunt pour sa traversée du monde des morts situé précisément au Couchant (Enq. P. Sallée 1967 II 008. Informateur M. Mondjo).

Le cordon ombilical du monde

Voilà qui peut authentifier l'affirmation faite par Sillans (ibid. : 49) et répétée par Bureau (op. cit. II : 26) selon laquelle "l'arc musical est le lien entre le village de Kombe ("Soleil") et le village d'en bas", affirmation que ne proclame, bien entendu, aucune formule rituelle sous une forme aussi précise.

Mais comme nous allons le voir dans le mythe d'origine, le village d'en haut et le village d'en bas sont effectivement reliés par une corde qui a été le moyen par lequel a pu s'effectuer le passage de la Nature à la Culture.

Nous n'avons pas, à vrai dire, recueilli de version de ce mythe chez les Tsogo qui l'occultent et le dissolvent volontiers dans l'ésotérisme du *Bwete*, bien qu'il fasse l'objet d'un récit confidentiel des *e-vovi* (juges coutumiers), publié par O. Gollhofer sous le titre de *Bokudu* (1971). Certains contes y font cependant allusion en présentant le monde du Ciel comme reflet inverse de celui de la Terre, les deux mondes étant reliés par une corde, sorte d'ascenseur permettant les échanges (1).

Aussi, aurons-nous recours au mythe d'origine des Nzabi, ce qui est justifiable d'un point de vue méthodologique par le fait que les Nzabi, proches voisins orientaux des Tsogo mais qui, eux, ne pratiquent pas le *Bwete*, sont la seule population du Sud Gabon dont la Cosmogonie fasse l'objet d'un récit circonstancié soumis à peu d'interdits d'énonciation (*Ivenze*, "récit des ancêtres").

Le relatif exotérisme du mythe nzabi est donc sus-

(1) Cf. en annexe le conte tsogo : "Les femmes du Ciel et les femmes de la Terre".

ceptible de donner toute sa signification à la relation qui oppose le Ciel à la Terre, l'Amont à l'Aval dans les différents schémas narratifs où nous la voyons apparaître au travers des contes de toutes les populations du Gabon.

Voici le résumé de ce mythe, fait d'après deux versions, l'une livrée oralement et *par écrit* par Dominique Bounwere, notable fort respecté qui, dans les années soixante était chef de canton à Kulamutu et l'autre par une assemblée de notables réunis à Pana (1).

M4 : *Nzabi : l'origine du monde*

"Nos premiers pagnes furent les mains, puis des morceaux de bois, puis l'écorce battue, plus tard le raphia tissé. Au commencement chacun s'appelait "moi" et "moi" et le frère et la soeur se sont mariés. Le monde dans lequel nous vivions était malaisé, chaotique, recouvert d'eau. Nous ne connaissions pas le feu et étions recouverts de poils. Mais notre premier village avait été Koto situé dans le Ciel (ou une haute montagne). Dans ce village vivaient les enfants de Nzambi : Nzebi et sa soeur Peha, ainsi que leur oncle maternel Nzanga. Ce dernier qui était lui-même sorcier accuse Nzebi de faire mourir en sorcellerie les enfants de Peha et d'avoir des relations adultérines avec sa propre femme. Nzebi se réfugie en brousse où il rencontre la femme Bisi (ou Biši) qu'il épouse et ils fondent le village de la Terre. Ils eurent sept garçons et sept filles qui donnèrent naissance aux sept clans nzabi plus un huitième (dont la version de Pana fait un Pygmée)

(1) Cf. en annexe le texte de ces deux versions.

qui allait à la chasse pour le compte de ses frères
Un jour, en remontant avec son chien vers l'Amont
de la rivière jusqu'à la source, il rencontre Peha
qui était descendue de Koto au moyen d'une corde
pour y puiser de l'eau. Il ne savait pas que c'était
sa tante paternelle et lui fait des avances. Peha
lui dit de venir la rejoindre la nuit à Koto en gri-
pant à la corde ; il reconnaîtra sa maison par une
feuille qu'elle mettra sur le toit. Ainsi fut-il fait.
L'homme passait la nuit avec elle et pendant la jour-
née Peha le dissimulait dans un panier. Cependant
Nzanga avait senti l'odeur de l'étranger. Afin que
son oncle ne puisse pénétrer dans sa maison Peha se
badigeonne les cuisses de poudre de bois rouge de
teinture. Avant qu'il ne redescende sur la Terre,
Peha rasa l'homme de tous ses poils avec la feuille
coupante de la plante *kieme*, lui confia un couteau
et du feu. Rentré dans son village l'homme raconta
à ses frères qu'il avait découvert un pays où il y
avait du feu pour cuire les aliments. Les enfants de
Nzebi formèrent une armée, grimpèrent à la corde,
dévastèrent le village Koto et maîtrisèrent Nzanga
en l'attachant à un poteau qui sert à soutenir les
régimes de bananes. Ensuite les familles se disper-
sèrent et essaimèrent pour former les ba-Nzebi (ou
ba-Nzabi).

(Enquêtes P.S. 65 I 19, 20. Koulamoutou , inf. D.
Boungwere ; et P.S. 65 I 21, 26. Pana, inf. R. Ngou
C. Minkundi ; Traduction G. Likassa) (1).

(1) Les deux versions de ce mythe déposées au Musée des Arts
et Traditions de Libreville, confrontées à des versions r
cueillies au Congo par G. Dupré et d'autres versions recu-
lies par G. Collomb au Gabon ont fait l'objet d'une analy-
structurale de la part de ce dernier (cf. G. Collomb 1979

Nous ne nous attarderons pas sur l'enseignement social de ce mythe dans lequel Nzanga -l'oncle maternel qui, dans la société matrilineaire et patrilocale qui est celle de Nzabi, incarne l'autorité et la répression- se voit condamné à "soutenir" le système de parenté et sans lequel régnerait la confusion endogamique des origines.

Mais on aura remarqué que la transgression qui amène la chute de Nzabi -et la version de Pana ne manque pas d'ailleurs de faire le parallèle avec le mythe biblique de la faute originelle- est celle là même qui permet aux enfants, à l'époque de Nature, de Nzabi, de retrouver le monde du Ciel grâce à l'action culturalisante de la femme. Mais c'est bien entendu cette corde qui permet la médiation entre Nature et Culture qui va nous intéresser.

Nous ignorons si c'est le cas chez les Nzabi, mais dans le *Bwete* les termes *mokodi* "montagne" et *mokodi* "corde" permettent un jeu de mot et font allusion, par euphémisme initiatique, à l'acte sexuel : dans sa narcose, le nouvel initié "grimpe" avec ses genoux une montagne qui n'est autre qu'une femme et arrive brusquement dans un monde brillamment illuminé.

Est-il alors seulement besoin de dire que cette corde symbolise le principe vital lui-même ?

Que, dans la version de Pana du mythe nzabi, ce soit un Pygmée qui neutralise la faute de son père en la rééditant semble cependant également significatif : les informateurs y soulignaient : "nous avons tort de nous moquer des Pygmées sous prétexte qu'ils vivent en brousse car ils sont hommes du Ciel et nous sommes hommes de la Terre", mais en même temps ils sous-entendaient que ce Pygmée était peut-être un Européen en faisant interférer dans leur récit des allusions au néo-mythe de Noé et Cham et à des croyances populaires qui, à l'époque coloniale, suspectaient les Européens de complaisances vis-à-vis des Pygmées. Que le Pygmée et l'Européen soient

rassemblés en une seule catégorie n'a rien qui puisse surprendre si l'on songe que l'un et l'autre se trouvent placés, de façon inverse certes, en position limite sur l'axe reliant la Nature et la Culture.

Quelque soit la valeur de ces interprétations du mythe, faites par les informateurs eux-mêmes, ne tendent-elles pas à montrer comment l'écart entre Nature et Culture que recouvre l'image du Ciel et de la Terre reliés par une corde peut être réduit à une abstraction ou que, comme l'écrit Cl. L. Strauss : " [...] comment des catégories empiriques [...] peuvent néanmoins servir d'outils conceptuels pour dégager des notions abstraites et les enchaîner en propositions". (Cl. L. Strauss 1964 : 9). Nous tenons cependant à souligner que les Bantu, qui sont de grands structuralistes, sont tout à fait conscients de l'abstraction de leur propre pensée puis qu'ils admettent que des gloses confidentielles puissent être faites, comme c'est le cas dans le *Bwete* pour dévoiler le sens de leurs métaphores initiatiques, tout en contestant que ce soit la bonne manière d'y arriver.

Bien entendu, ce que nous réduisons à une abstraction n'en est guère une lorsqu'il s'agit de l'allusion à l'acte sexuel, mais la signification cosmique de ce dernier le demeure.

Que, pour le domaine musical, cette corde reliant le Ciel et la Terre soit la même que celle qui est tendue sur l'arc musical ressortira de l'analyse d'un jeu de devinettes accompagné précisément par l'instrument. Ce jeu nous éloigne aussi de la sphère du *Bwete* mais est assez répandu au Gabon où les Nzabi, Fang et Kota lui donnent une forme particulièrement intéressante pour que nous y ayons recours.

Il s'agit d'un jeu d'adulte qui requiert deux protagonistes, l'un étant le quêteur, l'autre le joueur d'arc. Il s'agit pour le quêteur, de découvrir en fin de parcours, non pas la solution d'une énigme mais l'énoncé de cette énigme

sous la forme d'un aphorisme connu choisi au préalable avec la complicité de l'assistance. Pour cerner de plus en plus près le champ de sa recherche, le quêteur procède par dichotomies successives présentées sous forme d'alternatives auxquelles les inflexions musicales de l'arc apporteront une réponse négative ou positive. Ces dichotomies dont les premières sont stéréotypées : "Dois-je chercher au Ciel ou sur la Terre ?" ; "sur la Terre, dois-je chercher en brousse ou au village ?" etc... découvrent un système de classification. L'aphorisme final n'est alors qu'une ultime formulation de ces alternatives et seul demeure le paradigme abstrait qui les a conduites et qui seul peut combler l'écart entre le signifiant et le signifié de l'énigme.

Supposons l'énigme suivante dont l'énoncé doit être découvert à l'issue d'un de ces jeux enregistré par H. Pepper chez les Fang d'Oyem (enq. H. Pepper. 60. 046. Anguia / Oyem. Tom Nkumu et Ekua Mezui. Trad. E. Ekoga Mve).

"Le poussin dit à la poule :

"Pourquoi m'appelle-t-on enfant de la poule ?

"C'est l'oeuf qui est ton enfant

"Moi je suis l'enfant de l'oeuf".

(Autrement dit : "Qui a commencé, l'oeuf ou la poule ?")

Le quêteur après avoir énoncé quelques proverbes sur fond d'arc musical pose la question :

"Il y a deux Nzame

"Celui du Ciel et celui de la Terre

"Dans quel domaine dois-je chercher ?"

Les réponses de l'arc le guidant, le quêteur poursuit sa quête en proposant les alternatives suivantes (nous avons pour chacune placé en dernier le terme choisi) : Ciel / Terre → brousse / village → êtres humains / animaux domestiques → plumes / poils → eau / terre → mâle / femelle → nourriture / rapports sexuels → procréation / ponte → couvée / éclosion →

oeuf cassé / poussin → quête de la nourriture / conversation
avec la mère → sujet de la conversation : oeuf / poule / poussin
→ pattes / bec / corps entier → caractère / corps / nom (1) →
énoncé de l'énigme.

Dans la version nzabi que nous avons recueillie de ce jeu (enq. P.S. 73 I 62. Koto. Informateur A. Mayombo et P. M. Magumbi) l'énoncé final à découvrir est obscur : nous ignorons s'il s'agit d'une anecdote ou d'une énigme connue, mais cela revient au même :

"L'écureuil (2) est pris au piège et
"le serpent est trouvé mort à ses côtés.
"Mais d'habitude c'est le serpent qui
"tue l'écureuil. Pourquoi ? C'est pour
"cela que nous avons fait cette devinette ! (3)

La procédure est semblable à celle du jeu fang : suite d'alternatives guidées par l'arc, allant du général au particulier, et énoncé en fin de jeu d'une énigme dont la solution est laissée en suspens. Mais le jeu nzabi est précédé d'une formule plusieurs fois répétée au cours de la quête, formule qui mériterait d'être offerte à Monsieur le Professeur C. L. Strauss :

"Arc musical, enfant de Nyengi (4) !
Les poissons sont lisses

-
- (1) Le caractère, le corps et le nom font appel à des catégories fang dont l'analyse dépasserait le cadre de ce travail.
(2) *idonda* : *Funisciurus mystax mystax* de Winton ou *Funisciurus pyrrhopus rubripes* Du Chaillu.
(3) *nzimba* : endroit secret ; chose cachée.
(4) *Nyengi* : Mère mythique des Sira, Sango et Nzabi ; remplacée parfois Peha dans le mythe nzabi.

Les animaux ont des poils
Les oiseaux ont des plumes
Les êtres humains ont des noms et des surnoms initiatiques (1)"

A cette formule en succède une autre faisant directement référence au mythe d'origine :

"L'enfant naît dans l'obscurité
"Il est éduqué à la vieille plantation
"Où se trouve la plante à feuilles coupantes *kieme*

Serions-nous trop hardi pour en conclure, à l'aide de tous ces signifiants que l'arc musical pourrait bien être non seulement l'image de la corde tendue entre Ciel et Terre mais l'image sonore du mythe lui-même qui seul peut fournir une réponse à une énigme qui n'en peut point avoir (à la différence de celle du Sphinx)? Pourquoi l'arc musical a-t-il été choisi pour accompagner ces jeux? Tous les instruments sont susceptibles de dire oui/non (du moins en Afrique). Le son de l'arc ne serait-il pas le principe originel lui-même, la corde vibrante du Monde? Nous avons quelque réticence à formuler pareille proposition dont l'emphase évoque certaines conceptions orientales de la vibration originelle, galvaudées par une littérature parfois peu scientifique.

Et pourtant, il semble bien que ce soit là l'un des enseignements du *Bwete* qui, comme nous le verrons, propose la filiation de l'arc à la harpe comme modèle biogénétique d'une phylogenèse cosmique.

Mais auparavant, la technique de l'instrument doit être rappelée.

(1) *Mudemba mwana Nyengi*
batsui mi vondo
banyama mikungu
banyodi matsala
bana ba-bata mandogo na makumbu

Démonstration du principe de l'harmonie

cf. DISUMBA
séqu. 6

1. Tous les instruments du Gabon font partie de la catégorie des "arcs à bouche", c'est-à-dire que leur morphologie ne fait apparaître ni résonateur instrumental rapporté ni système de ligature (1). Un mince ruban fait d'une lamelle de l'écorce du palmier-rotang (*Eremospatha Cabrae* de Wild) est tendu sur une branche de la manière suivante : à son extrémité la plus épaisse, la branche est légèrement fendue dans le sens de la longueur, et le ruban se terminant par un simple noeud qui l'arrête y est glissé ; il rejoint ensuite l'autre extrémité autour de laquelle il s'enroule plusieurs fois en passant au dernier tour sous l'une des spires, arrêté également par un noeud. Ce système permet de régler la tension du ruban, l'enroulement pouvant être réajusté avant chaque exécution. L'instrumentiste assis tient l'arc contre la partie gauche de sa poitrine, la branche reposant sur les genoux, de manière à ce que la ligne droite du ruban soit dirigée obliquement vers sa main gauche tendue vers le bas. De cette main, il tient l'arc, bloqué entre le majeur et l'annulaire pendant que le pouce et l'index manient un éclat de bambou plat ou tout autre objet pouvant faire office de touche (2). Vers l'autre extrémité, celle où il s'enroule sur la branche, le ruban passe entre les lèvres entr'ouvertes de l'instrumentiste qui le percute entre sa joue et le point de fixation au moyen d'une badine souple tenue de la main droite. Les virtuoses apportent un grand soin à la confection de cette badine qui doit être fine, légère et souple ; ils adaptent à l'extrémité où elle

(1) "arc à bouche simple, sans corde intermédiaire" selon les classifications de J.S. Laurenty (1960 : 13) ; "unbraced-bow" d'après Rycroft (1971 : 222).

(2) Un couteau peut faire l'affaire.



Technique de l'arc
(Pratiquée dans un *banza sango*)

doit être tenue, une petite masse de résine qui, en roulant entre les doigts permettra une amplitude plus large du mouvement de percussion et un rebondissement plus léger sur le ruban.

Le jeu de la main gauche qui applique périodiquement la tranche de la touche sur le ruban, vers son extrémité permet d'obtenir deux sons fondamentaux. La corde vibrant entre les lèvres entr'ouvertes de l'instrumentiste, c'est la cavité buccale qui fait office de résonateur et qui par de muettes articulations provoque différents formants qui ont pour effet d'amplifier tel ou tel partiel dans la double série de sons harmoniques engendrés par les deux sons fondamentaux.

2. C'est ici qu'intervient la virtuosité de l'instrumentiste. Certains se contentent de produire une ligne mélodique d'agogique semblable à celle du bourdon oscillant que forme l'alternance des deux sons fondamentaux. D'autres arrivent à broder un rapide *superius* en diminutions, en sélectionnant consécutivement différents partiels dans le paradigme de la résonance d'une seule percussion (paradigme que le jeu de la touche peut toutefois déplacer). Entre le bourdon oscillant et le *superius* on perçoit alors simultanément un contrepoint intermédiaire, sorte de contreteneur, très simple certes, et d'agogique semblable à celle de la basse, mais parfaitement contrôlée mélodiquement.

Une étude phonétique nécessitant, il est vrai, la présence d'un joueur d'arc dans un laboratoire d'acoustique, pourrait rendre compte sans doute de la relation de concomitance des voyelles des mots éventuels produisant les formants et des partiels sélectionnés ainsi que du mode de contrôle polyphonique de ces partiels (1). A y bien réfléchir, il

(1) Au moment où nous écrivons ces lignes, nous avons connais-

n'y a aucun instrument dont la production ne lie de façon aussi intime les ordres mélodique et harmonique par la même loi naturelle. Tirer d'une corde unique une musique, non seulement mélodique mais également polyphonique par le simple concours d'un résonateur corporel, c'est la gageure réalisée par l'instrument et la raison essentielle du symbolisme qui le place tout d'abord du côté de la Nature.

3. Cependant c'est la Culture, servie par la main gauche qui choisit l'intervalle séparant les deux sons fondamentaux ; aucune loi naturelle, en effet, ne peut imposer ce intervalle, à la différence de ceux qu'elle impose aux proportions harmoniques de la résonance. Cela est si vrai que cet intervalle, approximativement d'un ton dans tout l'Ouest du Gabon, c'est-à-dire chez toutes les populations pratiquant

suite de la note 1 p. 285 :-sance d'un article qui confirme la parfaite adaptation de l'arc musical et de sa technique tels que nous les avons décrits au Gabon, au maximum des possibilités de l'instrument : "the intensities of the various harmonics depend on several factors such as : 1) the location along the string of the initial excitation ; 2) the type (pluck or blow) of the initial excitation. The second factor predicts a higher intensity for the high harmonics if the string is hit *with a stick* and a lower intensity if it is plucked. The first factor gives more prominent higher harmonics when the string is excited *near one end* rather than in the middle [...] The mouth and its various adjoining spaces (nasal passage, throat) form a resonator. Acoustical studies have shown that this vocal system has several resonance regions (formants) variable over certain limited frequency regions. The mouth cavity itself largely determines the frequency of the lowest resonance region. On the average, this lowest formant is confined to the region between 150 Hz and 850 Hz. The location of the formant is adjusted by the cavity volume (i.e. tongue, teeth and jaw position) and the hole area (lip position [...]) *Strings with large surface area* (i.e. ribbons) are often used". (Bo Lawergén, *Acoustics of musical bows and genesis of instruments* s.d. University of New York.

actuellement le *Bwiti* et aussi chez les Fang, est réduit à un demi-ton à l'Est (groupe Nzabi Kota) et peut-être aussi chez les Vili. Il va sans dire que l'échelle des musiques produites sera différente selon que les deux générateurs se trouveront séparés par l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton, comme l'avait déjà suggéré H. Pepper (1950 :) et comme le constate également D.K. Rycroft pour l'Afrique du Sud (Rycroft 1971 : 222).

La démonstration théorique peut en être fournie :

The image displays two musical examples, A and B, on a grand staff (treble and bass clefs). Example A shows a scale with a whole tone interval between the two fundamental notes. Example B shows a scale with a half tone interval between the two fundamental notes. Above the notes, a sequence of numbers 1 through 12 is written, indicating the scale degrees. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as clefs, notes, and bar lines.

- Echelle A : Deux fondamentales séparées par un ton
- Echelle B : Deux fondamentales séparées par un demi-ton.

confirmée par les transcriptions des enregistrements suivant

- Exemple n° 1 : Fragment d'un solo d'arc musical sira (cf. Disque P. Sallée OCR 84 A.3)
- Exemple n° 2 : Arc musical joué par un Pygmée et accompagné d'un chœur à bouche fermée de femme Sango (1) (P. 65 I 01)
- Exemple n° 3 : Arc musical accompagnant le jeu de devinette nzabi (P.S. 73 I 02).

(1) Cet enregistrement d'un grand intérêt musical car il montre bien que les femmes suivent plusieurs lignes mélodiques virtuelles de l'arc est le résultat heureux d'une certaine inexpérience du terrain. Il s'agit du premier enregistrement de notre première tournée au Gabon ; ayant rencontré dans un village sango, un Pygmée avec un arc musical qui se rendait à une cérémonie de *Bwete*, nous l'avons enregistré. Des femmes se trouvant là en spectatrices, nous leur avons demandé si elles voulaient bien chanter, ignorant que ce n'était pas l'usage que des femmes chantassent avec l'arc. Elles le firent pourtant de bonne grâce, mais c'est sans doute la raison pour laquelle elles chantèrent à bouche fermée, ce qui est tout-à-fait inhabituel mais fort beau.

The image displays a musical score for a piece titled "sol d'arc musical sira". The score is arranged in three systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is a treble clef staff, and the bottom staff is a bass clef staff. The first system shows a simple melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second and third systems feature more complex notation, including a guitar-style tablature in the treble staff with fret numbers and a rhythmic notation in the bass staff. The tablature includes circled sections and a sharp sign (#). The bass line in the second and third systems consists of a series of chords, with the first two chords in the second system labeled "I" and "II".

Exemple musical n° 1 : sol d'arc musical sira
(disque OCR 84 A.3)

voix de femmes

arc musical

S.

douce, serene

I I I etc.

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is for the women's choir, with the instruction 'voix de femmes' written to the left. The second staff is for the 'arc musical' (musical bow), with the instruction 'arc musical' to its left. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music begins with a fermata on a whole note in the vocal line, marked with a 'S.' above it. The guitar accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The system concludes with the instruction 'douce, serene' above the vocal line.

a.

A.

Detailed description: This system continues the musical score. The vocal line features a melodic phrase with a slur over it, marked with an 'A.' above. The guitar accompaniment continues with the same eighth-note pattern. A first ending bracket labeled 'a.' spans the final two measures of this system.

B. pour fini

a.

Detailed description: This system shows the final part of the piece. The vocal line has a melodic phrase with a slur, marked with a 'B. pour fini' above. The guitar accompaniment continues. A first ending bracket labeled 'a.' spans the final two measures of this system.

2.

I

Detailed description: This system shows the final part of the piece. The guitar accompaniment continues with the eighth-note pattern. The system concludes with a final chord marked with a 'I' below the staff.

Exemple musical n° 2 : arc musical et chœur de femmes sango.
(Enquête P.S. 65.I.01)

Exemple musical n° 3 : arc musical accompagnant le jeu nzabi
(Enquête P.S. 73 I.02)

- a)
 - b)
 - c)
- } variantes entendues en cours d'exécution

N.B. On remarque que le si bémol marqué d'une croix de la variante a) a été emprunté au paradigme de Do (7ème harmonique

Comme on a pu le constater, c'est bien l'échelle A qui est utilisée dans les exemples sira et sango. Quant à l'échelle théorique B, incomplètement utilisée par l'accompagnateur du jeu nzabi qui d'ailleurs utilise (volontairement ou non?) accessoirement l'harmonique 7 de la corde à vide, pourrait-on envisager d'y voir la genèse d'échelles de l'Est-gabonais de type *Do-La-Sol-Fa-Ré bémol-Do* (hauteur relative qui font problème (1) et d'échelles vili évoquant le pentatonique hémitonique japonais? (*Hira-joshi*).

En tout état de cause, nous n'avons pas assez d'éléments à fournir à l'analyse pour débattre de ce problème qui dépasserait d'ailleurs le cadre de ce travail.

Mais revenons à notre échelle A, générée par deux sons fondamentaux séparés d'un ton. On aura remarqué que cet échelle est celle donnée par l'accord type de la harpe du Gabon (dont nous rappelons que la zone de diffusion correspond à celle du jeu de l'arc sur l'intervalle d'un ton). En décrivant cet accord au chapitre IV nous l'avons réduit phonologiquement, mais nous reviendrons un peu plus tard sur ses "variantes dialectales". La genèse de cet accord à partir du jeu de l'arc musical -et nous verrons cette filiation confirmée par une théorie indigène- explique qu'il fournisse huit sons formant six intervalles à l'intérieur de l'octave plus un intervalle sous l'octave.



On aura reconnu dans cet intervalle, formé par les

(1) Cf. les enregistrements de musique teke du disque P. Sallée OCR 84 B.4 et 5 et P. Sallée 1978 : 24.

deux sons graves de l'accord de la harpe, les deux fondamentales séparées d'un ton de l'arc et dans les deux sons aigus les deux répliques.

Cette échelle est donc bien formée par l'entrecroisement des deux accords qui conditionnent le jeu de la harpe, comme nous l'avait fait remarquer Rempano et dont le modèle se trouve dans les 3ème, 4ème et 5ème harmoniques de chacun des deux sons fondamentaux de l'arc. Les deux octaves formées respectivement par la première et la septième corde et par la deuxième et huitième corde de la harpe sont donc bien la base du système, ainsi que nous l'avait fait comprendre Rempano et tel que la genèse acoustique le confirme. Il s'agirait donc d'un système hexatonique, dont nous tenons à signaler qu'il est polyphonique, même si, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à la musique de l'*Elombo* et à celle de Rempano la harpe peut accompagner un solo chanté utilisant parfois sept sons à l'octave.

On rapprochera de notre analyse celle que fait D.K. Rycroft qui s'interrogeant sur l'apparition du demi-ton dans les échelles de la musique d'Afrique du Sud constate que : (1)
"In [...] songs from the Xhosa Ngqika tribe, accompanied on the unbraced bow, the bow notes lie approximately a whole tone apart. The singers employ hexamodes, transposable as D-C-B-A-G-F, which could be viewed as arising from two interlocking major triads based on the bow's notes -i.e., related to their third, fourth, and fifth partials, all of which are clearly audible [...] The occurrence of the C-B semitone in a vocal mode such as this may thus stem directly from bow technique". (D.K. Rycroft 1971 : 222)

(1) Nous ne discuterons pas ici de la manière, différente de la nôtre, dont Rycroft présente son échelle, supposant qu'elle tient aux structures des musiques analysées.

Il est également intéressant de noter que Rycroft rencontre la même difficulté que nous à analyser des échelles dont il pense qu'elles proviennent du jeu de l'arc sur l'intervalle d'un demi-ton :

"A more direct connection between vocal semitones and the two instrumental notes can be seen in some Swazi and Zulu items where the bow notes lie approximately a semitone instead of a whole tone apart. In her rendering of the traditional Zulu narrative song [...] Princess Constance Magogo [...] employs a penta mode containing two semitone intervals. If the fundamental notes of the ugubhu bow are transposed as F# and F, the vocal notes would be F#, F, C#, C, and A. Vocal notes C# and C yield, of course, a transposed semitone step analogous to F# and F, and they strongly suggest the third partials of these bow notes as their source [...] What cannot be clearly ascertained, however, is whether the various local modes used in bow-songs all actually took their birth from the bow or whether styles of bow tuning were not dictated by the requirements of one or more known, pre-existing vocal scales -to which the addition of new notes may have been inspired by bow technique". (ibid. : 223).

Au Gabon, répétons-le, les populations pratiquant le jeu de l'arc à un demi-ton, ne possèdent pas la harpe. Il est donc prudent de s'en tenir au seul modèle génétique du jeu de l'arc à un ton pour ce qui est de la musique de harpe, en induisant toutefois l'hypothèse provisoire selon laquelle les échelles auxquelles nous avons fait allusion auraient pu influencer l'accord de la harpe qui chez les Tsogo, Lumbu, Pun entrecroise deux accords à tierce mineure plutôt que majeure. (cf. transcriptions suivantes n° 4 et n° 5).

A
152 = d.

a)
b)
B non mesuré
a)
b)
c)
d)
harpe
cadence conclusive

Exemple musical n° 4 : Deux formules de harpe accompagnant un chant lumbu (enquête P.S. 70 II.11)

A : première formule

- a) variantes de la voix soliste
- b)

B : interlude non mesuré

C : deuxième formule

- a)
- b) variantes de la voix soliste
- c)
- d)

♩. = 100

Musical notation for the first formula (A), consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The tempo is marked as quarter note = 100. The music features a melodic line with various ornaments and a rhythmic accompaniment.

cf. DISUMBA
séq. 10

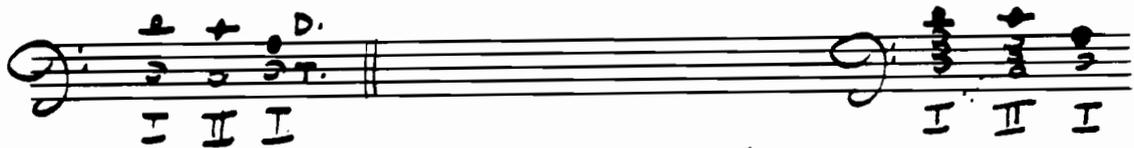
Musical notation for the second formula (C), consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music features a melodic line with various ornaments and a rhythmic accompaniment.

Exemple musical n° 5 : formule de harpe du *Bwete* tsogo
(disque OCR 84 A.1)

Mais il y a plus important. En effet, ce contrechanta cette "contre-teneur", simultanée aux deux fondamentales. dans le jeu de l'arc tel qu'il se pratique dans l'ouest gabonais (cf. les transcriptions précédentes), correspond à ce que nous avons appelé la "cadence conclusive" de la musique de harpe, cette cadence dont Rempano disait qu'elle "fait asseoir le chant", et que l'on retrouve dans la musique chorale et la musique de harpe des Tsogo, Sira, Povi etc...

L'incise mélodique qui fait descendre la note finale de cette cadence sur le *La* (hauteur relative de l'échelle ty troisième corde de la harpe) donne donc fonction de *dominant* harmonique en même temps que de *finale* mélodique à la 5^{te} du son fondamental I. (Nous avons adopté la numérotation qui fait de la corde de l'arc raccourcie par la touche le fondamental I car c'est ce dernier qui conclut à l'arc comme à la harpe)

Ce son fondamental I (Ré ; septième corde de la harpe) est donc la *tonique* du système



contrechant à l'arc
(cf. transcriptions précédentes)

formule conclusive à la harpe
(cf. "L'Harmonie selon Rempano" et transcription n° 4)



choeur responsorial tsogo (Disque P. Sallée, OCR 84 A.2)

L'incise mélodique qui fait remonter la "cadence suspensive" sur le *Do* (septième corde de la harpe) cette cadence "qui fait louvoyer le chant", donne fonction de *tonique* secondaire à ce *Do* son fondamental II. Nous avons vu en effet dans l'*Elombo* nkomi que cette tonique secondaire et la cadence qu'elle induit permettait une véritable modulation. Dans l'exemple sango du jeu de l'arc musical, ces deux toniques suscitent le balancement d'Antécédent à Conséquent caractéristique de la pièce (cf. plus haut exemple musical n° 2).

4. Les inconditionnels de la théorie de la genèse des échelles par le cycle des quintes envisagent la possibilité théorique d'une échelle naturelle de six sons qui "comprend le demi-ton, ignoré de l'échelle pentatonique, mais se distingue de l'échelle heptatonique [...] par l'absence du triton". (S. Gut "échelle" in M. Honneger, *Sciences de la Musique*).

On a vu sur quelles bases nous nous fondions pour faire reposer notre musique de harpe sur un système hexatonique, et l'on aura remarqué que ce système suppose le triton, même si dans les variantes dialectales tsoغو et lumbu la qualité des tierces des deux accords entrelacés le met en question.

Il ne serait pas inutile ici de rappeler les vues de C. Brañloiu (1953) qui tout en remettant en question la théorie du cycle des quintes, n'en aborde pas moins la genèse des échelles en s'abritant derrière une tradition millénaire chinoise qui revient au même ; peu importe en effet de savoir si les quintes s'engendrant l'une l'autre sont ramenées à l'intérieur de l'octave ou si la succession quinte ascendante quarte descendante s'obtient par l'alternance des fractions $2/3$, $4/3$ (ibid. : 337) le principe est identique. L'argument présenté par Brañloiu pour se rallier à la théorie chinoise

plutôt qu'à celles du cycle des quintes n'a d'ailleurs aucun poids car, s'il est vrai que d'un point de vue purement syntagmatique "on ne voit guère par quel mécanisme mental [l'il lettré pourrait] ramener un son distant de plus de deux octaves d'un autre [...] dans le voisinage de celui-ci" (ibid. : 337), tout tend à prouver au contraire que l'oreille musicienne, fut-elle illettrée, perçoit globalement le paradigme des harmoniques et effectue naturellement la réduction à leurs moindres degrés, de celles qu'elle choisit, même inconsciemment. C'est la base même de la "démonstration du principe de l'harmonie" de Rameau qui constate que : "l'octave sert de borne aux intervalles et par conséquent à l'harmonie, puisque tout ce qui excède son étendue n'est que la réplique de ce qu'elle renferme entre ses deux termes" (*Démonstration du principe de l'harmonie*) (1).

Nous aurons à reconsidérer en temps voulu la conception ramiste, mais revenons à l'échelle de six sons et à la théorie du cycle des quintes. On arrive donc, par la réduction des quatre premières quintes -quel que soit le "processus mental" y amenant- à une échelle à cinq intervalles inégaux qui est effectivement celle du système pentatonique chinois et dans laquelle la position serrée de deux tons dite *pyenon* dans l'octave détermine plusieurs modalités d'utilisation musicale de cette échelle ; d'où les cinq modes chinois.

Pour Brañloiu, l'échelle de cinq sons marquerait la limite du cycle des quintes. Intervient en effet ici la notion, également chinoise, de *pyen*, ces deux sons non consti-

(1) L'auteur d'*Hippolyte et Aricie* poursuit d'ailleurs ainsi "Si nous voulons entonner, par exemple, *ut* et *ré*, c'est toujours par l'intervalle du *ton*, ou d'une *seconde*, comme 8 à 9, quoique 8 soit la triple octave du son fondamental 1 qui a d'abord donné *ut* et duquel naît le sentiment de *ré*. Ainsi nous confondons naturellement toutes les répliques pour nous aider selon nos besoins".

tutifs introduisant éventuellement un point de passage mélodique entre les bornes des deux intervalles de tierce mineure de l'échelle de cinq sons. L'instabilité et la rareté qui sont la caractéristique de ces *pyens* autorisent l'auteur de "sur une mélodie russe" à déduire qu'ils sont "des sons de remplissage accidentels et que la marche de consonance en consonance a été arrêtée net, sitôt qu'elle s'est heurtée au demi-ton" (ibid. : 339). Elles lui permettent ainsi de justifier, avec la finesse que l'on sait la structure pentatonique, voire tétratonique et même tritonique de mélodies du répertoire populaire eurasiatique et même international comportant plus de sons à l'octave que le nombre de degrés constitutifs du système dont il les fait dépendre n'en prévoit.

Les vues du musicologue roumain, si elles ont eu l'immense mérite de rendre obsolètes certains préjugés évolutionnistes relatifs aux "gammes défectives" tout en faisant apparaître la nuance entre échelle et système - reprise par G. Rouget (1969 : 59) pour sa distinction phonique / tonique - n'en ont pas moins apporté une certaine confusion dans les esprits, d'une part en privilégiant le modèle monodique et d'autre part en laissant implicitement accroire dans l'universalité du système pentatonique à *pyenon* provenant par conséquent de la génération par quintes, quand bien même celle-ci en dernière analyse ne concernerait que les trichordes de Terpandre (ibid. : 330 et 386). Si la notion de *pyen* a sans doute été productive dans l'analyse des musiques populaires vocales monodiques eurasiatiques, dont l'auteur avoue qu'il voudrait retracer la préhistoire, elle aura introduit le doute systématique quant à la nature de bien des échelles dont l'analyse ainsi menée aboutit à l'impasse. On aura noté que les musiques polyphoniques et l'éventualité d'autres modèles génétiques que celui du cycle des quintes, fut-il abrégé, ont été négligés dans l'argumentation braïloienne ; or qui sait si l'incertitude d'émission attribuée à l'instabilité des *pyens*

n'a pas été confondue dans certains cas avec la fausseté naturelle -si l'on peut dire- des partiels 7 et 11 inclus de la "gamme acoustique", celle que Debussy et Bartok ont si merveilleusement utilisée dans leur langage, en l'adaptant, il est vrai, au système tempéré égal, et que des instruments tels que le cor naturel et l'arc musical sont bien obligés d'utiliser.

Et comment expliquer l'existence, plus fréquente qu'on aurait pu le croire d'échelles à degrés équidistants. non seulement de cinq mais de sept sons à l'octave (en Afrique en Indonésie et même au Mexique (1) ; il y aurait même une harpe équitétraphonique chez les Gwere de l'Uganda ! (*New Grove's* : 214) (2). Ces échelles, il est vrai, proviennent de l'accord d'instruments à sons fixes (3) et sont sans doute le résultat de choix culturels dont le but est d'obtenir une couleur sonore spécifique ou de satisfaire à des besoins polyphoniques (comme le système tempéré égal occidental par exemple) en transgressant les lois de la justesse naturelle. C'était bien là ce qu'avait senti A. Ellis qui, après avoir affirmé, comme le rappelle J. Blacking, sa foi en une échelle naturelle générée par les partiels de la résonance, revient sur la théorie d'Helmholtz et déclare :

(1) Pour l'équipentaphonisme et l'équiheptaphonisme, cf. l'article de G. Rouget (1969) et sa bibliographie.

(2) Ici une remarque : l'accord de cette harpe ne peut sonner que comme la septième diminuée de l'harmonie occidentale qui, elle, procède d'un système chromatique qui n'a sans doute rien à faire ici.

(3) Elles sont difficilement mesurables, on s'en doute, à la voix qui, tout porte à le penser, ne leur obéit pas nécessairement, tributaire qu'elle est des mouvements mélodiques et de la fusion polyphonique et qui peut très bien obéir inconsciemment à d'autres systèmes.

"The Musical Scale is not one, not 'natural', nor even founded necessarily on the laws of the constitution of musical sound, so beautiful worked out by Helmholtz, but very diverse, very artificial, and very capricious".

(Ellis 1885 : 526, cité par Blacking 1985, à paraître).

Comment est réalisé l'accord de ces instruments révélant des échelles à degrés équidistants? C'est la question posée par G. Rouget à propos des xylophones équiheptaphoniques des Malinké "puisque, par définition, dit l'auteur, l'équidistance heptaphonique c'est l'anti-consonance et donc, hormis l'octave, le manque total de point de repère immédiatement sensible". (G. Rouget 1969 : 70). Et l'on pourrait en dire autant de tout les accords équiphoniques... Nous ne tenterons pas pour notre part de répondre à cette question, nous bornant à constater cette tendance, somme toute assez répandue, à jalonner le continuum sonore d'intervalles égaux qu'aucun modèle génétique rationnel ne suffit à lui seul à justifier mais que l'on pourrait associer à la tendance fort humaine, elle, à progresser par intervalles conjoints. Le ton pourrait alors représenter la mesure moyenne de cette prudente progression, compte tenu du fait que l'accord de ces instruments représente souvent l'échelle dans l'ordre (ascendant ou descendant) de ses degrés et dénote donc une volonté de rationalisation du système. Mais l'on serait alors en droit de s'étonner que l'échelle équihexaphone n'ait pas été attestée en ethnomusicologie -du moins à notre connaissance- ; le seul cas connu est celui de "la gamme par tons" de Debussy qui, elle, est manifestement le produit de la projection mélodique, déjà apparente chez Wagner et Liszt, des harmonies post-romantiques à quinte altérée. Si Debussy s'est plu à en faire un "mode" pseudo-exo-

tique (1) c'est bien entendu par goût de l'auteur de "La mer" pour les sonorités nouvelles, mais surtout du fait d'une spéculation que seul le système chromatique tempéré égal rendait possible.

Restons-en donc à l'éventualité de cette tendance à progresser par mouvements conjoints de moyenne largeur, et émettons l'hypothèse que cette tendance peut selon les cas, aller dans le sens ou à l'encontre des exigences d'un principe générateur naturel ~~qu'il soit fourni~~ par le cycle des quintes ou par les partiels d'un son fondamental.

5. Le problème des échelles à degrés équidistants a montré le choix qui peut être fait d'un intervalle de base à la conjonction des degrés d'une échelle (2), même si les contingences ayant pu dicter ce choix échappent à l'analyse. Ces contingences sont-elles de même nature que celles qui ont dicté le choix de l'intervalle de base du jeu de l'arc musical. On remarquera que la manière dont est tenu l'instrument impose que cet intervalle soit relativement étroit puisque la touche ne peut être appliquée sur la corde que près de son extrémité. On peut donc penser que cet intervalle est un postulat de conjonction. A partir de cet intervalle s'établissent, on l'a vu, les deux paradigmes de proportions harmoniques donnant naissance à l'échelle de six intervalles -qui eux ne sont pas équidistants- du système mélodico-harmonique que nous avons décrit.

Quoiqu'il en soit, cette échelle est matérialisée par les cordes de la harpe et cette dernière pourra selon

(1) Fort passagèrement d'ailleurs. Il n'y a guère que "Voiles" (Préludes I) qui utilise systématiquement cette gamme.

(2) Ce qui n'empêche pas qu'un tempérament puisse être réalisé, ajustant la tendance à l'équiphonisme aux exigences de la consonance (cf. P. Sallée 1985, à paraître).

les régions, lui faire subir de légères modifications affectant la tierce (harmonique 5) des deux triades enlacées de son accord (cordes 5 et 6). Ces modifications, dont nous ne déciderons pas si elles sont dues à un phénomène d'osmose avec des systèmes voisins, pourraient, par contre, poser le problème de la tierce neutre, si fréquente dans la musique africaine ou d'origine africaine, cette *blue note* dont la théorie des *pyens* pourrait d'ailleurs rendre compte. Mais s'agit-il de tierces neutres ou d'interprétations régionales de l'intervalle de tierce? ... Ainsi dans l'*Elombo* et l'*Abandji* des Myene, ces tierces sont plutôt majeures et donc conformes au modèle acoustique. Dans le *Bwiti* Lumbu et Fang, l'accord I aurait tendance à être mineur, l'accord II majeur. Les deux tierces franchement mineures de l'accord de la harpe tsogo donnent parfois à sa musique, une saveur de mode hispano-mauresque (*Deuterus*) accentuée par le jeu en accords (cf. en particulier Disque P. Sallée CETO 749 A.1).



Influences? Convergences? ... Si la musique de harpe des Tsogo vient, comme nous le pensons, des Myene par l'intermédiaire des Kele, les tierces mineures de ses deux accords lui donnent finalement une couleur ibérique plus accusée qu'à celle des Myene alors qu'on serait en droit de s'attendre au contraire. C'est l'énigme devant laquelle nous nous trouvons au début de ce travail : comment les Tsogo, apparemment préservés de toute influence européenne peuvent-ils avoir une musique de harpe évoquant si fortement une influence ibérique. Doit-on attribuer ce caractère à un ancien rattachement à la civilisation luso-congolaise, en partie par les Myene, en partie directement au contact des Vili et qui sait? des Pombeiros? ou doit-on l'attribuer au hasard des convergences musi-

cales? C'est probablement dans l'union des deux causes que doit être recherchée la solution de l'énigme...

Quant au septième son, comblant parfois l'intervalle large de notre système hexatonique chez les chanteurs solistes de tradition myene (cf. p. 205) force nous serait d'en faire un *pyen*, si l'hypothèse d'une influence ancienne de la musique ecclésiastique européenne sur celle des Myene, ne semblait plus convaincante : ce septième son, bien qu'exceptionnel est chanté avec une telle assurance et souvent d'ailleurs dans de mouvements mélodiques où il n'a pas fonction de note de passage qu'il échappe totalement à la définition des *pyens* : chez Rempano il apparaît dans des mélismes de type neumatique (cf. p. 221)



évoquant l'esprit du plain chant.

Mais on consultera également notre transcription d'une séquence d'*Elombo* (p. 208) où ce son étranger à l'accord de la harpe (*Si* en hauteur relative) apparaît dans le contexte d'une "modulation" sur l'accord II (lorsque le chant "louvoie" en s'inscrivant dans une descente mélodique qui semble une manière de transposition de l'échelle de base au degré inférieur)



Ce dernier exemple souligne d'ailleurs le caractère tonal du système, et lorsque nous disons *tonal* ce n'est pas par référence à la tonalité occidentale, mais aux lois harmoniques qui donnent fonction de Tonique à la fondamentale I et de Tonique secondaire à la fondamentale II.

Reprenant la distinction phonique / tonique proposée par G. Rouget (op. cit.), nous pensons donc avoir établi l'existence d'un système *hexatonique* à deux fondamentales séparées par un ton, dans la musique de harpe, système n'excluant pas l'usage ponctuel d'une échelle *heptaphonique* à la voix.

6. Nous aimerions conclure ce chapitre par un dernier hommage à Rameau.

Faisant naître de "la proportion triple (1) [...] le mode *naturel* dit majeur, ses adjoints ou modes relatifs, le genre diatonique, c'est-à-dire les moindres degrés naturels à la voix [...] les repos ou cadences [...] " l'auteur du *Traité d'Harmonie* ne songe nullement à ramener la quinte supérieure et la quinte inférieure du son fondamental dans l'octave mais à faire de ces trois sons, la basse fondamentale de l'échelle diatonique occidentale, en liant le syntagme et le paradigme par la même loi naturelle : "chaque terme de ces progressions est toujours censé porter avec lui sa proportion harmonique [...] A présent que l'harmonie est connue, il ne s'agit plus que de lui donner une succession, succession qui ne peut s'imaginer qu'entre les sons qui composent cette harmonie puisqu'on n'en connaît point d'autres. De plus, chacun des sons de cette succession, pris dans un corps sonore particulier sera, de même que le premier, principe de son harmonie (*Démonstration du principe de l'Harmonie*)

On ne peut que souligner la similitude du système ramiste avec celui que nous avons décrit, à cette différence certes que l'intervalle qui sert de basse fondamentale au jeu de l'arc ne semble pas devoir être ramené à une de ces "proportions continues" incluses dans le principe du générateur

(1) La "proportion triple" est le cycle des quintes. La "proportion quintuple", le cycle des tierces.

unique dans lequel Rameau voyait la base de toute musique (1)

En dépit des failles d'une théorie qui se voulait recherche d'une vérité éternelle mais n'en pêchait pas moins par ethnocentrisme inconscient -et c'est là le seul reproche valable que J.J. Rousseau ait pu lui faire- notre Descartes de la musique semble avoir pressenti les theodicées sonores que sont les mythes que l'anthropologie allait bientôt découvrir.

Seul contre tous, fort de sa foi dans l'intelligibilité du monde des sons et méprisant pour les lumières de l'éclectisme philosophique, plus soucieux de percer la Nature des choses que de se laisser aveugler par la perception spontanéiste du "naturel", Rameau, si peu religieux, rejoint secrètement son illustre contemporain allemand. Ne prêche-t-il pas, à la fin de ses jours au grand scandale des mathématiciens : "Le principe de l'Harmonie est inépuisable et tient à la théologie, comme à la géométrie et à la physique" (Lettre à Béguillet cité par C. Kintzler, 1980).

Théorie indigène parmi d'autres sans doute !...
Mais Rameau n'aurait-il pas, en dernière analyse, été à même de comprendre les "Sauvages", mieux que son détracteur ?

(1) En suivant le raisonnement ramiste, l'intervalle d'un ton qui sert de basse fondamentale à l'arc devrait être la proportion $8/9$ du corps sonore initial. Or rien ne prouve que ce ton ait été trouvé de cette manière d'autant plus qu'ailleurs, on l'a vu, cet intervalle peut être le demi-ton. Il est donc prudent de s'en tenir pour l'arc à l'hypothèse de *deux* générateurs séparés par un intervalle choisi (arbitrairement ?) par la culture.

CHAPITRE VI

"UNE THEORIE INDIGENE DE LA FILIATION
DES INSTRUMENTS A CORDES"

-oOo-

"Pour l'ethnologue", dit Tylor, "l'arc et la flèche forment une espèce, la coutume de déformer le crâne des enfants est une espèce [...] La distribution géographique de ces objets, et leur transmission de région à région, doivent être étudiées de la même manière que les naturalistes étudient la distribution géographique de leurs espèces..." Mais rien n'est plus dangereux que cette analogie [...] *Equus caballus* est le descendant réel d'*Hipparion* [...] au contraire, une hache n'engendre jamais une autre hache ; entre deux outils identiques, ou entre deux outils différents mais de forme aussi voisine qu'on voudra, il y a et il y aura toujours une discontinuité radicale, qui provient du fait que l'un n'est pas issu de l'autre, mais chacun d'eux d'un système de représentations." (Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale* I : 7).

Le voyage fantastique

"Le problème de la filiation des instruments à cordes à partir de l'arc musical a été envisagé à plusieurs reprises. Hors quelques suggestions de détail, hors la possibilité de découvertes ultérieures, presque tout conflue en une hypothèse unique, dont l'apparente logique supplée aux preuves que l'histoire ne nous a point livrées. En résumant sommairement les faits nous dirons que la harpe, la guitare, le violon sont les aboutissements de lignes généalogiques, parties de l'arc musical et qui divergèrent. Toutefois certains stades d'évolution ne s'expliquent point sans la présence collatérale du type *cithare*, qui nous était apparu d'abord sous la forme d'instruments à bandes d'écorce écartées par des chevalets". (A. Schaeffner 1936/1968 : 185).

Nous ne pouvions, mieux qu'il ne le fait lui-même, résumer l'hypothèse somme toute assez darwiniste de Schaeffner, et nous rappellerons que l'auteur de *l'Origine des instruments de musique*, pour qui l'organologie africaine aura beaucoup compté, trouve dans le pluriarc, l'un de ces chaînons manquants susceptibles de lui donner quelque crédibilité. Comme ne manquent pas de le souligner Ch. Boiles et J.J. Nattiez en développant l'objection que Schaeffner avait lui-même prévue "Tout ceci est merveilleusement logique, mais à la manière de la logique hégélienne : il s'agit d'un modèle évolutif pur, indépendant, faute de preuves archéologiques qu'on ne possédera sans doute jamais, du développement réel des instruments dans telle ou telle culture particulière [...] " (Ch. Boiles/ J.J. Nattiez 1977 : 33).

C'est sur ce dernier point que nous sommes amené à intervenir car, s'il est vrai qu'il est difficile d'admettre que cette évolution ait été parallèlement la même dans chaque civilisation du monde" (ibid.) il se trouve que les Tsogo,

-du moins dans le *Bwete*- ne voient pas autrement la relation de l'arc à la harpe. Bien entendu, en ce qui concerne cette "culture particulière", il ne s'agit pas de "preuves archéologiques" mais d'une théorie indigène et nous nous exposerions à la critique si notre intention était de remplacer une théorie occidentale par une théorie indigène (1). Le recours à cette dernière n'aurait d'ailleurs qu'un intérêt limité si nous nous bornions à montrer que la relation de l'arc à la harpe, conçue comme une filiation par le *Bwete* trouvait une manière de preuve matérielle dans la présence voisine du pluriarc et de la cithare idiocorde : nous avons vu en effet que le pluriarc devait être considéré, pour la région qui nous occupe, comme une "variante distributionnelle" de la harpe ; quant à la relation cithare sur bâton/harpe-cithare, nous verrons qu'elle est conçue comme homologue à la relation arc/harpe par le *Bwiti* fang qui d'autre part considère comme analogues l'arc et la cithare sur bâton.

Certes, les instruments culturels ne sont pas des êtres vivants, un arc n'engendre jamais un pluriarc ou une harpe, et il y aura toujours entre ces instruments "une discontinuité radicale qui provient du fait qu'ils ne sont pas issus l'un de l'autre, mais chacun d'eux d'un système de représentation", dirons-nous en nous permettant de paraphraser Cl. Levi-Strauss (op. cit. en exergue du chapitre).

A vrai dire, on l'aura sans doute compris, la filiation de l'arc à la harpe n'est pas à proprement parler une "théorie" tsogo ou fang, mais un de ces procédés métaphoriques

(1) Cf. la critique que Cl. Levi-Strauss fut autrefois tenté de faire de la notion de *Hau* telle que l'utilisait M. Mauss. "A l'instant décisif, Mauss est donc pris d'une hésitation et d'un scrupule. Il ne sait plus exactement s'il doit faire le tableau de la théorie, ou la théorie de la réalité"(Cl. Levi-Strauss 1950 : XXXVIII, XXXIX).

par lesquels le *Bwete* -tout en préservant l'ésotérisme de son enseignement- invite la pensée symbolique à restaurer la cohérence anthropomorphe de l'Univers en en supprimant toute discontinuité interne. La filiation de l'arc à la harpe lui permet ainsi d'exprimer la loi biogénétique par laquelle, l'ontogénie reproduisant la phylogénie, la culture reproduira la nature et le principe femelle reproduira le principe mâle dans le cycle infini des existences.

Tout cela, à vrai dire, n'est guère original et nous laisserait tiède si nous n'y voyions la justification de l'analyse musicale que nous faisons de l'accord de la harpe à partir du jeu de l'arc musical au chapitre précédent, et par conséquent le moyen de dépasser la distinction désormais classique entre approche étique et émique des faits musicaux. Il ne s'agira donc moins d'authentifier notre analyse par une théorie indigène que de montrer comment les données du mythe peuvent rejoindre celles de l'acoustique musicale dans le cadre du "fait social global" qu'est le *Bwete*.

Mais fidèle à notre méthode qui consiste à laisser parler les textes et les informateurs -quitte à nous exposer aux foudres des linguistes- plutôt que de solliciter du lecteur qu'il nous croie sur parole, nous ferons apparaître cette filiation au travers des formules qui l'induisent.

Ces formules sont elles-mêmes à replacer dans le texte principal de l'enseignement du *Bwete* qui fournit la matière de l'homélie rituelle de la plupart des cérémonies en décrivant le voyage fantastique de l'initié dans la rivière Mobogwe.

Nous avons recueilli une dizaine de versions de ce

discours initiatique (1), stéréotypé comme le sont tous les discours proférés par le *povi*, décrivant ce voyage ou faisant référence à ses péripéties. Il faut y ajouter celles recueillies par Sillans (1967 : 161 à 171) qui les soumet à un traitement ethnolinguistique (2) rigoureux, indispensable pour atteindre au niveau sémantique, dont nos propres enquêtes n'ont pu que confirmer l'exactitude. En nous fournissant un précieux outil comparatif et en permettant un premier décryptage de nos propres versions, le travail de Sillans nous aura permis d'approfondir la signification musicale qui peut en être tirée.

Les textes du *Bwete* constituent en effet, on l'a vu un corpus relativement restreint s'exprimant par un discours largement redondant d'un *povi* à l'autre. Tout le corpus peut se rattacher aux deux thèmes correspondant aux deux rites de passage de l'initiation : 1. la descente et/ou la remontée de la rivière Mobogwe 2. l'ascension du Motombi.

Mais avant l'analyse de ce texte -car tout l'intérêt réside dans les formules dont il est composé- un résumé de son contenu s'impose ainsi que du sens que les glosés confidentielles des *povi* lui donnent. Qu'on nous pardonne ce gros-

(1) Correspondant à nos enquêtes : 65 I 047, Mimongo, Tamba II 67 II 007 et 67 II 008, Mimongo, Bilengui, *povi* Manyanga Kumba ; 68 III 005 Libreville, Mt Bouët, *povi* Mbonya ; 68 V 004 et 68 V 005, Bilengui Epamboa, *povi* Manyanga Kumba ; 68 V 006, Mimongo, Seka-Seka, *povi* Nzuba ; 68 V 007 Eteke Ouala ; 68 V 13, Mimongo, Seka-Seka, *povi* Nzuba ; 68 V 13 Mimongo, Seka-Seka, *povi* Nyondo. Nous y ajouterons les enquêtes de H. Pepper : 61.181 ; 61.189 ; 61.190. Transcriptions et traductions faites avec le concours de M. Mondjo et J. de Dieu Moubegna.

(2) C'est là sans doute la part la plus intéressante et la plus importante de l'enquête qui reste encore largement ouverte. En effet, seule une connaissance parfaite du milieu écologique, mœurs des animaux, symbolisme des plantes etc... pourrait épuiser le sens de ce discours.

sier outrage à la démarche initiatique et à l'inexprimable qui en fait la poésie, en livrant à l'avance ce qui ne doit venir qu'après, mais ce discours ayant fait l'objet d'une analyse détaillée de la part de Sillans, tout "suspense" serait superflu.

M5 : Tsogo, Sango : *la descente et / ou la remontée de la rivière Mobogwe* (1)

Après avoir absorbé les drogues initiatiques *eando* (2) et *eboga* (3), le *banzi* foudroyé par l'éclair (*ngadi*) et électrisé par le silure (*enigi*) (4), glisse dans les traces du python et se trouve subitement plongé dans la rivière Mobogwe pleine de lianes, de poissons, de crabes et de crevettes et sur les berges de laquelle poussent les plantes aquatiques *mosodo* (5) et *mondube* (6). Il se confond alors avec Mosuma qui est la loutre *tsoko* (7) mais qui se confond selon d'autres versions avec Dinzona elle-même. Dans cette rivière il marche à gué ou plonge parfois. Il rencontre sa jumelle Sombididi,

(1) Nous présentons ce discours avec l'intitulé M5 pour donner une certaine unité de présentation à notre travail. Mais nous avons vu que ces discours ne sont pas des "mythes" dans la mesure où la forme et le but pédagogique y prévalent sur le contenu mythique.

(2) *e-ando/m-ando* : *Alochorne cordifolia* Müll. Arg.

(3) *e-boga/mo-boga* : *Tabernanthe iboga* Baillon

(4) *e-nigi* : *Malopterus electricus*

(5) *mo-sodo/mi-sodo* : *Marantochloa ramosissima* Hutch

(6) *mo-ndube/mi-ndube* : *Marantochloa mannii* (Bth) Milne-Redhead. Ces plantes aquatiques *misodo* et *mindube* servent à faire des travaux de vannerie, activité féminine.

(7) *tsoko* : *Potagomale velox* Du Chaillu (Malbrant-Maclatchy 1949 II : 69).

une autre loutre (*sondo*) (1). Il rencontre également la pirogue conduite par *Motembwe* (2). En plongeant dans les trous profonds du lit de la rivière, "là où fouillent le crabe *kaa* (3) et la tortue d'eau *gesomba*" (4) il va trouver tous les instruments de musique du *Bwete* : *bake* (poutrelles percutées), *sok* (hochet rituel), harpe et arc.

(éléments communs à toutes les versions)

Mais au cours de ce discours, interviennent à tous moments les exhortations du *povi* à ne pas descendre *Mobogwe*, car si le *banzi* descend la rivière, il rencontre la mort et risque de basculer dans *Gepundundu* "le Néant" (5). S'il la remonte au contraire, c'est la vie, et à la source il se trouvera au pied du *Motombi* ; et là commence un autre discours décrivant l'ascension de l'arbre sacré sur lequel le *banzi* trouvera les signes laissés par *Dinzona*.

L'essentiel de l'enseignement du *Bwete* repose donc sur cette rivière, qu'il ne faut pas descendre et dont la remontée amènera à la révélation initiatique.

Cette rivière -toutes les gloses des *povi* l'affirment de façon on ne peut plus claire- n'est autre que l'intérieur du corps humain et plus précisément le sein maternel.

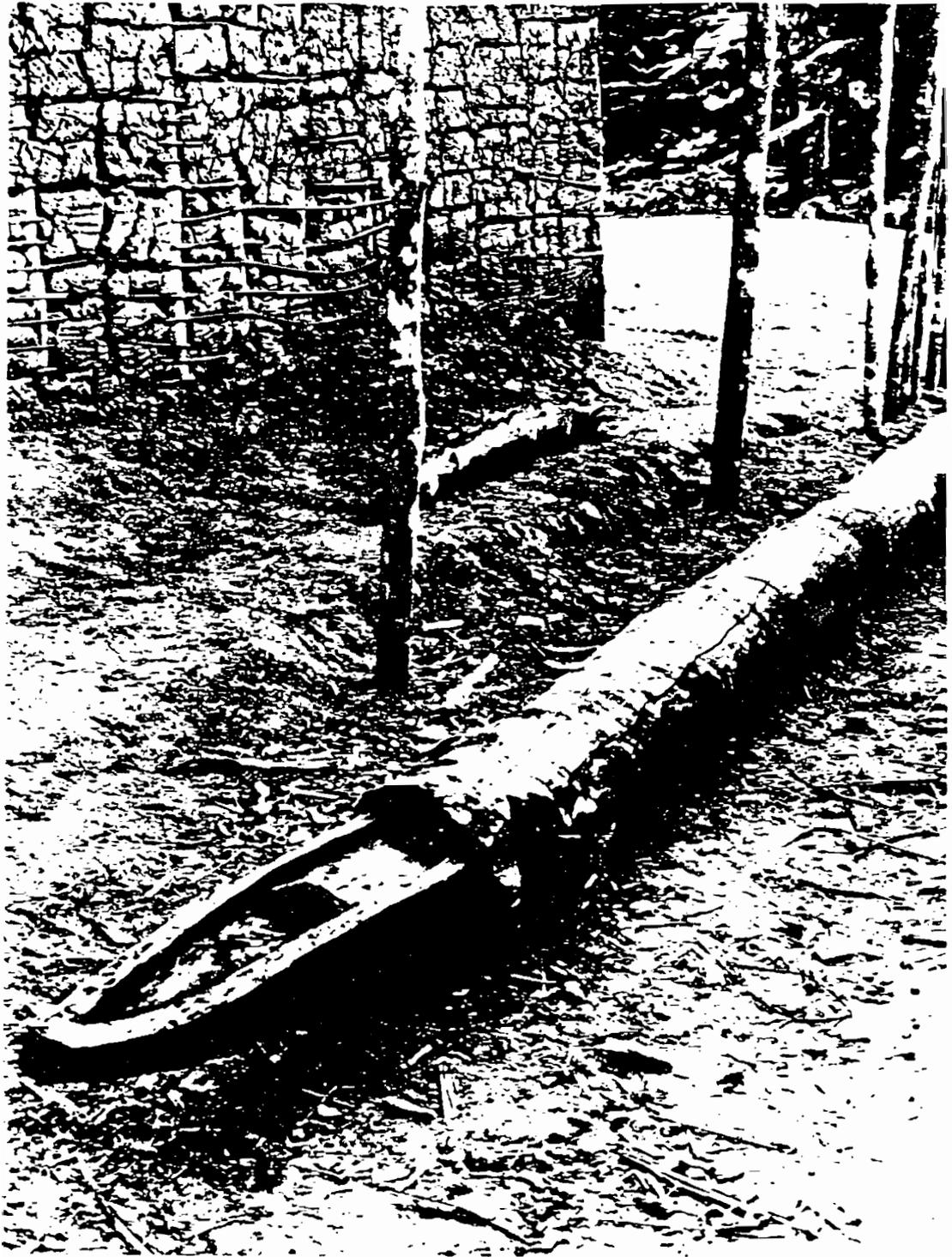
(1) *sondo* : *Lutra Hydrieticis maculicollis* Lichtenstein (Malbran Maclatchy 1949 II : 135)

(2) Nous avons vu au chapitre précédent l'un des sens qu'il faut donner à *Motembwe*.

(3) *kaa* : cf. chapitre précédent le symbolisme de ce crabe.

(4) *gesomba* : *Trionys Aubrii* Sillans op. cit. : 103)

(5) Rendu par une série d'images référant à la tombe, aux pièges à éléphants "dont on ne ressort jamais", au serpent qui avale les grenouilles etc... (cf. Sillans : 72).



Poutre maîtresse du temple du *Bwete* (tsogo)



Sculpture de l'avant de la poutre maîtresse du temple
du *Bwete* (lumbu) - Photo X.

cf. DISUMBA
séqu. 18

En descendant vers l'Aval, l'initié/Mosuma/la loutr *tsoko*, accostera au débarcadère où la pirogue le mettra au monde. Cette pirogue sculptée à l'extrémité extérieure de la poutre maîtresse qui soutient le temple, est donc le sexe féminin comme d'ailleurs l'évoque la sculpture avec son "pilote principe masculin, figuré par une simple proéminence vers l'étrave.

En remontant vers l'Amont, il arrivera à la bouche, non pas semble-t-il de la femme comme pourrait se croire obligé de le préciser une logique toute occidentale mais de l'être humain et peut-être bien même de l'homme. En effet, certains *povi* précisent comme Sillans l'écrit lui-même que :

"Le Mobogwe des origines c'est le ventre de ton
père (1)"

"L'autre c'est celui de ta mère

"L'autre c'est la cour du village"

(Sillans op. cit. : 187)

De plus, ce commentaire, en assimilant à Mobogwe "la petite mare *gevondo* qui se forme dans la cour du village [...] où vont jouer les enfants" (ibid. : 190) induit l'homologie du lieu de gestation et du cadre de la vie sociale.

L'interprétation johannique (2) que donne Sillans des exhortations du *povi* à ne pas descendre Mobogwe en posant l'équivalence : naissance matérielle/naissance spirituelle = mort spirituelle/mort matérielle nous semble évidente ; le

(1) De plus, lorsque l'on connaît la valeur fécondante de la parole dans la pensée africaine et le discrédit généralement porté sur la parole féminine, le *Bwete* -une société d'hommes dont l'un des buts est manifestement de soustraire aux femmes le secret de la vie- ne peut avoir donné une connotation à cette bouche qu'en opposant sexe féminin/bouche masculine.

(2) "Entretien avec Nicomède", Jean I C.3.6.

commentaire suivant d'un *povi* cité par Sillans ne peut que le confirmer : "Si la mort nous est venue, c'est parce que l'on sort du sein de la femme. Si tu ne veux pas mourir, il faut sortir de la fontanelle car le sein de la femme c'est *va tsina* (en bas, vers la terre) et la fontanelle *go ngongo* (en haut, vers le ciel). Alors ne descends pas Mobogwe. Dans l'*eboga* le *banzi* qui est un nouveau né sort par la bouche et à sa mort, il sortira par la fontanelle" (Sillans ibid. : 191

Cependant la remontée de Mobogwe doit être comprise également comme l'acte de procréation lui-même, l'organe mâle remontant dans l'organe féminin (1). Intervient en effet parfois dans certaines versions du discours, l'image que nous avons évoquée au chapitre précédent montrant le *banzi* sous l'emprise de l'*eboga* escaladant une montagne "pas avec les pieds mais avec les genoux" pour arriver dans un monde brillamment illuminé. Mais cette montagne (ou cette corde) est celle qu'il grimpera également le jour de sa mort.

cf. DISUMBA
séq. 25

Car Mobogwe est également le sein cosmique et le voyage fantastique du *banzi* dans le corps humain est le même que celui qu'il fera de l'autre côté du monde après sa mort charnelle. En effet, intervient ici dans une version, il est vrai sango de ce discours, les éléments d'un mythe solaire par les termes duquel la trajectoire de la vie est comparée à celle du soleil, la courbure du fœtus, celle du dos des vieilles personnes ainsi que du fouisseur à creuser les tombes et à effectuer les travaux d'agriculture servant d'images à son périple. Le symbolisme de la lumière et des astres est d'ailleurs utilisé par tous les *povi* pour décrire la phase ultime de l'initiation où le *banzi* arrive au village du *Bwete*

(1) Certains *povi* expliquent que *gesomba* la tortue d'eau "qui fouille dans les trous profonds de la rivière" est l'organe mâle.

là où se trouve Kombe "Soleil", Ngonde "Lune", Minanga "les étoiles" et Ngadi "Eclair". L'Est et l'Ouest situent également la direction cardinale du voyage : la source de Mobogwe est située au Levant (*kega*) et l'embouchure au couchant (*evese*) (1), ce qui correspond à l'orientation de l'axe Ivindo-Ogowe. A l'Ouest se trouve le "pays des ténèbres" (*evitsi*) des richesses et des Blancs (2) et à l'Est le pays d'origine des Noirs.

Ce qui donne peut-être un dernier sens -historique celui-ci- à ce voyage initiatique et nous ne sommes pas loin de penser que l'étrange climat psychologique qui, de toute évidence devait régner dans l'intérieur du Gabon à l'époque de la Traite n'a pas dû être totalement étranger à l'édification de cette gnose pessimiste qu'est le *Bwete* (3).

-
- (1) L'Ouest : *evese* semble avoir prêté à un curieux jeu de mot initiatique avec W.C. prononcé bien entendu *vese*, qui est un terme connu partout en brousse. En effet *evese* connote la pourriture, le dépotoir, "le cabinet de Nzambe" (sic) associant ainsi richesse et putréfaction.
 - (2) Faut-il retrouver ici les croyances selon lesquelles "lors que les Portugais apparurent pour la première fois [...] les Noirs [...] les prirent pour des cadavres vivants [...] (Randles 1968 : 88). La couleur blanche est de toutes façons celle des esprits et des morts.
 - (3) Il n'est pas interdit de penser également que "la légende du Graal", en plein rayonnement au Portugal au XVe siècle (cf. W. Bal 1965 : XXX) ait pu fournir -par quel cheminement secret ?- matière à alimenter cette gnose. L'imaginaire européen de l'époque qui assimilait confusément les grands voyages de découverte à une quête initiatique (cf. "Les voyages de Pantagruel" et A. Schaeffner : 519-534) ne rejoignait-il pas l'imaginaire africain ? Il nous semble qu'une histoire de l'Afrique ne peut se faire sans tenir compte du regard respectif que se sont toujours porté Africains et Européens.

L'arc et la harpe

Il faut souligner dans ce discours la fréquence exceptionnelle de formes adverbiales idéophoniques exprimant soit la surprise du *banzi* assailli par ses visions et la rapidité fulgurante de celles-ci, soit la manière dont se propage cette résonance sourde dans le milieu étrange où il a été plongé et dont l'origine se localise peu à peu dans le trou où il découvrira les instruments de musique.

Les formules concernant la harpe et les instruments peuvent d'ailleurs se détacher du texte décrivant le voyage dans Mobogwe où elles constituent une sorte de discours interpolé, un peu à la manière de ces "tropes" de la littérature post-grégorienne qui de commentaires du texte biblique devinrent séquences poétiques autonomes.

Le sens de ces séquences ne pourrait être totalement perçu si l'on négligeait de prêter attention au thème verbonominal *-kunga-* "bourdonner", "tinter" "vibrer", (dictionnaire Walker) dont tous les *povi* font un usage répété dans différents contextes où l'emploi de ce terme est susceptible d'induire l'idée d'une homologie de toutes formes de frémissements. Ainsi la harpe et les instruments de musique "vibrent" mais également l'enfant (le *banzi*) dans le sein maternel, le crabe et la tortue au fond du lit de la rivière, et, sous le couvert de divers euphémismes, les partenaires sexuels, enfin les flancs du cadavre travaillés par la pourriture (1). C'est dans ces formules que s'exprime de la manière la plus claire, l'idée d'une filiation de l'arc à la harpe fournissant à cette gestation cosmique son symbole le plus éloquent. Ainsi ce discours devient-il, dans sa forme même,

(1) Cette image sera utilisée dans un autre texte.

un véritable jeu rhétorique autour du sème "vibration" et, en dépit de son caractère stéréotypé, un intéressant document ethnolinguistique pour l'expression des sensations par le biais des idéophones et onomatopées.

Nous avons choisi parmi tous les discours des *povi* sur le thème de Mobogwe que nous avons recueilli celui dit par le *povi* Nzuba du village Seka Seka (Mimongo) à l'occasion d'un *Bwete* organisé pour le premier rite de passage (*masoso*) d'une initiation. Nous donnerons de ce texte tout d'abord sa traduction libre, puis sa transcription et traduction juxtaposées. Le lecteur pourra en effet entendre des fragments de ce discours dans notre disque OCR 84 (face A page 4). Nous tenons à souligner que malgré l'imperfection de la notation tonétique encore mal connue, ce texte a été vérifié mot à mot avec tous les moyens en notre possession et en particulier le très précieux dictionnaire inédit de R. Walker. Le lecteur pourra ainsi lui-même se rendre compte de l'étonnante richesse poétique de ce texte et de la crédibilité de notre traduction.

Discours du *Povi* Nzuba (tsogo)

(enq. P.S. 1968 V 06 - Seka-Seka Mimongo)

- A 1. Aux origines, il y a eu le pieu planté pour retenir la terre et les premières gouttes de pluie qui ont fécondé le sol.
2. Alors l'être humain s'est formé tout petit -petit comme l'aiguille à coudre.
3. Et il est arrivé au débarcadère, là où l'on remodèle la forme humaine.
4. Il est arrivé là où l'on sépare le cordon du placenta
- B 5. Voici la harpe ! Mère la harpe !

6. La harpe vibre dans le trou profond de la rivière, dans le trou là bas à l'aval dans le trou où se trouve le crabe et la tortue qui fouille à contre courant.
7. Voici la poutrelle percutée ! Cette poutrelle est pour la grenouille Bosua.
8. Le hochet rituel lui est pour le porc-épic Bopunda c'est le hochet rituel qui crépite sur le chemin de l'endroit secret où ne pénètrent que les initiés, le dépotoir de Nzambe de l'Aval l'être omniscient qui a créé les rivières le Ciel et les arbres fruitiers
9. Regarde bien la harpe ! Et toi la harpe regarde bien celui qui t'a engendrée : c'est l'arc musical avec sa corde unique tendue.
10. La harpe a été engendrée. Son géniteur c'est l'arc musical !
- C 11. Regarde là où ça travaille dans le trou de l'Aval, là où vibre la harpe :
12. C'est Mosuma l'enfant qui vient de naître et qui a laissé la rivière ouverte pour glisser vers le pays qui mène à la mort.
13. Voici qu'elle est tombée dans Mobogwe , la rivière des racines amères de l'initiation, la rivière des douleurs et des revenants !
14. Elle plonge dans Mobogwe sur les rives de laquelle il y a les plantes dont la racine amère vous donne des visions, et au milieu un enchevêtrement de plantes aquatiques qui servent aux travaux de vannerie.
15. Elle entend alors une grande vibration. En vérité ! une grande vibration qui venait du fond de la rivière.

16. Alors Mosuma descend rapidement et s'écrie : "Mère ! qu'est-ce qui vibre ainsi" ? Et elle voit alors le crabe Bitato grand virtuose de la harpe qui est en train de jouer de son instrument.
17. Elle entend alors une grande vibration et elle voit soudain le hochet rituel du porc-épic, le hochet rituel qui crépite dans l'endroit secret où ne pénètrent que les initiés.
18. Alors elle pénètre... En vérité ! et elle entend soudain la poutrelle percutée. En vérité ! qui résonnait, résonnait, résonnait !...
19. Elle pénètre doucement encore plus avant et voici qu'elle entend l'arc musical ; l'arc musical dont on dit qu'il sonne bien et qu'il est pareil au mâle solitaire, l'arc avec sa corde unique qui nous vient de Mganbwe.
20. Et ça vibrait ! et ça vibrait ! Elle a vu alors la harpe dont jouait le crabe virtuose en la faisant résonner avec ses doigts aux articulations crevasées.
- D 21. Elle a plongé alors tout doucement et a fait parler la harpe. En vérité ! C'est ce qu'a fait Mosuma !
22. Elle a donc pris tous ces instruments et s'est écriée : "Père ! Puis elle a regardé d'un côté : il y avait une rangée bien plantée de pieds d'*eboga*, de l'autre : une rangée bien plantée de pieds d'*ean-do*.
23. Elle a donc regardé ainsi et a vu l'*eboga* qui avait poussé sans que personne ne l'ait planté et (grâce à qui la population est devenue nombreuse) (1)

(1) Traduction incertaine.

24. Mosuma a donc déraciné l'*eboga* ; elle a cassé un morceau de la racine et l'a goûtée et elle s'est dit : "ma foi cela est mangeable !"
25. Elle en a avalé plusieurs morceaux.
26. Puis elle s'en est repartie avec l'arc musical, avec la harpe, avec tous les instruments.
27. Elle n'est pas rentrée chez elle mais elle est venue directement au temple, là où nous sommes, et elle s'est assise là.
28. Elle restait assise à somnoler et voici quels étaient ses rêves :
- E 29. Hé ! Hé ! Hé ! allez-y ! allez-y ! descendez dans Mogobwε comme les vers intestinaux qui descendent dans les viscères.
30. Descendez dans Mobogwε, descendez jusqu'aux chutes où résident les petits poissons qui remontent la rivière.
- F 31. Alors les femmes sont parties à la pêche pour attraper les *mitungu* qui remontent Mobogwε.
32. Hé ! Hé ! Hé ! allez-y ! allez-y ! Allez jusqu'au tas d'ordures où l'on jette la queue du coq après l'avoir tué, ce tas d'ordures qui est la plantation des Kele. C'est là que se vautre le mâle solitaire du cochon sauvage.
33. Alors les hommes sont accourus vers le tas d'ordures et ont trouvé des cochons sauvages en grand nombre.
34. Et ils en ont tué beaucoup.
35. Ils ont dit alors : la chose qu'a mangée Mosuma, si nous en mangions aussi ?
36. Et c'est à partir de ce jour qu'a commencé l'usage

de consommer les deux variétés d'*eboga*, les racines amères qui donnent des visions et qui sont apparues toutes prêtes (sans qu'on ait eu besoin de les planter)

37. On a l'habitude de dire que la variété *nyoke*, c'est Porc-épic frère de Cynocéphale qui l'a découverte, près de la chute qui gronde...
38. Regarde aussi la variété *mbasoka* découverte également par Porc-épic frère de Cynocéphale ; tous deux sont restés en forêt pour en manger jusqu'à présent
39. Et voilà que ce sont les *banzi*, les initiés qui en mangent à présent (mais il y a plusieurs sortes d'initiés) : il y a le *banzi* que l'on appelle Gevangani et qui, lâche, a fui comme un chimpanzé par peur de l'initiation.
40. Il y a le *banzi* qu'on appelle Getsukudu et qui a été pétrifié le dos au bout du village tel la termitière car il n'a pas su comprendre ou garder le secret de l'initiation.
- G 41. Arc musical, corde unique tendue que voici ! Tu as compris maintenant ce qu'est l'arc musical, le mâle solitaire avec sa corde unique tendue ?
42. Toi qui est venu pour apprendre, as-tu compris quelle était l'origine de l'arc musical que voici ?
43. Mais puisque nous sommes en train de parler, parlons donc de la manière dont est apparu Nzambe Kana, comment il est venu et comment il a inventé toutes ces choses là dont nous allons parler à l'endroit intime où ne pénètrent que les initiés, au dépotoir de Nzambe à Pongo là-bas.
44. Regarde donc de ce côté-là où vibre la harpe, au fond de la rivière à l'aval là-bas.

- H 45. C'est de là-bas qu'est venu Nzambe Kana avec son coeur plein de pensées utiles qu'il a semées comme on sème les taro.
46. C'est lui également qui a planté tous ces arbres rouges avec leurs ciselures et leurs signes gravés. Voici qu'il vient à pas pesant et qu'il sème, qu'il plante !...
47. C'est à la saison sèche qu'il a déposé les couleurs orange et rouge sur tous les arbres sacrés.
48. C'est ainsi qu'est venu Nzambe Kana pour créer toutes ces choses là.
49. C'est depuis ce jour que l'on dit : "la semence du perroquet, le tabac de la grenouille, sont comme la fumée qui monte de la marmite vers le ciel. Cette fumée est celle du premier incendie de la première plantation des origines, incendie allumé par l'Arc en Ciel !
50. Anciens et nouveaux initiés Salut !...

Discours du *povi* Nzuba (tsogo)

(enq. P.S. 1968 V 06 - Seka-Seka, Mimongo)

Transcription et traduction effectuées avec M. Mondjo et J. de D. Moubegna.

cf. *DISUMBA*
séq. 7 et 8

- [1. *Disumba* (1) *ânde mokoko*
Disumba est le pieu (qui sert à retenir la terre autour d'une case)

(1) *Disumba* : un des mots clefs du *Bwete* : cf. Sillans 1967 : 318. Les *povi* glosent tous : *Disumba mokoko*, c'est la femme des origines.

adengano mapoma na manze na esuba ea ngambo (1)
.....

2. *Ivo ángo akesoaka vigevige(2) mokubaε*
Alors il s'est formé tout petit petit un corps chétif
ga ndongo (3) etumbu tsanda
comme l'aiguille à coudre le pagne.
3. *nyone vamabweka ángo va ebongo*
Un jour il est arrivé (lui) au débarcadère
va-mabongoku (4) momá
là où l'on remodèle l'être humain
4. *Ye a-ke-bweka va masenso vamatoako*
Il est arrivé là où
gekondo tsia na digaba (5)
carpe
5. *Anáká iya ngombi ! iya ngombi !*
Regarde Mère harpe ! Mère harpe !
6. *Ngombi kungaká ! ákunge go ndibo,*
harpe vibre ! tu vibres dans le trou profond de
la rivière,
gó ndibo gó epang gonde kaane
dans le trou à l'aval où se trouve le crabe

-
- (1) Intraduisible littéralement ; sens général : "qui a reçu les gouttes de pluie qui fécondent le sol (cf. Egalement Sillans, ibid.)
- (2) *vi-* : préfixe de classe 19 des diminutifs.
- (3) *ndongo* : *fagara macrophylla* : faux citronnier à épineux ; a été mis à la place de *tsongi* : aiguille.
- (4) De *e-bongoa* : "façonner" mais aussi "éduquer". Il est fait allusion ici au geste de remodelage de la tête de l'enfant à la naissance.
- (5) Sens général : là où l'on sépare le cordon du placenta.

na gesomba geguwa matembe.

et la tortue qui fouille à contre courant (1).

7. *Aná bakene* , *bakene*
Regarde la poutrelle percutée là, cette poutrelle
ende yea Bosua (2)
est pour Bosua ;
8. *sòke sanga sa Bopunda* (3) *a gó Nzimbe*
le hochet il est pour Bopunda au *Nzimbe*
na makaka (4), *na mitoo mya Nzambe a Pongo*
d'autrefois , le dépotoir de Nzambe de l'Aval
mokani (5) *a mambu mwa dinga ye akekanaka*
..... enfant savant qui a créé
mbei na ngongo na etete ea myonda.
les rivières et le Ciel et les arbres fruitiers.
9. *Anáká vo ! tevo ! tevo ! tevo ! tevo ! ee Bosenge*
Regarde [interjections] toi la harpe
Anaka vo ti one amabota ewe Mongongi
Regarde [narratif] celui qui a engendré toi : l'arc
musical !

(1) Cette formule est un euphémisme pour l'acte sexuel.

(2) Il s'agit de la grenouille *ngoto* : *Rana gribinguiensis* ; variété de grenouille à membres postérieurs très développés (Walker dict.). Le coassement de cette grenouille évoque les percussions sur le *bake*.

(3) Il s'agit du porc-épic *ngomba* : *Hystrix Africae australis* (Walk. dict.) ou *Atherurus armatus Gervais* (Malbrant-Mac-latchy op. cit. : 291).

(4) *na makaka* : sans doute un terme d'origine kongo. Toute cette formule concernant le *sòke* est encore un euphémisme initiatique pour l'acte sexuel ; le *sòke* possède, on l'a vu, une connotation mâle que montre éloquemment sa morphologie et le *nzimbe* connote l'endroit secret où ne "pénètre" que l'initié.

(5) Vient sans doute de *-kana-* : "créer".

(6) Bosenge l'inventeur de l'arc et de la harpe est souvent nommé à la place de la harpe.

- Mongongo motimbo mweka mokòde Mbangwe*
L'arc toute droite une seule corde [de] Mbangwe
10. *Bosenge amabotuku yèdî Mongongo*
La harpe a été engendrée par sa mère l'arc musica
11. *Anáká wane emakungake go ndibo*
regarde là où cela tressaille dans le trou
go ndibo gó epongo, go makúngaka
dans le trou (de la rivière) à l'aval là où vibre
ngombi vo góné :
la harpe [narratif] là :
12. *ye Mosuma (1) mwana etsike amatsikaka*
c'est Mosuma enfant " qui a laissé
mbeï mikanga (2), tsengé divenda
la rivière ouverte, le pays en pente
na go bayangwe
jusqu'à (3)
13. *Ye ake sítumeaka (4) Mobogwe ; Mobogwe,*
Voici qu'elle tombe dans Mobogwe ; Mobogwe
mbeï ea mando, asikakongo (5), mbeï ya
rivière de l'eando, " , rivière des
migonzi.
revenants.]

(1) Viendrait de *-súma-* : descendre (la rivière). On se sou-
vient que Mosuma est mis à la place de la loutre *tsoko*.

(2) L'enfant qui est sorti du ventre de sa mère.

(3) Les *povi* glosent : le pays en pente qui mène à la mort.

(4) Vient de *-súma-* : "descendre" mais avec le sens de tomber.

(5) Cf. Sillans *ibid.* : 319.

14. *Asútumea Mobogwε na pwii ! Ambe :*
Elle plonge dans Mobogwε subitement ! Elle dit :
(idéophone)
Mobogwε ! tseny'edi tε mandome ,
Mobogwε ! d'un côté [narratif] il y a l'eando,
tseny'edi tε mabogeme , va gatse a gatse
de l'autre l'eboga au milieu
geyaya sa misodo na mindube (1)
un enchevêtrement de *misodo* et *mindube*
na kanga y'obe
et..... (2)
15. *A m'oko tε : tigidi - gidi - gidi - gidi -*
Elle entend alors : (onomatopée)
gende gó ekunga , kivti !... gende
qui venait d'une vibration, je jure !... qui venait
go ekunga gó ndibo
d'une vibration du fond de la rivière.
16. *Tε Mosuma pwii , ambe :*
Alors Mosuma descend (idéophone), elle dit :
Iya ! ambe : ge ne ge kungani
Mère ! elle dit : qu'est-ce qui vibre
gene gende ? Yáke dengaka Bitâto
c'est quoi ? Elle va trouver Bitato (3)
mosongo a ngombi ânde ti
virtuose de la harpe il est alors
go egoba ti ngombine edwe
en train de jouer [narratif] la harpe que voici.

(1) Rappelons que ces plantes acaules servent à faire des travaux de vannerie : activité féminine contrairement au tissage du raphia. Toute cette forme est une leçon d'anatomie

(2) Cf. Sillans *ibid.*

(3) Bitâto : c'est-à-dire le crabe *kaa*.

17. *Amokó* *te na tigidi gidi gidi gidi*
Elle entend alors (onomatopée)
te go sokegege ;
alors (elle se trouve) devant le hochet rituel ;
soke sa gó Bopunda
le hochet qui est pour Bopunda,
a gó nzimbe na makaka . Anaka ye
dans le *nzimbe* des origines. Elle regarde
andengaka soke gege.
elle trouve le hochet.
18. *Te gekunga góné tigidi gidi gidi gidi*
Alors ça vibrait là "
Te ángo tavea kitvi ! Am'okó
Alors elle pénètre , je jure ! Elle entend
na ngogo te bake ne edwe ,
soudain alors la poutrelle percutée que voici,
kit vi ! te ende gó ekunga
je jure ! (alors) qui est en train de vibrer
góné t'ekunga ekunga ekunga !
là-dedans de vibrer vibrer vibrer !
19. *Atavea na gii a m'óko te*
Elle pénètre doucement (idéophone), elle entend alors
mongongoe odo ; mongongoe puii
l'arc musical que voici ; l'arc (idéophone)
ombe : odo te motombodi ago ndebwe
(dont) on dit : lui (alors) " qui sonne bien
mongongo motimbo mweka mokodi Mbangwe
l'arc mâle solitaire une seule corde de Mbangwe
20. *Te gekunga vane tigidi gidi gidi gidi ;*
Alors ça vibrait là "
yeake bongoko Bosengege odo
elle va prendre la harpe là que voici

Bitato ya basongo a ngombi ande
Le crabe virtuose de la harpe il est
go egobo ngombine edwe
en train de faire résonner la harpe celle-ci (avec
misavimye myedi etena.
ses doigts à lui crevassés.

21. *Te ango giii te t'avea waaa*
Alors elle (idéophone) (alors) elle plonge doucement
(idéophone)
avoveda (1) na ndii te ngombine
elle fait parler (idéophone) (alors) la harpe
kivfi ! Mosuma mivan etsike !
je jure ! Mosuma enfant délaissée !

22. *Te ango bongogo yomá yetso ene*
Alors elle prend ces choses toutes là (et)
ambe : Tetá..o! Te ángo vigaka
elle s'écrie : Père ! Alors elle vient
A bono nani ambe ti vama jusa
Elle regarde comme ça elle dit comment sont sorties
ti yome ene ? abono tsenye edi :
ces choses là ? elle regarde d'un côté :
na gatatatata te mobogeme
bien alignées (idéophone) ce sont les pieds d'*eboga*
abono ti edi ; na gatatatata te
elle regarde de l'autre : bien alignés
mandome
les pieds d'*eando*

23. *A bono nani te tí eboge ende*
Elle regarde ainsi : (alors) c'est l'*eboga* qui était

(1) *-vov-* : parler
-voveda : faire parler, faire résonner.

ga vane na tsu.

là bien planté.

Ombe : eboge emaswake gó tsutsu

Elle dit : l'*eboga* est venu bien planté, et

wambe yo suaka mavuta .

la population est devenue nombreuse.

24. *Y'âke dzuwaka tindi nyon'e ;*

Elle va déraciner assurément ce jour-là ;

Mosuma, yâ dzuwaka eboge-ε. Goma

Mosuma, elle déracine l'*eboga*. Quand elle

dzuwa ango ânde go edzuwa eboge

a déraciné lui, quand elle a déraciné l'*eboga*

gône . Ye ângo akanega ; ômbe

là-bas, alors elle en a goûté ; elle a dit :

somage ege geako mwe-e

cette chose là c'est mangeable (je jure)

25. *Te ângo tsopaga nani te nyambaga ngâ-a*

Alors elle attrape cela alors elle casse [onomatop]

ômbé : somage ege ge âkô-o

Elle dit : cette chose là c'est mangeable,

ki-îvi ! Te nyambaga ngâ-a

je jure ! Alors elle casse [onomatopée]

A nyamba nani ângo te kobeda.

Elle casse ainsi puis elle (alors) avale.

26. *Te ângo vigaka na mongongô odo ;*

Alors elle arrive avec l'arc musical que voici ;

te vigaka ti na ngombine nyétsə edwe.

elle arrive alors avec la harpe tout ça.

27. *Asinika gó eba te ango vigaka*

Elle n'est pas rentrée à la maison, elle va

dεεε na go ebanza gande neva ;

direct (idéophone) au temple comme ici ;

tɛ ángo diga tsu !
alors elle s'asseyait ... [idéophone] !

28. *Tɛ ángo ábaka vanɛ tɛ atimbaka ,*
Alors elle reste là (alors) à somnoler,
andɛ vanɛ.
elle est là.

29. *E-e-ɛ ! E-e-ɛ ! E-e-ɛ ! E-e-ɛ ! E-e-ɛ ! E-e-ɛ !*

Ay ! Ay ! Ay ! gɛndagayɛ ! gɛndagayɛ !
allez-y ! allez-y !

nago Mobogwɛ na Makagna ; tɔngɔngɔ (1) n'ɛnga
dans Mobogwɛ et Makagna ; le ver intestinal va
go kweĩ miungwɛ (2) ;
là où il y a des vers ;

30. *Ombɛ kyaka nago Mobogwɛ ! kyakani nago*
Elle dit allez-y dans Mobogwɛ ! allez-y dans
Mobogwɛ wango gó bati mitungu-ô (3) !
Mobogwɛ là-bas où remontent les *mitungu* !

31. *Tɛ gomakea agetóɛ ake tsopaka*
Alors sont parties les femmes pour attraper
mitungu-mie mine mi mábata go Mobogwɛ
les *mitungu* là qui remontent Mobogwɛ
na Makanya (tongɔ n'ɛnga)
et Makanya (comme les vers intestinaux)

[32. *Eɛɛ ! Eɛɛ ! Eɛɛ ! Eɛɛ ! Eɛɛ ! Eɛɛ !*

gɛndagayɛ ! gɛndagayɛ ! na va tamba va
allez-y ! allez-y ! jusqu'au tas d'ordures de la

(1) *tɔngɔngɔ* : *oxyurus vermicularis*. L'initié est maintenant comparé à un ver intestinal.

(2) *miungwɛ* est mis à la place de *mosɔbɔ / misɔbɔ* : *Ascaris lombricoïdes*.

(3) *matungu / mitungu* : petit poisson non identifié qui restera dans les chutes.

Ambe : *nyokone edue* ; *ombe nyokone*
On dit : le *nyoke* que voici ; on dit : le *nyoke*
edue ombé (vane vamaovoko)
que voici ; on dit (c'est ce qu'on parlait)
mbe ebogee emasua go tsutsu, wambe
que l'*eboga* est apparu tout planté, la population
mavuta.
nombreuse.

37. *Ambe nyokene , nyokene edue , ende yea*
On dit le *nyoke* , le *nyoke* que voici, c'est pour
Mondo kaya Pasako (1) ; *mbuane*
Porc-épic frère Cynocéphale , la chute (d'eau)
eduma , ande go mogiga a bango a anmanigi,
gronde
mingoe na yome (2).

38. *Anaka ti mbasokane edue, ende ye a*
Regarde le *mbasoka* ici, c'est pour
Mondo kaya a Pasako ; *angane ande*
Porc-épic frère de Cynocéphale ; les voilà qui sont
go ea mango na deo
pour manger ça jusqu'à présent
go pindi a denga
en brousse (....?)

39. *Vane gomaeaka do banziye :*
Et voilà qu'ils en ont mangé à présent les *banzi* :

(1) Cf. p.

(2) Ce membre de phrase intraduisible ferait allusion aux mœurs du porc-épic qui aimerait demeurer près de chutes d'eau. Rappelons que les chutes sont le lieu privilégié des esprits. C'est près d'une chute que Benzoge a découvert l'*eboga* selon le mythe pinzi.

- Ee banzi yene ea Gevavangani ene*
Ce *banzi* ci c'est Gevavangani (1) celui
emavavanganaka na koane (2)
qui a fui devant la sagaie ;
40. *ee banzi ene a Getsukudu* (3) *emakodeaka*
Ce *banzi* là c'est Getsukudu il s'est arrêté
mokongo va étumba ; *nyone*
le dos au bout du village ; à présent
ye ogaka banziye dine na dindunga ya muki
on surnomme ce *banzi* là :
a mando .
termitière.]
41. *Mongongo o ! mweka odo ti mweka*
Arc musical ! corde (unique) que voici corde
odo ! okio teti mbe o te
que voici ! tu as entendu (alors) ce qu'est
Mongongo Motimbo mweka mokodi
l'Arc musical, solitaire une seule corde (de)
Mbangwe odo !
Mbangwe que voici !
42. *Ewe mbe onyo ti goko mbe !*
Toi qui est venu pour entendre (que) !...

-
- (1) Vient de *vangana* : "fuir". Ce *banzi* est comparé au Chimpanzé (*nzigo*) car il a eu peur de l'initiation.
- (2) *ekongo akoo* : sagaie barbelée. Le *banzi* qui fuit devant la sagaie c'est bien entendu le lâche, celui qui n'a pas supporté la peur de l'initiation.
- (3) Getsukudu ou Getukatuka : c'est la termitière. Ce *banzi*-là n'a pas compris ou su garder les secrets de l'initiation ; il est à présent pétrifié comme une termitière. Rappelons que la termitière constitue un édifice parfois haut de plu d'un mètre dont on se sert parfois pour faire une sorte de statue représentant le *banzi* pétrifié.

Oko vama timogaka mongongo
tu as entendu comment a commencé l'arc musical
odo ! ene !
que voici ! ça !

43. *Bweye ga touvo , touvo eakoe*
Mais puisque nous parlons , parlons (de la) manière
emakeaka Nzambe Kana akea
(dont) est venu Nzambe le Créateur, il est venu
etsika a keaka a diya yoma edwe
laisser, il est venu, il a inventé les choses là
mbe toake na go Nzimbe na Makaka
dont nous allons (parler) au Nzimbe na Makaka
gone na mito mya Nzambe e Pongo .
là bas au dépotoir de Nzambe de l'Aval.

44. *Anaka nav vamakungaka ti ngambi*
Regarde par là où vibre (alors) la harpe
odo akungaka go ndibo go ndibo
quevoici qui vibre au fond au fond
go epongo gone
à l'aval là bas,

45. *Gone gomavigaka Nzambe Kana*
là bas d'où est venu Nzambe le Créateur
na gebembege sedi "Ngamayombo" (1)
avec la gibecière sienne : "Ngamayombo"
Vigaka gone ombe tsokeda tsanga !
Il est venu de là (on dit) pour semer les taro !

Choeur *Tso ! tsøke !*
Sème ! sème !

(1) "Ngamayombo" est le nom de *Bwete* de cette gibecière qui est le coeur : *motéma* (cf. p.).

Povi 46. *Tɛ diguma na dibaka na diɔndo*
(et aussi) les oguma et les obaka et les ?
ya makemba (1)
des signes gravés
Tɛ ango vigaka vanɛ kungu, kungu, kungu,
Alors il vient là (onomatopées)
kungu, kungu, kungu, kungu ...
" " " "

Choeur *tsə ! tsəke !...*
sème ! sème !...

Povi 47. *tɛ mogenya na gevataɔata* (2)
c'est à la longue saison sèche et à la courte
nyɔnɛ vamatsikaka
saison sèche. C'est ce jour qu'il a laissé
ango misiomyɛ go divenge
(lui) la couleur orange sur les *ovengi*
enyangae go motombi makembamyɛ
la couleur rouge sur le *motombi*, les signes gravés
go diguma na dibaka (3).
sur les *oguma* et les *obaka*.

(1) Il s'agit des arbres à droit et rouge semblables au Motombi et sur lesquels se trouvent des "signes" gravés. La couleur de ces arbres et ces signes que le *banzi* apprend à connaître lors de son ascension du motombi (cf. Sillans :) ont servi de modèle à l'art de la statuaire.

(2) Termes archaïques pour désigner les deux saisons sèches : la grande (Juillet-Août) et la petite (Février). C'est à la saison sèche que l'on plante les taro.

(3) Voici énumérés tous les arbres sacrés : *motombi* : *Copaïfe religiosa* J. Leonard ou *Pterocarpus* ; *obaka* : *Guibourtia Tessmannii* ; *oguma* : *Ceiba pentandra* Goertner ; *ovenge* : *Distemonanthus Benthamianus* M. Baillon (cf. Sillans p. 11 122). Les termes employés ici pour désigner les couleurs ne sont pas ceux utilisés habituellement. Il s'agit là d'une de ces transpositions chères à la langue du *Bwete*.

48. *Gone gomavigaka Nzambe Kana, akea*
C'est là qu'est venu Nzambe Kana, pour faire
enda ekanagakanaga eetsɔ ene.
ces créations toutes là.
49. *Nyɔne ye omendaka ango mbe :*
C'est ce jour-là que l'on a dit (de) lui que :
ombia "hanga" (1) , otako e "magemba" (2)
semence du perroquet , tabac de la grenouille
mitutu myago mbeka (3) mima tumbake
fumées de la marmite qui ont été allumées
"Bongene" (4) nyimane ea go
par "l'Arc en Ciel" vieil initié de
tsomine (5) ea mapanga .
l'incendie d'autrefois.

-
- (1) *nanga* : a été mis à la place de *ngoso* : perroquet. Allusion à la parole. Le symbolisme du perroquet du Gabon, excellent parleur et dont les plumes rouges de la queue sont employées comme signe de gemellité et de médiation avec le supra-humain est complexe et permet un certain nombre de formules initiatiques ésotériques.
- (2) *mogemba* : a été mis à la place de *monya*, une grenouille que nous n'avons pas identifiée. Il s'agit peut-être de "la bouche".
- (3) *mbeka* : la marmite est symbole du ciel (incurvé comme l'ustensile). La fumée qui monte de la marmite est l'image inversée de la colonne de fumée qui monte vers le ciel.
- (4) *Bongene* : nom de *Bwete* donné à l'arc en ciel *nungu*.
- (5) *tsomine ea mapanga* : l'incendie de la première plantation. Il s'agit là sans doute de la résurgence d'un fond mythique bantou : cf. Baumann / Westermann 1962 : 80 : "L'ancêtre devient le premier roi et l'incendie allumé devient au Loango un feu national sacré [...] " Rappelons que cet incendie est celui par lequel se fait le défrichement d'une partie de forêt pour en faire une plantation : on incendie les arbres qui seront ainsi faciles à abattre et fertiliseront le sol.

Choeur 50. *E ! Nyma na Kombwe bwekaye ! Aee !*
Hé ! Anciens initiés salut ! Aee !
bwekaye ! Ae ! Base ! Aye ! Base Aye !
salut ! (formule rituelle pour terminer)

-000-

N.B. Les passages entre crochets de [1 à 13] et de [32 à 40]
n'apparaissent pas dans notre disque OCR 85 A.4.

Pour la clarté de la progression narrative, nous avons découpé ce texte en huit séquences correspondant à :

- A. Énoncé du principe originel de procréation avec la formule rituelle : *Disumba mokoko* qui commence la plupart de ces discours initiatiques.
- B. Énoncé du principe de filiation de l'arc à la harpe. On remarquera que le verbe *-botá-* : "mettre au monde", "enfant", "engendrer" est employé sous son aspect actif *botágá* et sous son aspect passif *botúku* : "naître", "être engendré", "venir au monde" (verset 9 et 10) ce qui ne laisse aucun doute sur l'idée d'une filiation de l'arc à la harpe.
- C. Description du voyage de Mosuma et de sa découverte des instruments de musique.
- D. Sa découverte des drogues initiatiques sur les berges de la rivière Mobogwe.
- E. Homologie de ce voyage, de celui des vers dans les viscères et de celui du *banzi*.
- F. Homologie sur la terre avec les activités féminines de la pêche et masculines de la chasse. Notons que les cochons sauvages, nourriture excellente s'il en est, sont dans certains contes le symbole des femmes (que consomment les hommes).
- G. Rappel du principe générateur de la vie : l'arc musical.
- H. Fragment du mythe de Nzambe Kana qui est ajouté ici un peu par hasard mais qui en principe fait l'objet d'un récit spécifique accompagné par l'arc musical.

En complément de ce texte qui nous a semblé l'un des plus complets que nous ayons recueillis, nous donnerons des extraits d'autres discours de *povi* pouvant apporter quelques variantes intéressantes. Le corpus de signifiants linguistiques étant à peu près semblable d'un *povi* à l'autre, il était inutile d'en donner la transcription et traduction juxtaposées.

Discours du *povi* Manyanga Kumba
(enquête PS 67.007. Epamboa, Bilengui)

- *Disumba mokoko*, tu es le sang...
- voici Mobogwe, la harpe !
- *Banzi* ! ne descends pas Mobogwe ! tu trouverais de l'autre côté les premiers défunts du monde.
- Remonte Mobogwe tu rencontreras la loutre Mosuma et sa jumelle Sombididi ainsi que le crabe et au pied du Motombi tu trouveras le bracelet jaune et le bracelet blanc.
- A l'Ouest, il y a le lit construit par les Blancs, les bois en travers (1) et la natte (de la naissance) où l'on a modelé (2) l'être humain.
- Tu monteras au Ciel où tu trouveras Soleil, Lune et "Vautour qui a rencontré le *Bwete* brusquement dans la cour, la nuit" (3).
- Harpe, ta mère (4) c'est la corde de Motombodi (l'arc musica

(1) les lattes du lit.

(2) Rappelons que *bongaá* signifie "modeler", "sculpter", mais également "éduquer", "élever".

(3) Surnom initiatique (*kombo*) "totem" de Manyanga Kumba.

(4) Littéralement *ngambi ona bota mokoko*
harpe tu es née du pieu (qui sert à retenir la terre) ; mais *mokoko* signifie également "bûche de bois" Il s'agit donc de la "mère" de la harpe.

- Harpe, tu vibres, tu vibres au fond (1) du temple ; tu vibres dans les flancs (2) du Ciel que Nzambe a créé.
- Harpe, tu vibres les pieds vers le village, la tête vers la brousse (3)
- Tu vibres au cimetière ; tu vibres à l'Ouest d'où sont venus les Blancs et où demeurent les premiers défunts du monde.
- Harpe, tu vibres ! tu es Mosodwe (4), l'enfant de Komba et Ndongo.
- La harpe vibre à l'Amont de la rivière, à l'intérieur du coque Moanga Benda (5) a créé, l'ancêtre des initiés et des initiés, de l'ancêtre de ceux qui tournoient autour du feu (6).
- Harpe, tu vibres au pied du Motombi là où il y a les huttes avec le bracelet blanc, le bracelet jaune et la boule

(1) Le fond du temple : *mobango* mais *mobango* a trois sens initiatiques : 1. le fond du temple, 2. le périple du soleil pour revenir à l'Est après avoir plongé dans la rivière (Mobogwe) qui passe derrière la terre, 3. c'est également le village du ciel que l'on aperçoit dans les visions.

(2) Glose des informateurs : "Quand la harpe joue, cela fait vibrer les flancs de l'être humain tout comme la mort fait gonfler et éclater les viscères ; c'est là que l'on comprend que la harpe vibre déjà dans le ciel".

(3) Périphrase initiatique pour "la mort" (cf. Sillans :) position rituelle du cadavre.

(4) Mosodwe est un enfant qui apparaît dans les contes ; mais le terme désigne la langue spéciale des initiés. La musique de la harpe est donc le langage initiatique par excellence.

(5) Muanga Benda est le vrai nom du Dieu créateur par le soufflé. On lui donne comme synonyme : Nzambe évanga-vanga.

(6) Il s'agit bien sûr des initiés du *Bwete*.

- de *tsingo* (1).
- Harpe, tu vibres lorsque l'enfant voit la lumière (2) pour la première fois (à la naissance).
 - etc...

-o0o-

Fragment d'un autre discours du *povi* Manyanga Kumba à l'occasion d'un *Bwete* de deuil (*Mwenge*) (enquête P.S. 68 V 004)

- Le jour où l'enfant a monté la montagne du ciel, celle-ci n'a pas été montée (3) avec les mains mais avec les genoux.
- Le jour où je suis arrivé au débarcadère (4) là où on modèle l'être humain à la naissance, là où l'on sépare le cordon du placenta.

-o0o-

-
- (1) *tsingo* : c'est une boule faite d'un amalgame de sciure de bois rouge, symbole de sang et de vie.
 - (2) Littéralement : *divewe* : un espace débroussé dans la forêt pour préparer une plantation.
 - (3) Le verbe "monter" : *bata* a été employé la première fois à son aspect actif : *omabata* : "je suis monté" ; la deuxième fois à son aspect passif : *asibatoku* : "elle n'a pas été montée".
 - (4) Noter que "débarcadère" : *e-bongô* et "pirogue" : *m-bongô* proviennent du même thème nominal : *-bôngò-* (classe 9/10) qui donne également *e-bongô* : "oeuf", mais il y a également *-bôngô-* (7/5) qui donne *gebongo* : "siège" (cf. Marchal-Nasse : 158). Les jeux de mots que ces différents signifiés permettent sont parfaitement reconnus par les informateurs qui assimilent, on l'a vu, la pirogue et le débarcadère à la naissance mais également au petit tabouret *gebongo sa*

Quelques formules d'un autre discours du *povi* Manyanga Kumba
(enquête P.S. 68 V 005)

- Les harpes, les harpes ! en haut c'est la mort, en bas c'est la mort ! (1)
- Harpe, tu vibres, harpe, tu vibres là où l'enfant arrive au lit de la naissance au lit de la souffrance !
- Harpe tu vibres comme la pluie et la tornade !
- Harpe, tu vibres au sommet du Motombi ; c'est là que se trouve le forgeron avec ses pinces !
- Harpe, le jour où j'ai grimpé la montagne, ce ne fut pas avec les pieds mais avec les genoux !

-oOo-

Voici maintenant un discours recueilli à l'occasion de la veillée mortuaire d'un initié du *Bwete* au quartier tsoço de Libreville : un ancien initié présente au cadavre l'aiguille et la boule de bois rouge (*tsingo*) la peau de genette (*mosingi*) symbole de voyance nocturne, et l'*eboga*. On frotte le haut du corps du cadavre jusqu'au nombril avec de la poudre de bois rouge ; on le pique légèrement avec l'aiguille et on brise la racine d'*eboga* (de manière à produire un bruit sec) à la face du cadavre. Pendant ce temps le *povi* fait le discours suivant

(1) suite de la note 4 p. 344: *banzi* sur lequel s'assoie le nouvel initié. Mais il y a plus, car *ebongo* est glosé également comme synonyme de *ekoko* : "lit" qui lui-même est paronyme de *ekokokoko*. "*Setaria chevalieri* staff", la feuille en forme de pirogue que l'on lance sur l'eau lors du premier rite de passage (*mososo*) de l'initiation pour figurer le voyage du nouvel initié de l'autre côté du monde (cf. *DISUMBA* séq.). On a ici une idée du fonctionnement de la langue du *Bwete*.

Récit du *povi* Mbonya

(enquête P.S. 68 III 005. Quartier Mont Bouet. Libreville)

- Voici la mère des jumeaux (1) qui va s'échapper par les tro qu'a fait Moanga Benda et il va monter sur la pirogue qui tangué.
- Tu as mangé l'*eboga* et tu vas sombrer dans le tourbillon (de la mort)
- On t'avait dit : "Ne descend pas Mobogwe ; si tu descends tu rencontreras les malheurs et la séparation définitive.
- Mais si tu remontes Mobogwe, rivière de l'enchevêtrement de plantes, avec le silure, tu rencontreras la loutre et sa jumelle, la foule des Blancs, la lumière.
- Tu vas arriver au tas d'ordure, où l'on a jeté la queue du coq (après l'avoir tué) à la plantation des Kele (2).
- Tu vas te trouver dans Gepatsi, la rivière des crevettes
- La pirogue de l'île a été taillée par le pilote de la rivière Mobogwe. Cette pirogue n'a pas de pagaie ; les pagaies ce sont les plantes aquatiques.
- L'embouchure à l'Aval, c'est la naissance (charnelle), la source à l'Amont, c'est la mort (charnelle).
- Quand tu as mangé l'*eboga*, tu as vu "le vieil initié de l'incendie de la première plantation (3) et l'on t'a appelé "Mapegenge na Mikuku" (4).

(1) *Iya keta* : "Mère des jumeaux". C'est le nom donné à l'homme initié qui tout comme la mère des jumeaux est symboliquement androgyne.

(2) Nous avons vu à plusieurs reprises que la plantation où on a jeté la queue du Coq (symbole de la mort) est dite aussi plantation des Kele. Il faut se souvenir que les Kele réputés pour leur malpropreté étaient les ennemis des Tsogo mais que croisés avec les Pygmées, ils sont les "inventeurs de l'arc et de la harpe.

(3) Nzambe Kana : Dieu créateur de la matière. Cf. p.

(4) Surnom initiatique (*kombo*) de l'initié défunt.

- Tu vas arriver à la "porte de Disumba" (1) au village des esprits.
- Tu vas rencontrer les deux loutres jumelles et Porc-épic frère (2) de Cynocéphale qui demeure là où il y a beaucoup de petits poissons.
- C'est là qu'aux origines on a sculpté le bois (3) ... jour de deuil !...
- Quand tu bougeais dans le ventre là, tu as vu les huttes au pied du Motombi, là où les flancs de l'être humain éclatent
- Dinzona !... D'abord c'est le cri de douleur (de l'enfantement)... Alors les parents accourent...
(Ici s'intercale une longue litanie plaintive chantée sur les noms de Dinzona et Nzambe, intraduisible).
- Fais attention au carrefour ! (4)
- Tu étais être humain, voici que tu vas devenir kaolin (5).
- Comprends bien ce que dit le rotin de Bosenge (l'arc musical)
- Anciens et nouveaux initiés, salut !...
- Voici qu'il descend avec la trace de poudre rouge sur le dos
- Ami, ami ! tu t'es envolé ; tes bagages ont été transportés sur la pirogue.

-o0o-

(1) *omba Disumba* : cf. *Disumba* séq. 22.

(2) *kaya* : terme de parenté que nous n'avons pas su définir.

(3) Il s'agit là manifestement de la harpe. La harpe -image de la fécondité féminine- est, comme les esprits, souvent associée à la chute d'eau.

(4) Le carrefour est synonyme de sorcellerie.

(5) *pemba* : le kaolin, terre blanche argileuse est signe de deuil mais également symbole du sperme et des ossements.

Quelques formules extraites de la traduction effectuée à part d'enregistrements des archives H. Pepper (enquêtes H.P. 61.18 et 61.189).

- Vous qui partez au débarcadère, il ne faut pas faire de jeu de clapotements (1)

-o0o-

- On dit, *banzi*, ne descends pas Mobotwè car ce ne serait que malheur et mort ; tu tomberais dans les pièges tendus par la jalousie des Motombodi (2), des Mbangwè, des Pinzi, des Pygmées et des Kota.
- Voici qu'il monte dans la pirogue ; cette pirogue n'a pas de pagaie ; les pagaies ce sont les plantes aquatiques *mosoc* et *mindube* (3).
- Ecoute comme ça tangué ! ça part à l'horizon, jusqu'à l'extrémité du monde, là où sont les cabinets, là où tu rencontres le Blanc ; là où disparaît le soleil ; là où est le silence, la fin de la vie (4).

(1) *makubu* : jeu de clapotement réservé aux jeunes filles et aux jeunes enfants, qui consiste à plonger le bras dans l'eau d'une rivière où l'on se baigne de manière à ce que se forme une poche d'air qui résonnera comme un tambour ; ce jeu est interdit aux hommes et à plus forte raison aux initiés du *Bwete* (cf. Pepper disque D. TH 320C 19 et Söderberg 1956 : 41).

(2) On se souvient que Motombodi et Mbangwè désignent les Kele

(3) On se souvient qu'il s'agit là d'allusions à l'anatomie féminine.

(4) *Tristan* *Isolde*
"Die Sonne sah' ich nicht Soll ich schlürfen, unterm
noch sah' ich Land und Leute : cher
doch, was ich sah', Süss in Düften mich verha-
das kann ich dir nicht sagen. cher
Ich war, wo ich von je gewesen, In dem wogenden Schwall,
wohin auf je ich geh' : In den tönenden Schall,
in weiten Reich der Waltennacht In des Welt Athems wehendem
..... All,
Tristan et Isolde. Acte III ertrinken, versinken, unbe-
scène 1) wusst, höchste Lust !...
Tristan et Isolde. Acte III
scène finale)

Le "langage du coeur"

Les textes précédents suffiraient à montrer comment la filiation de l'arc à la harpe est conçue par le *Bwete* et comment celui-ci en fait le symbole central de son enseignement en assimilant la vibration acoustique au frémissement vital.

Nous y ajouterons cependant un autre qui lui justifiera pleinement l'interprétation que nous faisons de cette filiation en termes d'analyse musicale. Il s'agit de la traduction d'une enquête faite par H. Pepper auprès d'un joueur d'arc musical fang lors de la collecte d'un de ces jeux de devinettes dont il a été fait état au chapitre précédent.

Enquête H. Pepper 65.023 - Informateurs Raphaël Tomo et Mba Ngema. Traducteur : Elie Ekoga-Mve.

(Après avoir expliqué la procédure du jeu et la manière de diviser le monde par dichotomies successives l'informateur continue de la sorte :)

"Le coeur cependant se met à palpiter comme si il ressentait une douleur. Quand le coeur palpite, tu es comme un homme qui tremble. Tu t'agites, les mains deviennent ... elles tremblent comme le *kam* (1). Tout le corps est secoué ... *ngom ngom ngom* ! Si tu tiens quelque chose comme une harpe les mains tremblent comme le *kam*. C'est vrai ! Alors elles de

(1) *kam* : *Oecophylla Smaragdina*, famille des Formicidae, sous famille Formicinae. Cette fourmi sert à faire un "médicament" destiné à donner de l'agilité aux doigts des harpistes. Rempano en a parlé également (cf. p. 262).

viennent très agiles. Si tu tiens un arc musical c'est la même chose. Il faut le tenir fermement, ce qui te donne une certaine force pour que ça ne tremble plus. Dès qu'on a bien saisi l'arc ou la harpe et maîtrisé son tremblement, on se met alors à penser, on se met à compter, on prend l'instrument et on en joue. Alors les palpitations s'apaisent peu à peu car le coeur sait ce qu'il est en train de faire et veut que l'on s'y intéresse. Là le médicament se fait sentir de moins en moins ; il commence à descendre petit à petit, tout doucement et dès qu'il arrive ici on sent : *bo-o-om* ! et l'on commence à jouer. C'est quand il arrive à ce tendon (à la base du poignet) que tu sens cela ; les autres tendons restent libres. *C'est le tendon qui commande le pouce qui bouge avec le coeur car il ressent la douleur.* Ce que fait le coeur, le tendon le fait aussi.

Question :

"Est-ce que l'arc a les mêmes noms (1) que la harpe

- "Oui"
- "Mais la harpe a plusieurs cordes et celui-ci n'en a qu'une. Comment peuvent-ils porter les mêmes noms ?"
- "Parce que vois-tu, tout ce que la harpe possède, l'arc le possède aussi. La harpe a huit cordes. Celui-ci n'a qu'une seule liane (je vais quand même le dire malgré le secret de l'initiation !...) : lorsqu'on t'initie, on te dit que telle ou telle chose

(1) *eyola/biyola* : nom propre donné par le groupe paternel (les Fang sont patrilineaires) (d'après Isaac Ngema :).

est rapprochée de toi (1). Comme ça par exemple (en montrant les différentes parties du corps) je l'ai tu l'as aussi ? La harpe possède tout cela elle aussi. Elle a ce que tu as. Le manche que la harpe a, comme cela, tu l'as et l'arc aussi (la colonne vertébrale). Puisque tu veux comprendre tout cela, sache que l'arc possède tout ce qu'il y a dans la harpe ; c'est-à-dire que la harpe a tout ce qu'il faut en elle, et celui-ci, l'arc, a également tout ce qu'il faut. Il est tout aussi complet. C'est-à-dire qu'en l'accordant (2), *on arrive à avoir tous les autres sons.*

(1) Manière d'exprimer la notion de symbolisme.

(2) Le verbe *faire* a été employé qui signifie régler un instrument ; mais il s'agit bien entendu ici de la technique de l'arc.



La harpe du *beti* du prophète David
(église Esome David)

Les visions du prophète David

Nous ne pouvons clore ce chapitre sans faire référence au *Bwiti* fang. Nous avons choisi à vrai dire un texte que d'aucun pourront trouver délirant -mais peut-on assigner des limites au délire poétique ? surtout dans le *Bwiti*-. Ce texte est cependant tellement haut en couleurs que nous n'avons pu résister au désir d'en citer des extraits.

Il s'agit des écrits -duement consignés sur un cahier- selon un système de transcription standard, et que nous reproduirons donc tel quel- du "prophète" Ekang Ngwa auquel nous avons déjà fait allusion et dont l'église se trouvait au km 50 de la route de Kango (région de l'Estuaire). Ce personnage pittoresque, doux et riant lui-même de l'insolite de ses déclarations s'était donné le nom de David à cause de la harpe à laquelle il avait d'ailleurs décidé de donner douze cordes symbolisant les Apôtres. Il pourrait s'agir d'un cas pathologique ; nous ne sommes pas habilité pour en juger ; le prophétisme est ouvert, on le sait, pour le *Bwiti* fang qui en cela ne va pas à l'encontre du *Bwete* tsoگو en reconnaissant la valeur dogmatique des visions individuelles.

Nous tenons cependant à préciser que malgré son caractère "ubuesque", ce texte témoigne d'un respect réel pour les éléments de base de la tradition cosmogonique fang et pour les transpositions habituelles de la symbolique tsoگو par le biais de la symbolique chrétienne telles que les enseignent toutes les églises (1) du *Bwiti* fang.

On fera abstraction dans ce texte de noms propres

(1) N'étant pas habilité pour décider de ce qu'est le "synchrétisme" et l'orthodoxie chrétienne, nous employons le terme "église" au sens large, le préférant au terme "secte" dont les connotations sont péjoratives.

de consonance française, noms de saints révélés pendant les visions.

Ce cahier, traduit par le secrétaire personnel du prophète, Mba Gabriel, représente plus d'une centaine de pages constituant une sorte de "Bible" avec sa Genèse, ses prières, son calendrier de Saints et même son Apocalypse, sans parler d'une nomenclature de toutes les tribus et clans fang, de toutes les ethnies du Gabon et de tous les peuples de la terre avec leur correspondance dans chaque règne animal, belle leçon de totémisme !

Nous ne reproduirons ici que le début de la "Genèse" où interviennent les instruments de musique : cithare sur bâton idiocorde, harpe-cithare, arc et harpe.

EBOGA FAN

(ESSOM David)

Nie Ngogayo abial, e do a nga bial ekughale
dès " naquit c'est c'est il est né prématuré
Ngogeyo (1) est né prématurément.

Edo ele (2) e nga loñ e do a nga lôm Mikek mibe
alors cigale elle a chanté c'est ça il a envoyé " deux
Alors la cigale a chanté, puis il a envoyé deux (?)

(1) Ngogeyo n'est pas un nom inventé par le prophète mais appartient bel et bien à la tradition fang qui conçoit la création comme issue de l'étincelle produite par le choc du marteau sur l'enclume donnant naissance à un oeuf de cuivre qui éclatera. Ngogeyo a précédé Nzamë Mëbëgë. On trouve dans ce nom le monème *eyo* : ciel.

(2) insecte non identifié.

ya señ élal, e do a nga lôme evulbap e nga vi
et quartz trois c'est ça il a envoyé papillon il a éjecté
et trois grains de quartz (1), il a envoyé le papillon qui a
menyôghle, ane dem e nga kü e do bis kobe mezô
urine alors langue elle est sortie c'est ça nous parlons paro
uriné, puis la trompe est sortie, c'est pourquoi nous parlons
des

me ye nlô e do mesok me nga vame nkama ye mew
elles de tête c'est ça chutes elles sont sorties cent et
mewom

dizaines

choses de la tête, puis cent soixante chutes (2) commencèrent

mesam, ne nkone ô nga bie nlô vale, e do édu e
six que liquide il a engendré tête là c'est ça enclume il
déverser les eaux ; c'est à ce moment que le liquide forma la

nga bie esil, e do nlô ô nga laghe nye, ane
a engendré cheveux c'est ça tête elle a éclaté lui alors
tête et l'enclume forma les cheveux, et sa tête a éclaté

akona e nga kü e do e ne Kpwang Ngogeyo Ama
foetus il est sorti c'est ça il est " " "

et c'est alors que le foetus sortit, qui est Nkpwang Ngogeyo A

E do a nga bial mvuk e do engon e nga laghe nye
c'est ça il est né muet c'est ça gorge elle a éclaté lui
Il est né muet puis sa gorge a éclaté et le liquide ayant

e do nkon ô nge neme nye e do a nga poga e ne
c'est ça liquide il a fondu lui c'est ça il a " il est
fondu, alors il a (?) et la perdrix est

(1) Les fragments de quartz symbolisent l'éclair (*ngadi*) dans le *Bwete* tsogo.

(2) On a vu la symbolique de la chute d'eau dans le *Bwete* et le culte des esprits.

ôkpwal ô nga a kü vale e do ôkpwal a nga lo
perdrix (1) elle est sortie là c'est ça perdrix elle a cha
sortie puis la perdrix a chanté et son jabot est sorti

ane dzine ô nga kü e do dzidzi a nga laghe nye
alors jabot il est sorti c'est ça coeur il a éclaté lui c
puis son coeur a éclaté et apparut une montre (2) qui

do a kule nkola, e do ô nga zô na, ma yiane kôm
ça il sortit montre c'est ça elle a dit que je dois faire
a dit : je dois faire la terre et le ciel ; puis

si ne yô e do ô nga dure foñ e be nye
terre et ciel c'est ça elle a tiré moelle elle était elle
elle a tiré la moelle qu'elle avait dans la colonne vertébrale

-nkaghale e do a nga nik benye
colonne vertébrale c'est ça il a plié arc-musical
et en fit un arc musical puis

e do a kule
c'est ça il sortit
elle engendra celui qu'on

e môr ba le na Emam Nqoqeyo
l'homme on appelle que "
appelle Emam Nqoqeyo

Muvu ete e do bigras (3) bibe bi nga kü efona
derrière là c'est ça grâce deux elles sont sorties semblabl
peu après, deux "grâces" sont sorties semblables à des grains

(1) La perdrix : ce gallinacée de la famille des Phasianidae a son importance dans le *Bwiti* fang où il symbolise la Nature par opposition à la poule (qui vit au village).

(2) On notera que la montre est désignée par le même terme : *nkola* que la *sanza*.

(3) Emprunt au français.

fes señ
grains quartz
de quartz

Egrad evoré e lighe yô e do e ne zü na MBARIYA
grâce une elle resta haut c'est ça elle est nom que "
Une grâce resta en haut et qu'on appelle MBARIYA.

E do e zi evok e nga ku eyañ e do e n
c'est ça c'est l'autre elle est tombée plaine c'est ça elle e
Et l'autre tomba dans une plaine et qui est :

Meduga-mve-eniñ (1)
trompe bien vie
"Le-bien-qui-trompe-la-vie".

MBA Gabriel

MYSTERE OSWA

" premier

Mystère séroville, mystère ôswa a yile na kege zôm
" " premier il signifie que sans chose
Mystère Séroville, le premier mystère signifie le
a zôm.
de chose
néant.

(1) Meduga Mve Ening : "nom donné par le prophète Ekang Ngwa à la femme mythique [...] soulignant bien le rôle ambigu de la femme" (Bureau 1971 II : 151). On voit que cette dernière est associée à Mbariya c'est-à-dire Marie.

2. *Mystère be dinkale a yile na ni avul zôm*
" deuxième " il signifie que seule mousse chose
Le deuxième mystère Dinkale signifie qu'à part la mousse, il
e mbe dia
elle était pas
n'y avait rien d'autre.

3. *Mystère lal orimèle a yile na mbi abial ô*
trois " il signifie que porte naissance elle
Le troisième mystère Orimèle signifie que la porte de naissar
(1)

nga kule awôm mibi ya mibi ebul
est ouverte dix portes et portes neuf
s'ouvrit en dix-neuf portes.

4. *Mystère Dinkolare d'Etoile a yile na mbi abial*
" " " il signifie que porte naissance
" " " signifie que la porte de naissa

ô mbe awôm mibi ye mibi ôñwam, mbi ebul é wo
elle était dix portes et portes huit porte neuf c'est ça
avait dix-huit portes, c'est par la neuvième (2) porte que
wa kule edu ye none.
elle sortit enclume et marteau
l'enclume et le marteau sortirent.

Edu ye none bite e bio bia kule ngigi ebe
enclume et marteau ces c'est eux ils sortent étincelles deux
C'est cette enclume et ce marteau qui firent jaillir deux é-
tincelles

(1) La porte de la naissance : *omba Disumba* dans le *Bwete ts*

(2) Importance symbolique du chiffre 9 dans la tradition fang

Ngigi ebe e zo za vighale ski
étincelles deux c'est elles elles roulent oeuf
Ces deux étincelles s'unirent pour former un oeuf.

E do aki e nga laghe
c'est ça oeuf il a éclaté
Puis l'oeuf a éclaté.

E môr a nga kü eti e nye a ne Ngogayo Ama
l'homme il est sorti dans c'est lui il est *Ngogayo Ama*
L'homme qui en sortit est appelé *Ngogeyo Ama*.

E nye a nga bele nkul ye mbe ye anzan ne obaka ye
c'est lui il a possédé " et " et xylo. et " et
C'est lui qui possédait un *Nkul* (1) et un *Mbè* (2) et un *Xylo-*
phone

ngoma, ne Mvet
harpe et "
et une poutrelle percutée et une harpe et un *Mvet* (3).

E ndaghebe zia e zo e nga laghe e kule
la fontanelle sa c'est elle elle a éclaté elle sortit
Sa fontanelle en éclatant laissa sortir :

Kpwan Nqogeyo
Kpwan Nqogeyo
Kpwanq Nqogeyo

E do engonê nga laghe e zo e kuls ôkpwal
c'est ça gorge elle a éclaté c'est elle elle sortit perdrix
Et sa gorge en éclatant fit sortir

(1) Tambour de bois à lèvres pour le langage tambouriné.

(2) Tambour de bois à peau.

(3) Harpe-cithare.

Ngogeyo

Ngogeyo (1)

ôkpwal Ngogeyo

E do zizi a nga laghe e do a kule nkola
c'est ça coeur il a éclaté c'est ça il sortit montre
Puis son coeur éclata aussi et fit sortir une montre.

Nkola ôte e wo wa kule menenga e nye a
montre cette c'est elle elle sortit femme c'est elle elle
C'est de cette montre qu'est venue la femme qu'on appelle

ne zü na Anastasie

est nom que *Anastasie*

Anastasie.

Nzame ete e nye a ne nzame mystère ba le na Ngogeyo
dieu ce c'est lui il est dieu " on appelle que *Ngogeyo*
C'est ce dieu qui est le dieu du mystère qu'on appelle *Ngogeyo*

Nsur môr ôswa e wo le.

noir homme premier c'est lui là

C'est lui le premier NOIR.

MBA Gabriel

(1) *okpwal* : la perdrix.

Mystère abô Nguiangui ngone ya eyoñ
" araignée " lune et temps

Madugha Mve e nye a biε abô nguiangui akele av
trompe bien c'est lui il engendra araignée " temps mou
Madugha Mve engendra l'araignée du temps de la mousse.

E do e nga kale e do Abo Nguiangui a nga biale
c'est elle elle a éclaté c'est ça " elle est née
Elle avait éclaté et Abo Nguingui était né semblable à une
efôna ndenabôbô.

semblable toile araignée
toile d'araignée (1).

E do ndenabôbô a biε kara
c'est ça toile araignée elle engendra crabe
La toile d'araignée engendra le crabe (2).

Kara e nye a bôk señ e ne Apay e do a mane
crabe c'est lui il creusa quartz il est " c'est ça il finit
Le crabe creusa le quartz qui est l'Apay et fabriqua

tsiñ mikol mi benye Misole n'Apay
tisser cordes les deux "
deux cordes : Misole n'Apay.

E do e myen a ne nya zü na Tchantchan
c'est ça lui même il est vrai nom que "
Le crabe lui-même s'appelle Tchantchang.

E do e nda a nga tare kule e na zü na
c'est ça la case elle a commencé sortir elle est nom que
Et la première maison qu'il fit s'appelle :

(1) Cf. le symbolisme de la toile d'araignée dans le *Bwete tsc*

(2) Cf. le symbolisme du crabe.

avot bewu nge na Etrain

filet morts ou que "

"filet des morts" ou encore "Etrain".

E do nkôl a nga tare bie ô ne zü na
c'est ça corde elle a d'abord engendré elle est nom que
La première corde qu'il fit s'appelle :

Ekamelote nge na ngiki e wo be saints ba wule
" , ou encore ombre c'est elle les " ils marcher
" , ou encore l'ombre, c'est sur elle que les saints

ayô e wo fe ba kak ye. wo . bewu.
dessus c'est elle aussi on attache avec elle morts
marchent (1) et c'est avec elle aussi qu'on attache les morts

E do avot e nga laghe môr a nga kü eti e
c'est ça filet il a éclaté homme il est sorti dans c'est
Puis le filet a éclaté et un homme en est sorti,

nye a ne zü na Bebom (2) Etrain
lui il est nom que joueur "
homme qu'on appelle joueur Etrain.

Ebom ôswa e zo le
joueur premier c'est ça là
C'est lui le premier joueur (de *Mvet*).

E minenga a bie bôr Engong a ne zü na
la femme elle engendra homme " elle est nom que
La femme qui engendra les hommes d'Engong (3) s'appelle
Magona Me Etsang. Ngogeyo a bôme ebuma avul mitosiñ
Magona Me Etsang. Ngogeyo il dormit boule mousse milliers
Magona Me Etsang. Ngogeyo dormit dans la boule de mousse

(2) *Bebom* : aède du *Mvet*.

(3) *Engong*: contrée où habitent les héros du *Mvet*.

mibu mikama ebul ye mewôm ebul ye mibu ebul
années centaines neuf et dizaines neuf et années neuf
neuf cent mille, quatre vingt dix neuf ans.

-o0o-

Eniñ e nga sum keghe si keghe yô foghe ve nfuña
vie elle a commencé sans terre sans ciel rien que vent
Quand la vie a commencé il n'y avait ni le ciel ni la terre,
rien que le vent.

Nfuña te ô mbe avul
vent ce il était mousse
Ce vent était de la mousse.

Avul te e mbe ebuna
mousse cette elle était boule
Cette mousse était en boule.

Ni a nga kôra avul e do a nga veñeza nkol,
dès il a quitté mousse c'est ça il est transformé corde
Puis après la mousse, elle se transforma en corde,

mikol mibe : nkol sisimi ye nkol ôkôn
cordes deux corde " et corde "
en deux cordes : une corde de *sisim* (1) et une corde d'*ôkôn* (2)

Mikol mite mibe e mie mi nga tsine asu avore
cordes ces deux c'est elles elles ont noué bout un
Ces deux cordes se nouèrent par le bout.

Edo nkol te ô nga veñeza. ôzâmengana
alors corde cette elle est transformée "
Cette corde alors se transforma en *ôzâmengana* (3).

(1) et (2) Termes non identifiés.

(3) Cithare sur bâton, idiocorde.

Ni a nga kôre ôzâmengana e do a nga nyie nduma
dès il a quitté " c'est ça elle est entrée "
Après avoir été *ôzâmengana* elle entra dans le *nduma* (1)

Ni a kôre nduma e do a nga nyie aboñ eniñ
dès elle quitte " c'est ça elle est entrée temps vie
Après avoir quitté la *nduma* elle entra dans l'ère de la vie,

Ada, a nto meneña.

Ada, elle est femme.

d'Ada, elle devint une femme.

E do a nga nyie mbi abiale e do
c'est ça elle est entrée porte naissance c'est ça
Alors elle entra dans la porte de naissance et la

mbi abial ô laghe e do ô kule
porte naissance elle éclata c'est ça elle ouvert
porte de naissance en éclatant s'ouvrit en dix

awôm mibi ye mibi ebul

dix portes et portes neuf

neuf portes.

Mbi ebule e wo ô kule edu ye nône
porte neuvième c'est elle elle sort enclume et marteau
C'est par la neuvième porte que sortirent l'enclume et le
marteau.

Edu ye nône e bo be kule ngiki ebe
enclume et marteau c'est eux ils sortent étincelles
L'enclume et le marteau firent deux étincelles

(1) *nduma* : nom tsogo (racine aérienne d'une vanille sauvage)
pour la corde de harpe. Dans le *Bwiti* fang *nduma* désigne
également rituellement la corde de l'arc musical.

E do ngiki ebe e bera e lar e
c'est ça étincelles deux elles encore collent c'est
Puis les deux étincelles en s'unissant formèrent

zo e kule aki
eux ils sortent oeuf
un oeuf.

E do aki e vaghe kule mison milal mesu
c'est ça oeuf il a sorti couleurs trois figures
De l'oeuf sortirent trois couleurs et trois faces

moghe fe melal
aussi elles trois
aussi.

E do a yôba zü na : Ngogeyo Amah.
c'est ça il nomme nom que Ngogeyo Amah.
Et alors il prit le nom de Ngogeyo Ama.

Eniñ ôzamengana ye aboñ ye nduma e zo
vie ôzamengana de temps de nduma c'est ça
C'est pendant l'époque de l'ozamengana (1), et
e nga biale Yebeyebe Abeyene Ama, Ngogeyo Ama.
elle a naqui Yebeyebe Abeyene Ama, Ngogeyo Ama
du nduma (2) qu'est né Yebeyebe Abeyene Ama, Ngogeyo Ama.

E do bese be nga biele biyôla bi fam
c'est ça tous ils sont nés noms d'hommes
Tous sont nés avec des noms d'hommes.

E do minenga a yôba zü fam fam e be
c'est ça femme elle prend nom homme homme il était
C'est-à-dire que les femmes avaient des noms d'homme.

(1) Cithare idiocorde sur bâton.

(2) Corde de harpe.

fore benenga bebe
un femmes deux
il y avait un homme et deux femmes.

E do e menenga ôswa a ne zü na Beyene
c'est ça la femme première elle est nom que Beyene
La première de ces femmes est Beyene

Amah, e nye a mbe ngone e nye a nga
Amah, c'est elle elle était lune c'est elle elle a
Amah, c'est elle qui était la lune, elle fut la

tare te zô
commencé inventer ciel
première à se montrer au ciel.

Zô te e do ba le zü na Odiale
ciel ce c'est lui on appelle nom que Odiale
C'est ce ciel qu'on appelle Odiale.

E ngone be e ne zü na Beyebeyebe Amah,
la fille deuxième elle est nom que Beyebeyebe Amah,
La deuxième femme s'appelle Beyebeyebe Amah,

e nye a mbe nlô zô
c'est elle elle est tête ciel
qui est le soleil.

E nye a mbe menega e nye a nga
c'est elle elle était femme c'est elle elle a
C'est elle la femme qui alluma

tare boghe mfuân
commencé allumer vent
le vent la première.

Nsone ōia ō ne bleu nge na Biwoba Kué
couleur sa elle est bleu ou que Biwoba Kué
Sa couleur c'est le bleu ou encore Biwoba Kué.

Fam e zo e mbe Ngogeyo Amah.
homme c'est lui il était Ngogeyo Amah.
L'homme s'appelait Ngogeyo Amah.

Zô te e mbe bôr belal
jour ce il était hommes trois
Ce jour-là il y eut trois personnes.

E do akôre a nga kôre vale e do a nga
c'est ça quitter il a quitté là c'est ça il est
Puis après il alla entrer dans

ke nyie ônene
parti entrer ônene
l'Onene.

E zô be ônene e wo ō nga biε be
le jour deux ônene c'est ça il a engendré les
Le deuxième jour, l'ônene (1) engendra des garçons

fam ye be ngone
hommes et les filles
et des filles.

E ngone ôswa a nga tare biε e
la fille première il a commencé engendré elle
La première fille qu'il engendra

ne zii na Kuañ Ngogeyo
est nom que Kuañ Ngogeyo
s'appelle Kuañ Ngogeyo.

(1) ?

E ngone be e mbe zü na Anastasie
la fille deuxième elle était nom que Anastasie
La deuxième fille s'appelle Anastasie.

E nya zü Anastasie a ne zü na Obone Mba
le vrai nom Anastasie il est nom que Obone Mba
Le vrai nom d'Anastasie est Obone Mba.

E ngone lal e zo e ne ôkwal
la fille troisième c'est elle elle est perdrix
La troisième fille est perdrix

Ngogeyo Amah.

Ngogeyo Amah.

Ngogeyo Amah.

MBA Gabriel

-o0o-

Ce texte, comme tous les textes du *Bwiti* fang, malgré ses cocasseries montre bien l'ambiguïté avec laquelle s'exprime la notion de Création et par là même d'infini. Le principe mâle a-t-il précédé le principe femelle ! En reculant indéfiniment la recherche des antécédents de Nzame et en se contredisant incessamment quant à l'antériorité d'un principe sur l'autre -et déjà dans le *Bwete* tsogo cette dialectique est présente- quel symbole aurait pu, mieux que la filiation de l'arc à la harpe que le *Bwiti* fang transpose tout naturellement dans la filiation divine de Marie à Jésus, exprimer l'Enigme Initiale.

Si les cordes de la harpe reproduisent en les "remodelant" les partiels du son générateur de l'arc, chaque corde de la harpe n'est-elle pas un son générateur en puissance et

c'est bien là ce qui semble que le *Bwiti* fang ait voulu exprimer en faisant du terme *nduma*, qui en tsoغو désigne la racine aérienne dont sont faites les cordes de harpe, un signifiant désignant la corde de la harpe *et* par analogie celle de l'arc.

CHAPITRE VII

LES MYSTERES D'ISIS

-oOo-

"... Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance ; et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir à l'état de veille ordinaire : de là lui venait cette inquiétude qui le portait à se demander sans cesse "pourquoi ?" comme pour mettre fin aux terreurs qui l'obsédaient en face de l'incompréhensible mystère de ce monde, qui lui est devenu maintenant si intelligible et si clair. Comment enfin la musique achève et complète l'enchantement d'où résulte cette sorte de clairvoyance, vous n'avez maintenant aucune peine à me comprendre..."

R. WAGNER, *Lettre sur la musique à Mr. Frédéric Villot, 15 septembre 1860*. Tome 6 des Oeuvres Complètes de R. Wagner : 226.

"... Je me figure toujours que la nature est un grand spectacle qui ressemble à celui de l'opéra. Du lieu où vous êtes à l'opéra, vous ne voyez pas le théâtre tout à fait comme il est ; on a disposé les décorations et les machines pour faire de loin un effet agréable, et on cache à votre vue ces roues et ces contrepoids qui font tous les mouvements."

FONTENELLE, *Pluralité des mondes*.

Opéra et drame

Si la prétention du *Bwete* est de s'interroger sur la relation des mots aux choses, des choses entre elles et des mots entre eux, son enseignement ne pouvait que s'adjoindre le concours des sensations visuelles et auditives pour prolonger ou justifier les figures fleurissant son langage, à moins que ces sensations ne les aient induites. Lors qu'on assiste à une cérémonie de *Bwete* chez les Tsogo, c'est à un de ces opéras initiatiques qui, depuis *Orféo* et (sans doute bien avant) jusqu'à *Parsifal* en passant par *Les Borréades* et *La Flûte*, semblent la finalité de tout théâtre musical, que l'on a l'impression d'assister : il n'y manque ni Wotan, ni Fafner, ni même Papageno, et quel Zarastro a pu en écrire le livret ?...

C'est pourquoi, plutôt que de consacrer un chapitre à la description des cérémonies et rites du *Bwete* -description déjà faite par nos prédécesseurs- nous avons préféré en condenser l'essentiel dans un film que nous présentons comme complément de thèse.

Nous en rappellerons cependant brièvement les acteurs et le décor.

L'action d'une cérémonie de *Bwete* se déroule entre trois lieux principaux : le *nzimbe* (1), le *mbanza* et la rue du village.

a. Le *nzimbe* est un petit espace quadrangulaire aménagé dans la brousse à quelques dizaines de mètres du village, délimité par quelques troncs d'arbres couchés qui servent de banc. Il n'est accessible qu'aux seuls initiés et

(1) *nzimba* ou *njimba* dans le *Bwiti* fang.

un petit chemin y mène qui traverse une zone de plantation de bananiers intermédiaire entre le village et la brousse qui sert de dépotoir. Ce chemin peut être d'ailleurs confondu avec ceux qui mènent aux fosses d'aisance et ceci nous fournit peut-être l'une des composantes du symbolisme du *nzimbe* que révèle la formule :

Nzimbe na Makaka

gone na mito mya Nzambe a Pongo

Nzimbe na Makaka (1)

là bas au dépotoir de Nzambe de l'Aval.

Le terme *nzimbe* connote toute chose confidentielle, secrète, intime, cachée. Les *nzimbe* sont des énigmes initiatiques, des devinettes par lesquelles "on juge du degré de savoir d'un adepte dans la science du *Bwete*" (Sillans 1967 : 339) et il semble que le même mot serve chez les Nzabi à désigner le jeu de devinette à l'arc musical (*nzimba*). Chez les Fang, le *nzimba* symbolise soit le lieu de l'accouchement soit la tombe (Mary 1981 : 132) mais il est possible que les Tsogo l'associent au lieu intime de la procréation féminine (où ne pénètre que l'initié...). Quoiqu'il en soit le *nzimbe* sert de coulisses aux cérémonies ; c'est là que les initiés se rassemblent, racontent leurs visions, se préparent. L'arc musical peut y jouer (surtout chez les Fang) et c'est là bien entendu que s'habillent les masques et c'est du *nzimbe* que les initiés viennent en procession prendre place dans le *Mbanza*.

b. Le *Mbanza* : c'est ce que nous avons appelé le temple du *Bwete* tout au long de cet ouvrage. Il s'agit chez

(1) *Nzimbe na Makaka* : nous ignorons le sens de *Makaka*. Peut-être : *Makaka* : ministre de la guerre des anciens rois de Loango (cf. Degrandpré 1801 et Hagenbücher 1973 : 76).

les Tsogo d'un hangar quadrangulaire cloisonné de panneaux d'écorce battue de motifs géométriques, dressé généralement au milieu de la cour du village. La face antérieure non cloisonnée laisse voir le poteau avant qui soutient la poutre maîtresse dont l'avancée sculptée figure une étrave de pirogue renversée. Ce poteau (*eengo*) est, soit une cariatide féminine, parfois énorme, soit, simplement percé d'un trou losangé, il en est le signe. Le symbolisme de ce poteau et de cette pirogue sont d'ailleurs évidents et toute une partie de notre travail et notre film n'ont visé qu'à le démontrer. Il est cependant à souligner que ce poteau pourrait être une innovation relativement récente : Du Chaillu et les autres explorateurs qui parlent d'idôles et de "figurations du Bwiti" ne les décrivent jamais sous forme de cariatides. Il est possible que ce poteau en symbolisant le Motombi ait absorbé ce que nous avons appelé "l'idôle de Mayumba", en même temps que le symbolisme de l'*Azapmbogha* des Fang (1). Chez les Lumbu, le poteau du *mbanza* n'est pas sculpté mais l'idôle est toujours là.

Le *mbanza* est couvert d'une toiture à deux versant de "tuiles" de feuilles de palmier prolongée d'un auvent arrondi de palmier *sclerosperma* qui retombe parfois assez bas devant l'entrée.

A vrai dire le *mbanza* ne sert pas qu'aux cérémonies de *Bwete* : lieu de rencontres et d'activités artisanales diverses, halte du voyageur, cette "auberge des âmes défuntées" pour reprendre l'heureuse expression de F. Gaulme (1975 :

(1) Traversée de l'*adzap* (*mimusops djave* E.), énorme arbre obstruant la route des migrants qui creusèrent un trou transversal avec l'aide des pygmées. Ce qui prouverait une fois de plus le caractère relativement récent du *Bwete* tel qu'il apparaît aujourd'hui chez les Tsogo.

n'est autre que la maison commune des hommes. Les instruments de musique, harpes et tambours et les sculptures de la communauté y sont entreposés et dans une petite remise située parfois derrière la cloison arrière sont cachés les masques. De nombreux éléments décoratifs complètent l'ensemble : deux colonnettes sculptées sont parfois flanquées de part et d'autre de l'entrée ; une frise de motifs triangulaires apposés noir, blanc et rouge court le long des parois intérieures. Le fond du *mbanza* (*mobango*) est parfois masqué, on l'a vu, par le *dembé*, barrière rituelle des cérémonies de deuil ou d'initiations, recouverte de flots de raphia, décorée de beaudriers de vannerie coloriés de motifs triangulaires, de peaux de civettes et genettes, surmontée de plumes rouges de perroquets etc...

Le terme *mbanza* ou *e-banza* est commun à toute l'aire culturelle kongo : dans les textes anciens (Cavazzi, Merolla etc...) il désigne les capitales des différentes provinces du royaume : Mbanza Kongo, Mbanza Sonyo etc... Ce hangar ressemble d'ailleurs fort à celui qui abrite "la magnificence du Roy de Cabo Lopo Gonsalves" telle que la représente la gravure extraite de la *Description et Récit historique du riche royaume d'or de Guinée*, Amsterdam 1605 (reproduite dans Gaulme 1975 : 342) (1), et au XIX^{ème} siècle, c'est bien comme un vaste *mbanza* qu'apparaît "la case du roi Denis", le fameux chef mpongwe Rapomtchombo, sur la photographie de Houzé de l'Aulnoit reproduite dans Griffon Du Bellay (1865 : 288).

Au centre du *mbanza* du *Bwete*, lors des cérémonies, toujours nocturnes, est placée une grosse torche (*iyo*) de

(1) Cette gravure semble imiter celle de Théodore de Bry représentant le *Mani Gabam* (roi du Gabon) extraite de *Indae Orientalis, Pars Secunda*, Francfort 1599, reproduite également dans Gaulme (ibid.).

résine de *copaifera* qui dégage une odeur d'encens, répand une faible lueur et à laquelle les *nganga* viendront embraser leurs flambeaux pour faire leurs danses acrobatiques (*bikal*) avant d'évoluer dans l'espace nocturne extérieur.

Ce dernier sera le lieu de leur course jusqu'à l'orée de la forêt où ils iront quérir les *migonzi*.

Pour les *Bwete* de deuil et d'initiation, se trouve en face de l'entrée du *mbanza*, l'arbuste *tsenge* (l'*otunga* des Fang) au pied duquel les *nganga* viendront frapper leurs flambeaux.

Aux abords du *mbanza*, on entretient un feu à la chaleur duquel les spectateurs frileux pourront se réchauffer et les peaux des tambours être retendues.

Les acteurs du *Bwete* sont les initiés eux-mêmes, spectateurs de leurs propres rites. Cependant, excepté pour les femmes, les cérémonies nocturnes sont publiques, ce qui veut dire que les non-initiés (1) et les vieilles personnes peuvent y assister sans participer, assises tranquillement à l'extérieur comme pour une représentation théâtrale, et c'est cette vision de l'extérieur, non participante qu'a voulu respecter notre film.

En dehors des grades d'initiation dont les deux catégories principales sont représentées par les *banzi* (jeunes initiés) et les *nyma na kombo*(ε) (litt. : "anciens initiés avec surnom initiatique"), les personnages de l'action, officiants principaux de la liturgie sont le *povi* (dépôt des textes initiatiques) et le *beti* (chantre-harpiste). Ces derniers qui forment un couple d'opposition, semblent l'incarnation même de la pensée wagnérienne qui donne "à la

(1) Autrement dit, les étrangers au village, puisqu'en principe presque tous les hommes sont initiés.

poésie le rôle de principe masculin et à la musique celui de principe féminin, dans cette union dont le but est d'engendrer l'oeuvre d'art totale la plus grande" (1).

Nous avons vu qui était le *povi* et nous ajouterons que son symbolisme σ est souligné par le hochet à double coque de fruit *soke*, insigne de sa fonction. Dépositaire de la parole, le terme qui le désigne semble provenir de la racine *vov* : "parler" qui a donné également *e-vovi* : juges. Quant au *beti* "dépositaire de la musique" si l'on peut se permettre ce parallèle, le symbolisme φ de son instrument ainsi que sa position accroupie tel une grenouille souligne la connotation de sa fonction.

Il est, avec la tringle de bois percutée (*bake*) qui l'accompagne, l'élément essentiel et permanent de l'orchestre rituel du *Bwete*.

Il se tient donc accroupi au fond du temple (*moban*) maintenant verticalement entre ses cuisses la harpe calée entre ses deux pieds, le joug dirigé vers l'extérieur, la tringle sonore passant, parallèlement à la cloison postérieure, devant ses pieds. Ses deux acolytes, postés de part et d'autre, l'accompagnent du crépitement continu et polyrythmique de la tringle qu'ils percutent au moyen d'une paire de baguettes de bois.

A cette formation s'ajoutent épisodiquement :

- l'arc musical (*mugongo*) qui intervient seul ou accompagné du rythme de la poutrelle (jamais en même temps que la harpe) ou pour accompagner la récitation du mythe de Nzambe Kana.

(1) R. Wagner, De la composition musicale in Tome XII des *Oeuvres écrites de ...* : 259.

- deux sortes de tambours verticaux à peau lacée (*ndungu*) et clouée (*mosumba*), (plur. *misumba*) prenant place, soit dans les recoins latéraux du fond du temple, soit à l'extérieur pour les danses acrobatiques et danses de masques.
- le hochet rituel (*soké*) à deux coques (*Afraegle gabonensis* Swingle) remplies de graines séchées et enfilées sur un manche qui accompagne les discours du *povi*.
- diverses sonnailles végétales (*nguta*) et clochettes métalliques (*egenge*) surtout employées au cours des rites de passage.
- une ou plusieurs cornes d'appel (*gebomba*) pour appeler les ancêtres et revenants.

Aria, récitatif, suite de danses

La liturgie du *Bwete* obéit à une forme musicale générale que notre film a tenté de faire apparaître en condensant le temps dilué et parfois interrompu qui la masque (1). En effet une cérémonie de *Bwete* n'est pas moins qu'une sorte de *re-Création* dont le prélude se prolonge tant que la cohésion nécessaire à l'efficacité des rites n'est pas obtenue. Et c'est au harpiste, éventuellement au joueur d'air de meubler ces espaces infinis. Les chants à la harpe ont pour nom générique : *mwenza* (pl. *minza*). Le répertoire en est relativement fixe : ainsi le chant *Mitombo mya okaba* se retrouve chez tous les harpistes.

Les *minza* sont des chants monodiques exécutés en solo par le *beti* qui leur donne un accompagnement harmonique basé sur les deux triades du jeu de la harpe. Ils sont mesurés et accompagnés généralement des percussions sur le *bake*.

En fait, dans la pensée des adeptes, la harpe n'exécute pas un simple accompagnement instrumental, mais, doué lui-même de parole, l'instrument anthropomorphe dans ses formes et son symbolisme, est censé émettre une voix et articuler un langage secret, auquel la mélodie vocale n'ajouterait que le prolongement linguistique de la parole humaine et de son articulation spécifique. "Ecoute et tu comprendras" nous a souvent été dit pour répondre à des questions oiseuses d'ethnologue.

Ces chants ont un caractère lyrique : ils sont les interprétations poétiques et musicales des grands thèmes initiatiques mais expriment, malgré le recours incessant aux

(1) Contrairement à ce qui se passe chez les Fang dans le *Bwiti* desquels la liturgie suit un ordonnancement quasi canonial.

stéréotypes des textes du *Bwete*, l'apprentissage douloureux de l'expérience religieuse individuelle (un peu à la manière de ces poésies piétistes de Picander servant de texte aux *aria* des Cantates et Passions de Bach).

Ces chants, interprétés au cours des pauses parfois interminables qui ponctuent le déroulement du rituel et en préparent les différentes phases, peuvent l'être également en dehors de tout contexte cérémoniel : dans le *mbanza*, chez soi, en pirogue, en voiture etc... Ils n'en conservent pas moins leur inspiration mystique, le harpiste étant attaché à vie au rôle de *beti* auquel son talent l'a destiné (1).

Mais avant l'exécution du *mwenza*, le harpiste accorde son instrument et pour ce faire, fait courir ses doigts enchaînant des formules purement monodiques et non mesurées qu'il double à l'unisson en les fredonnant à bouche fermée. Cette manière de préluder se nomme : *ma-simba ma ngombi* : la racine verbo-nominale *-simba* signifiant : tenir, s'arrêter, localiser, mais également : combiner, concerter et enfin : accorder un instrument (2). Le préfixe nominal *ma-* indique un substantif de classe 6 qui régit l'accord du connectif. Le syntagme se traduit donc : "l'accord (ou le prélude au moyen duquel se fait l'accord) de la harpe". Les doigtés utilisés dans les *ma simba*, sont différents de ceux des *minza*, rompant à des fins monodiques, la dichotomie symbolique du haut et du bas et de la main gauche et de la main droite qui entrelacent des formules harmoniques dans les *minza*.

Ces chants s'inscrivent dans une forme musicale

(1) Parfois certains se sont plaint à nous de ne pas pouvoir s'évader (pour aller travailler dans un chantier par exemple).

(2) Dictionnaire Raponda Walker.

qui le fait précéder d'un prélude instrumental et suivre d'un postlude qui n'est que le rejet du prélude amorçant un cycle nouveau. Les *minza* peuvent donc s'enchaîner indéfiniment bien que les formules de cadence que nous connaissons permettent d'en interrompre le cycle.

La fonction des *masimba* n'est donc pas sans évoquer ces préludes non mesurés, fantaisies et autres *toccatas* pour luth ou claviers des débuts de l'ère baroque, dans lesquels une esthétique naissante de l'improvisation instrumentale s'érigait en forme musicale et l'étymologie du terme *toccatata* (de l'italien : *toccare* : toucher un instrument) est sensiblement homologue à celle de ces *masimba* au moyen desquels on touche, on accorde la harpe.

Mais il y a plus : le rituel du *Bwete* comporte une phase qui a pour nom précisément *Masimba ma ngombi* (pause parfois très longue au cours de laquelle le harpiste joue dans le style *masimba* et bien entendu sans l'accompagnement des percussions). Or l'enseignement du *Bwete* révèle que cette phase connote l'idée d'une préparation nécessaire à la cohésion que doit instaurer la cérémonie, d'une organisation tâtonnante non encore structurée, d'une concertation préalable symbole de la vie naissante dans le sein maternel et cosmique... Les percussions sur la tringle de bois connoteront la structuration de l'être, la formation des os et le *mwenzu* mesuré "naitra" des *masimba*.

Cette idée transparait dans le proverbe *tsogo/sang* qui, par le biais d'une figure antithétique, exprime une vérité quotidienne que précisément veut nier le mode de pensée musicale qui est celui du *Bwete* :

"ngombi-e masimbu

getsenge-tsenge a-sa-masimbo

"La harpe, on l'accorde

Le monde, on ne l'accorde pas"

cf. *DISUMBA*
séq. 9

Ainsi le harpiste, en préludant, réactualise la volonté d'organisation qui a donné forme au Chaos, de même qu'il évoque pour les initiés l'apparition encore informelle de la vie, tout en les mettant en parallèle avec ces longues attentes entrecoupées de vaines discussions préparant aux rites proprement dit qui n'acquerront leur efficacité qu'au prix d'une cohésion du groupe "uni en un seul coeur" par une sérénité collective propre à permettre la communion mystique qu'aucune autorité individuelle ne saurait précipiter... La harpe aura imposé seule sa "voix". Ces successions de *masimé* et *minza* étirent un temps infini pour l'observateur non averti qui n'y verrait qu'anarchie, mais pertinent sur le plan du rituel. Le chant *mitombo mya okaba* fait partie du répertoire commun à tous les harpistes et nous l'avons retrouvé même chez les Fang. Il annonce généralement le début réel des rites ; il est découpé en couplets et refrain.

(*Mitombo mya okaba* c'est le nouvel initié qui marche encore dans l'obscurité en attendant la lumière de l'aube).

cf. *DISUMBA*
séq. 5, 6

Nous présentons ici une version de ce *mwenza* recueillie auprès du merveilleux harpiste Njodi Mowembe, interprète principal de notre film *DISUMBA*. Tout comme pour les autres textes du *Bwete*, nous donnerons tout d'abord sa traduction puis sa transcription, ce chant pouvant être entendu au cours des séquences 5 et 6 de notre film.

Mwenzza du *beti* Njodi Mowembe (tsogo)
(enq. P.S. 68 V 014 - Seka Seka Mimongo)

Mitombo mya okaba

1. C'est le matin (12 fois). C'est fini, c'est fini !

Refrain

2. Le chef du village nous a quitté (1) y i ε ε ε...
3. Aux origines, une longue corde (est descendue du ciel)
O Père Nzambé !... O *Disumba* !... (2)
4. *Mitombo* est le chant de Ténèbre,
La clarté du soleil est enfant de la lumière
5. Le premier *Disumba* est la bûche (ou le pieu de bois enfoncé en terre) femme primordiale qui a reçu les gouttes de pluie et la bénédiction paternelle qui écarte le malheur. O Père Nzambe ! Père Nzambe !...
6. Père Nzambe ! Avant de manger l'*eboga* il y a eu tout d'abord le prodige de la terreur (du sang). Père Nzambe !
7. Si j'avais su, je n'aurai pas avalé le bois amer de l'incendie d'autrefois !
8. Aaa *Disumba* iyεεε. A Père Nzambe (3 fois)
9. Hurlements qui vont jusqu'à la voûte du ciel. Râles d'agonie qui vont chez Nzambe de l'Aval, jusqu'aux confins du monde.
10. On dit : O harpe, en bas tu es la mort, en haut tu es la mort ; au milieu, tu pleures la souche et les éclats de bois du tronc d'arbre qui pourrissent (à présent) au sol.
11. Moasekoe (?) ne cesse de méditer sur la souche, les éclats et le tronc qui pourrissent au sol.
12. (tout comme) les racines du champignon *otonga* qui vont rejoindre (le maxillaire inférieur des cadavres) le repaire de la "chose" (3) qui pénètre dans le sein de la

(1) Allusion à la mort d'un initié supérieur pour lequel le *Bwete* avait été organisé.

(2) *Disumba* signifie soit : "Début et fin de toutes choses" : α et ω, soit : "énigme essentielle préalable à la compréhension du Monde (cf. Sillans 1967 :)".

(3) *Soma* : "chose" est une allusion à *Mweĩ*.

terre.

13. cf. 6

14. Je n'ai pas respecté ma mère !
Je n'ai pas respecté mon père !

15. Père Génie, Mère Ancêtre, vous ne serez pas absents de nos rites (1)... *Disumba* iyeee...

Refrain 16. cf. 4

17. cf. 5

18. A Njodi, fils de Kasa yieeee Kombi a Paho eeee *Disumba* eeee...

19. Au pied du grand arbre, je n'ai vu autre chose que le bracelet jaune, le bracelet blanc, le bracelet noir, la boule de sciure rouge et le couteau rituel, aïeux des signes (qui ont été déposés sur le *Motombi*) *Disumba* eee eee...

Refrain 20. cf. 4

21. Derrière le harpiste nul ne peut passer si ce n'est le revenant qui connaît toutes choses.

22. La gibecière (le coeur) du nouvel initié est plein de bois amer ! Celle de l'ancien pleine de revenants !... Père Nzambe e e e ! *Disumba* y e e e !...

Refrain 23. cf. 4

24. cf. 5

(1) *maganga* : rites, médicaments magiques etc...

Mitombo mya okaba

1. *Hi ! ongongó, t'ongongó* (6 fois) *o mENE, t'ongongó*
C'est le matin c'est le matin c'est demain "
ε ε ngongó ε ε , ngongó ε ε ! hi ngongó
" " "
ε ε tsengenge , tsengenge !
achevé achevé !

2. *Kumu a mboká a to ti...εε ! Yiεεε ...!*
Chef du village nous a quitté ...!

3. *Go ebando εεε go ebando ea*
Aux origines aux origines c'est
koto (1) a tsə tsə εε Tĕtá Nzambe !
corde très longue Père Nzambe !
εε yeε Disumba εεε
.....

Refrain

4. *Mitombo myε minde mya okaba*
Mitombo (ce chant) est pour les ténèbres
Bovenga (2) a ma Kombe mwana ngondo
Bovenga est du Soleil enfant de lumière.

5. *Disumba di-ma-toaka mokokə na*
Disumba ont commencé (avec) le tronc d'arbre et
oboga a-ma-ke-dengu mapoma na
le lieu qui a reçu les gouttes de pluie et
manze (1) na esuba ea ngambo (2)
les bénédictions afin de ne pas avoir de peines
yi εεε ...

(1) *koto* : allusion au village Koto des Nzabi et au mythe d'origine.

(2) *bovenga* : arbre à fourmis (*Barterii fistulosa*). Allusion à une épreuve initiatique ?

(3) *manze* : bénédiction paternelle en cas de rupture d'interdit ou avant la mort.

(4) *ngambo* : peines, chagrin.

6. *O mbe* : *Teta Nzambe* ε ε ! (3 fois)
On dit : O Père Nzambe !...
na ge-aka eboge mapanga
avant de manger l'eboga autrefois (il y a eu)
gemake (1) na go sidiayi
le prodige jusqu'à la terreur
7. *Mbe na menye mbe-tsi-mineke*
Si j'avais su je n'aurais pas avalé
gnobe-ne (2) ea go tsomi-ne ea mapanga
le bois amer de l'incendie d'autrefois
8. *Ah Disumba* ε ε ε ... *yi* ε ε ! *Teta Nzambe*
.....
ε ε ε !...
.....
9. *mosema-ε nago dōba (3) ε ε ε gegoo*
cri de terreur jusqu'au ciel ... râle d'agonie
nago Nzambe a Pongo nago tsege
jusqu'à Nzambe de l'Aval jusqu'(au bout) du monde
ε ε ε ... *Disumba* ε ε !
.....
10. *O mbe* : *Ma-ng'mbi* ε ε !
On dit : Harpe
Ma-ng'mbi ε ε ! *Mang'mbi ge tsēna*
Harpe ! Harpe en bas
ge ma wāa ! ge ngongo ge ma
c'est la mort ! en haut c'est la

(1) *ngobe* : arbre dont l'écorce sert de médicament pour les femmes qui allaitent.

(2) *tsomi* : endroit incendié pour faire une plantation.

(3) *dōba* : voûte du ciel arrondie comme la carapace de tortue

wáa ! ge gatse a gatse o-ma-deaka
mort ! au milieu tu pleures
getindo na o-ngoda na mokoko-ε
la souche et les éclats de bois et le tronc d'arbre.
o-ma-goga na tsenge !
qui pourrissent au sol

11. Moaseko-ε (1) o-ma-kongoà getindo na
" tu médites (sur) la souche et
ngoda na mokoko-ε ama-goga
(cf. 10)
.nago tsenge !
.....!

12. otonga-ε ò-má-ke-kongóaká gebokoko
Le champignon (à racines) doit aller méditer le repaire
(maxillaire inférieure)
soma ge-ma-penda dingi a
(de la) chose qui va pénétrer jusqu'au
mipate mya tsenge !
fond de la terre !

13. Teta Nzambe ! na ge-aka
(cf. 6)
eboge , mapanga gemake nago
.....
sidiayi ε ε ε yi ε ε ε
.....
Teta Nzambe ε ε ε ! Teta Nzambe
.....

14. Me-tsi-toge iyaa ! me-tsi-toge teta
Je n'ai pas respecté ma mère je n'ai pas respecté mon père

(1) ?

15. *Teta Mogesi ! Iyaa Mombá ! (1) me*
Père Génie ! Mère Ancêtre ! (moi
mwêne dingo ge vêe go
même) seuls eux pas absents de ces
maganga (2) ε ε ε ... Disumba ε ε
rites

Refrain

16. cf. 4

17. cf. 5

18. *Ah Nzodi éyaa Kasa (3) ! Kombi a*
Ah " fils de "
Paho (4) ε ε ε ε Disumba ε ε !
.....

19. *O mbe : me va tsina sa getete-ge*
On dit : Moi, au pied du grand arbre
ege , me-tsi-eneke sene soma
celui-ci, je n'ai pas vu autre chose
na m'enaka Kambi ε ε na Ndondo
je n'ai pas vu (que) " "
ε ε na Mobaĩbaĩ na Mokuya a :
" "
Matsopi na Gebokambi, kumu
" " aĩeuls

(1) Terme de respect adressé aux parents, mais allusion aux deux principaux cultes : *Mwéĩ* et culte des ancêtres.

(2) *maganga* : danse de société d'initiation, remède, rites, sortilèges etc...

(3) *Nzodi* : nom du harpiste qui est en train de chanter.
Kasa : nom de sa mère.

(4) ?

a go memba ! (1) ε ε ε edi
des signes ! ces
Disumba ε ε ! yi ε ε ε ε ε !
"

Refrain

20. cf. 4

21. *Go gnima ea beti go-si-eotéké*
Derrière le harpiste ne peut passer
mutu (2) mokabo na mogonzi
homme si ce n'est (avec) le mogonzi
o-daka mambu (3)
.....

22. *Gebembe sa banzi ge-bunu*
La gibecière du nouvel initié ne manque pas
eboga ; gene sa nyma na kombo-ε
d'eboga ; celle de l'ancien
ge-bunu mogonzi (4) o-daka mambu
ne manque pas de mogonzi
Teta Nzambe ε ε ε Disumba yi ε ε ε !
.....

Refrain

23. cf. 4

24. cf. 5

(1) Tout ce verset est une allusion au deuxième rite de passage de l'initiation au pied du *Motombi*.
(2) *mutu* : "être humain" en nzabi, punu, lumbu etc...
(3) *mambu* : encore un mot d'origine méridionale ? *mbu* : "océan" en ki-kongo. *ba-Lumbu* : les gens de l'océan.
(4) Il s'agit là d'un *Disumba* : énigme initiatique.

A côté de ce couple que forment le *povi* et le *bet* en rapport de complémentarité et officiants principaux, interviennent d'autres acteurs : le joueur d'arc dont nous avons décrit le rôle et les *nganga*. Ces derniers -le terme *nganga* on s'en souvient signifie : devin-guérisseur- semblent empruntés à une branche *sira* du *Bwiti* : le *Misoko*, danse de divination, ou peut-être à la *Liboka* des Vili : le visage peint, ils sont coiffés d'une haute tiare de feuilles de bananiers imitant à n'en point douter la coiffure de tissu brodé surmontée de plumes du *nganga Liboka* (cf. Hagenbücher 1973 : 180-181) ; ceints d'un pagne de raphia décoré de peau de genettes, et revêtus de feuillage et de longues peaux de python qui traînent derrière eux, ils exécuteront des danses acrobatiques avec flambeaux qui évoquent également celles du *nganga Liboka vili* lorsqu'il va chercher les esprits dans la nuit (cf. Hagenbücher *ibid.*).

Nous décrivons à présent brièvement les phases essentielles d'une cérémonie de *Bwete* des Tsogo avec références à notre film et à notre disque (OCR 84 A).

Après s'être réunis dans le *nzimbe*, les initiés arrivent en procession, revêtus des ornements rituels : pagnes de fibres de raphia et bandeaux de folioles de palmier raphia fraîchement coupées... Ils marchent, épaule contre épaule, en agitant toutes sortes de sonnailles et hochets et brandissent les faisceaux de jeunes pousses de palmier-raphia.

Puis ils viennent prendre place dans le temple au rythme du chœur responsorial dont les paroles, en rapport avec les circonstances de la cérémonie organisée ici pour le deuil d'un initié supérieur, sont les suivantes :

Verset : le rayon de soleil d'autrefois s'en est allé.

Répons : nous allons danser en l'honneur du chef qui s'est "éteint" (cf. transcription musicale p. 247 et notre disque OCR 84 A.2).

Après un temps indéterminé meublé par les *masimba* et *minza*, le *povi* fera son homélie rituelle, discours guidé par les circonstances mais dont le thème central sera toujours celui du voyage dans *Mobogwe*. Il le fera dans cette langue spéciale que les initiés appellent *mosodwe* et qui est également celle qu'utilisent les chants du *beti*, cette langue multipliant les tropes entre lesquelles chemine le sens caché que révéleront les visions (*mweneke*) induites par l'*eboga* et la musique.

Il tient dans sa main droite le hochet rituel *sok* qu'il agite de manière à produire un crépitement sec tout au long de son discours. Nous avons déjà souligné le symbolisme mâle de ce hochet que les métaphores initiatiques désignent parfois par *ngomba* : "porc-épic" (1). Ces métaphores sont de caractère à la fois sonore et écologique : le crépitement du hochet est comparé au bruissement de la queue de cet athérure que l'on capture en enfumant l'arbre mort ou le terrier dans lequel il a coutume de chercher refuge : on l'extraît alors avec un geste qui est comparé à celui par lequel on délivre une parturiente.

cf. *DISUMBA*
séq. 7 et 9
et disques
OCR 84 A.4

Le *povi* se tient debout, au centre du *mbanza* et s'adresse avec véhémence aux adeptes assis le long des deux parois latérales en prenant à témoin les instruments de musique.

cf. *DISUMBA*
séq. 9

Vient ensuite la phase appelée *masimba ma ngombi* dont nous avons déjà évoqué la signification.

Après ces différentes phases préparatoires, le rituel enchaîne une série de danses ayant chacune sa signification et sa fonction. Tel un "opéra-ballet", la liturgie

(1) *Atherurus armatus* Gervais.

musicale et chorégraphique, se déroule en une lente progression dans la dynamique et l'intensité des premiers balbutiements de la tringle de bois percutée jusqu'à l'intervention des tambours qui amènent à son point culminant l'exaltation en introduisant les éléments visuels hallucinatoires (danse des flammes et apparitions de masques)...

A travers la dynamique sonore s'instaure donc peu à peu l'ordre visuel.

cf. *DISUMBA*
séq. 10

La première danse *obendeya* unit les participants assis côte à côte sur les deux bancs latéraux du temple, en une imperceptible oscillation pendulaire ; l'un d'eux, debout face aux musiciens, se déplace en un va et vient latéral, par une espèce de piétinement rotatif (*movisa*) qui imprime un léger balancement aux franges de raphia de la jupe rituelle (*œendi*) ceinte autour de ses reins. [harpe *ngom* poutrelle frappée *bake*]. Remarquer la formule de harpe analogue à celle de l'exemple musical n° 5 à laquelle vient se superposer le rythme de la poutrelle frappée par deux exécutants :



Après l'*incipit* d'un chœur responsorial lancé par le choryphée principal, s'enchaîne la danse *moko* au rythme plus violent des deux tambours à membranes clouées (*misumba* sing. *mosumba*) et d'un tambour à membrane lacée (*ndungu*) au son plus grave. Les paroles du chant qui évoquent "l'envol" des danseurs "pareils à des insectes lumineux" vers des villages légendaires marquent le début de la danse des flammes (*biomba*) : tout à tour, les *nganga* allument des flambeaux

cf. DISUMBA
séq. 11

de paille résineuse (*mabunda*) au feu central. Dans un tournoiement d'étincelles, ils se livrent à de dangereuses danses acrobatiques autour du poteau central, puis se précipitent au dehors, disparaissant dans la nuit qu'ils sillonnent d'une trainée de feu et reviennent en courant pour s'effondrer au pied du poteau central.

$\text{♩} = 100$

The musical score consists of several staves with handwritten notation. The first staff is labeled 'nabe' and contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is labeled 'bake' and features a rhythmic pattern of repeated notes with accents. The third staff is labeled 'nauta' and shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific notes. The fourth staff is labeled 'mosumba' and continues the rhythmic pattern. The fifth staff is labeled 'naomo' and shows a more complex rhythmic pattern. The sixth and seventh staves are labeled 'chœur hommes' and contain a melodic line with a 'V.' (Vivace) marking and a 'R.' (Ritardando) marking at the end.

cf. DISUMBA
séq. 10 et 11

Exemple musical n° 7 : Danse *Obendeya*

Les tambours *musumba* et *ngomo* ainsi que le chœur d'hommes ne rentrent qu'au moment où sont allumés les flambeaux (*bi-omba*).

cf. *DISUMBA*
séq. 12 et
21

Les masques (*migondji*) ne tarderont pas alors à apparaître aux limites de l'obscurité, révélés par la lueur rougeâtre des torches, ils simulent, on l'a vu, les apparitions incertaines des fantômes venant se joindre aux danses des vivants.

cf. *DISUMBA*
séq. 13 et
disque OCR
84 A.8

Les initiés ressortent du lieu privé pour clore la cérémonie au lever du jour. Ce chœur qui fait pendant à la procession initiale, met un point final aux cérémonies nocturnes. "La terre et la brousse entourent à présent le défunt" chantent-ils, alors que le village s'éveille au char d'une sorte de passereau (*Passer griseus ugandae* Reichenow).

Les mystères d'Isis

La deuxième partie de notre film montre les phases significatives des deux rites de passage consacrant l'entrée d'un nouvel adepte dans la société, rites auxquels nous avons fait allusion à plusieurs reprises dans notre travail et décrits par Sillans (1967).

Nous ajouterons pour clore ce travail, un dernier texte, recueilli au cours d'un *Bwete* sango de la branche *Nd* et qui pose encore de nombreux problèmes de transcription et d'interprétation. Cependant, le fond lexical et syntaxique étant commun à ceux du *Bwete* tsoغو et, ayant pu en avoir le commentaire, nous pouvons en fournir la traduction sous réserve de passages non décryptés que nous indiquerons.

Nous ne pouvons omettre en effet ce discours de *povi* dont nous avons utilisé des fragments dans nos séquences 24 et 25. Ce texte, propre à illustrer la deuxième série de rites de passage imposés au nouvel initié au pied du *Motombi* est riche d'images superbes qui évoquent de manière troublante les métamorphoses de *Rê* (1).

Discours du *povi* (sango)

(enq. P.S. 65.I 047. Tamba II, Mimongo)

Traduction effectuée avec le concours de M. Mondjo (entre crochets les passages dont la traduction est incertaine ou que nous n'avons pas pu traduire).

1. Alors voilà celle qui a engendré les *Disumba*. A l'origine

(1) Cf. en particulier GARNOT, Jean de la Sainte Face, 1948, Les religions égyptiennes in *Histoire générale des religions* Tome 1, Paris, Quillet.

à mbumba

- c'est le *mbondo* (1) et la bonne descente (de la rivière
2. Ngoko et Bongo sont les premiers êtres humains mais les rites (2) d'aujourd'hui nous sont venus avec *Ndenga* (3) et *Ndongo* (4) avec *Patsi Kongo* (5), les abeilles [et les rites du *Motombi*] (6).
 3. Quelle est donc l'origine des rites d'aujourd'hui : c'est le *mbondo*, le *mbondo* d'où vient l'enfant qui va naître [et que nous ont amené] les Kota et les Kande (7).
 4. A l'origine c'est le *mbondo*, la descente de la rivière, mais aujourd'hui ce rite là est pour le grelot de métal et / ou la peau de genette (8) pour *Ditoyi* et/ou *Mbomba*.

-
- (1) *mbondo* : l'informateur a glosé *mbumba*, mais nous avons vu que *mbondo* est le talisman du culte des ancêtres vili
 - (2) *maganga* : rites, sortilèges, danse d'initiation, médicament etc...
 - (3) *Ndenga* : scolopendre.
 - (4) *Ndongo* : *Fagara macrophylla* : un épineux glosé : *tsongi* aiguille à coudre les pagens.
 - (5) *Patsi Kongo* : glosé : ossements brisés aux pointes venimeuses.
 - (6) Sème général de la phrase : "piquant, brûlant". Les abeilles sont peut-être également une allusion aux Pygmées et aux Kota. Les rites du *Motombi* sont dangereux : on peut s'y blesser au cours de danses tournoyantes dans un espace débroussé hérissé de pieux piquants.
 - (7) Les Kota et les Kande : glosé : les vieilles femmes et les vieux hommes.
 - (8) Clochette et genette sont l'insigne des initiés et des *nganga*, symboles de voyance nocturne.

- les oiseaux qui jouent sans cesse [d'une branche à l'autre](1).
5. Mais l'ancien, le bavard qui parle sans cesse qui harague (2) au *mbanza* (3) son surnom initiatique c'est "*Ge-Bwete-Bwete*"(4) qui puise les choses au plus profond de la rivière.
 6. C'est lui (*Gebwetebwete*) qui a commencé à l'Est d'où vient la lumière du soleil, au village du vieux pygmée Ngembe le vieux marcheur qui éclaire les Mbangwe (5).
 7. C'est là-bas que se trouve la mère Nyange à Penda (6),

-
- (1) *Ditoyi* et *Mbomba* : exemple de citation gémellaire : un arbre, un animal, une plante symboliques ne peuvent être cités qu'avec leur analogue ou leur complémentaire : il s'agit de deux oiseaux : le premier non identifié ; le second : *aerops albicolis* Vieillot "guépier à gorge blanche". Quand ils sont en bande, ces guépiers font un curieux bruit tintinnabulant comparable à celui d'"une multitude de grelots" (Malbrant/Maclatchy 1949 I : 231).
 - (2) Littéralement : qui évide de *-suga-* : évider. Exemple : *e-suga tsova* : vider unealebasse de ses grains. Cette figure renvoie au hochet *soke*.
 - (3) Il s'agit bien entendu du *povi*.
 - (4) *Ge-Bwete-Bwete* : le préfixe augmentatif *Ge* et la duplication indique : "le plus grand des *Bwete*". Voici donc l'étymologie du terme car le mot suivant est *ge-ebweta* : "qui puise" de *-bwet-* : puiser. Mais la glose est : *mony* "la bouche" et le sens général serait le suivant : la bouche qui contient la langue comparée à l'oiseau qui babille et s'agite sans cesse d'une branche à l'autre, et au grelot qui crépite, est le plus grand des *Bwete* ; c'est la parole qui va puiser dans (les nids de carpe) au plus profond de la rivière (le corps humain) et donne forme humaine à l'enfant. On notera l'association métaphorique du son des grelots à la parole du discours initiatique que le babil d'un oiseau bavard désigne d'une synecdoque évoquant le tressautement de la langue entre les dents.
 - (5) Les Mbangwe sont les Kele, on s'en souvient.
 - (6) La mère des Sira et des Sango.

le foussoir courbé par la forge.

8. Ils sont là bas le dos courbé, courbé par le forgeron
9. Alors il sort, il éclaire le vieux village, et le champ (2) d'étoiles (3), il monte et il change d'aspect ; il monte au ciel au-dessus de la forêt et de la brousse toute entière.
10. Puis il commence à faire sombre et il va aller se coucher à présent. Il redescend alors la montagne (4).
11. Alors cela devient ce *Disumba* qui est le remodelage de l'enfant, là bas où on sculpte les êtres humains et les animaux.
12. Il fait très sombre et ces *Disumba* pour monter ou pour descendre la rivière sont semblables. Que l'on monte ou que l'on descende, l'homme ne change pas de forme.
13. Il monte avec *Gegunza* (5) et il descend avec la rivière
14. Il commence par rentrer dans le ventre comme les vers dans l'estomac et les intestins, mais plus tard il se mettra debout et marchera sous la véranda (6) des *Disumbi*
15. Ce *Disumba* signifie qu'il commence tout petit (comme le soleil qui s'éteint) puis il marche et grandit et discute avec les amis.

(1) Le dos des vieillards est comparé à la trajectoire du soleil et à la forme de l'outil forgé.

(2) Le terme qui désigne le champ cultivé a été employé.

(3) Glosé : les vieilles femmes et les petits enfants.

(4) On a vu le symbolisme de montagne, paronyme de corde.

(5) Glosé : sang et eau.

(6) L'auvent du temple ou la petite véranda abritant le devant des maisons de la pluie.

16. Ce *Disumba* signifie qu'il commence liquide puis rentre dans le ventre, la rivière aux nombreuses racines, puis sort par l'embouchure et se trouve devant les *oguma*, les *obaka* et les *makemba* (1) ; puis il tombe sur le lit où on le lave et il devient brillant comme le Soleil. Alors on voit sortir la tête puis les membres que l'on peut dénombrer.

Chant O *povi* tu as compté les cordes de la harpe !

Ah l'aiguille !

O *povi* avant toutes choses c'est le sang et l'eau, le pagne de raphia noué autour de la tête sur la face de laquelle se trouve le regard !

17. Ce *Disumba* dit qu'on l'habille d'abord de cendre. Puis il arrivera devant les pieds de bananiers là où on entend les voix rauques (2).

18. Mais il dit : O père je n'ai rien vu (3).

19. Il sort alors publiquement avec des amis [et on lui dit que le *Bwete* est bon]

20. Ça c'est le *Disumba* par lequel il va, il gravit (la montagne) et se trouve dans la plantation du premier incendie (4).

21. [.....]

22. Puis il va au lit où vont l'homme et la femme.

23. Puis il va se promener avec les aventuriers et les beaux

(1) *oguma* et/ou *obaka*, citation gémellaire désigne les arbres rouges synonymes du *Motombi*. *Makemba* ce sont les signes gravés sur le *Motombi*.

(2) Allusion au *Mwēi*.

(3) Allusion au candidat à l'initiation qui ne peut pas avoir de visions ?

(4) Cf. p. 339

parleurs.

24. Puis il monte et trouve deux routes : les traverses du bas et celles du haut, les petites épines et les nids de termites (1).
25. Puis il s'en va et le *Disumba* maintenant est celui où il arrive devant le *Motombi*.
26. Là il trouve quatre huttes et il a vu enfin la montagne (ou la corde). Il a vu le *vedi* (2) où passent les anciens et les jeunes.
27. Il trouve au pied du *Motombi* où il voit *Kambi*, *Ndondo*, *Mobaṭbaṭ* et *Mokuya a Motsope* (3) et le grand danseur qui fait peur.
28. Les anciens et nouveaux initiés salut !

Chant A Père, montre nous la racine des rites (ou danses)
Mangeons (la racine) de l'*eboga*. Salut !

Après lecture de ce texte, est-il besoin de souligner la plurisémié du terme *Disumba* : "début et fin de toute chose", "énigme initiatique". *Disumba* (4) est la vie elle-même, suprême énigme.

(1) Allusion à des épreuves initiatiques[?]: celle du *Mweṭ* sans doute.

(2) Le tunnel qui débouche au pied du *Motombi* et dans lequel l'initié devra ramper ?

(3) cf. p. 245

(4) Sillans trouve l'étymologie de *Disumba* dans *-sum-* : descendre (la rivière).

A N N E X E

-oOo-

S Y N O P S I S

DISUNBA, Liturgie musicale des Mitsogho du Gabon Central ; Scènes de la vie religieuse de la confrérie du Bwété. Film Noir et Blanc, 16 millimètres sonore, double bande et son magnétique ; durée 50 minutes.

Les Mitsogho sont, au Gabon, réputés pour détenir les secrets d'une "théorie du Monde" dont la connaissance se transmet dans des confréries d'initiés dont la plus importante est actuellement le Bwété.

Pour les adeptes du Bwété, l'Univers se ferait connaître comme un corps humain et le temple dans lequel ont lieu les cérémonies de la confrérie en est la représentation architecturale.

A l'intérieur de ce corps cosmique, assimilé également à la rivière mythique Moboguè, l'initié fera deux voyages correspondant respectivement à sa mort et à sa renaissance symbolique. Entre ces deux voyages théâtralisés par les épreuves de l'initiation, le nouvel adepte séjournera dans l'Au-delà où il sera assailli de visions multiples avant de "renaître" symboliquement au pied de l'arbre sacré qui se dresse dans la forêt.

Dans les cérémonies qui rassemblent les initiés de la confrérie du Bwété, la musique, les objets sculptés, les éléments décoratifs, la mise en scène et la forme musicale ont une importance capitale pour la compréhension du mythe sur lequel s'appuie l'enseignement secret.

Deux instruments de musique principaux : un arc musical et une harpe à forme humaine, servent de support à la liturgie. L'arc musical, principe mâle, symbole de la parole de l'ancêtre, représente le géniteur. La harpe, véritable image féminine sculptée, possède plusieurs cordes ; dans la pensée symbolique des adeptes, ces cordes sont le fruit de sa fécondité.

Il s'agit donc dans le Bwiti, de la mise en scène d'un mythe réactualisant l'origine de la vie et de la mort.

Les phases principales des cérémonies sont marquées par des récits de caractère ésotérique qu'un officiant profère dans une langue spéciale. Cette langue, qui est

également celle des chants à la harpe, use d'images poétiques diverses qui s'associent aux sensations auditives et visuelles que propose le spectacle des rites.

Le film s'articule en trois parties principales :

- 1) Un prologue présente l'origine des cordes de la harpe et la filiation de l'arc à la harpe.
- 2) Puis, après le générique, vient le déroulement d'une cérémonie ordinaire de la confrérie du Bwété, avec ses récits, ses chants à la harpe, son agogique musicale, sa mise en scène. Le dynamisme musical s'accroît progressivement au cours de la cérémonie jusqu'à l'explosion de lumière qui amènera les revenants (les masques) à se manifester. Les cérémonies, nocturnes, sont strictement réservées aux initiés. Au matin, leur succèdent des divertissements carnavalesques auxquels le village entier est convié. Les masques réapparaissent, désacralisés.
- 3) La troisième partie est consacrée aux rites spécifiques et aux épreuves par lesquels s'effectue l'entrée de nouveaux adeptes dans la confrérie.
 - a) Mososo : "La descente de la rivière mythique".

Deux candidats à l'initiation sont amenés au bord d'un ruisseau en forêt, une pirogue miniature est lancée, symbolisant le voyage des initiés dans l'Au-delà. Les candidats sont ensuite ramenés au village, portés par les anciens ; un arbuste déraciné est planté devant le temple. Un personnage grimpé rampe auprès de cet arbuste, simulant le retour des initiés à un état animal.
 - b) Motombi : "La remontée de la rivière mythique" ou "La renaissance de l'initié au pied de l'arbre sacré".

Les nouveaux initiés devront passer dans un tunnel creusé sous terre débouchant au pied de l'arbre sacré de la forêt. Ce rite symbolise leur mort et leur renaissance spirituelle a lieu trois semaines après le premier. Mais auparavant, des cérémonies particulièrement riches en mise en scènes les auront préparé à la compréhension de cette dernière épreuve.

IMAGES

SOUS-TITRES et CARTONS

harpiste chantant	<ul style="list-style-type: none"> - <u>mavounga... le harpiste est solitaire</u> tel une liane qui ne croît qu'isolée. - Au pied de l'arbre de Vie j'ai vu la lumière du soleil, de la lune et des étoiles 	séqu. 1
<hr/>		
sous-bois	<ul style="list-style-type: none"> - <u>(Le pygmée Boussèngué était parti en forêt</u> <u>pour y cueillir des fruits sauvages</u> - <u>Et il grimpa sur un arbre</u> <u>qui pousse dans les endroits humides</u> - <u>Il fit une chute...</u> <u>ses pieds restèrent accrochés</u> <u>dans une branche fourchue,</u> <u>ses intestins se répandirent</u> <u>jusqu'au sol, pénétrant dans la terre</u> 	séqu. 2
fabrication d'une harpe	<ul style="list-style-type: none"> - <u>C'est là l'origine des mindouma</u> <u>ces racines aériennes dont on fait</u> <u>les cordes de la harpe rituelle.</u> - <u>Elles descendent du ciel</u> <u>et pénètrent au plus profond de la terre</u> <u>où elles enlacent les maxillaires des</u> <u>cadavres.)</u> 	séqu. 3
joueur d'arc musical	<ul style="list-style-type: none"> - <u>O harpe, en bas tu es la mort</u> <u>(car tout ce qui naît doit mourir)</u> - <u>En haut, tu es aussi la mort</u> <u>(car c'est par la bouche</u> <u>que s'échappe le souffle).</u> 	séqu. 4

- Mais ta vibration est celle de l'arc,
ton géniteur qui l'a fait tressaillir
dans ton sein.
- Car le plus grand des Bwété
c'est le vieil ancêtre
qui demeure à l'amont...
- C'est l'être qui tressaute entre les dents
comme un oiseau qui s'agite
sans cesse d'une branche à l'autre
et qui articule la parole.

GENERIQUE

CARTON

sur noir

LE C.N.R.S. ET LE MINISTERE DE LA CULTURE ET
DES ARTS DU GABON PRESENTENT

DISUMBA

LITURGIE MUSICALE DES MITSOGHO DU

GABON CENTRAL

SCENES DE LA VIE INITIATIQUE DE LA

CONFRERIE DU BWETE

Architecture
du Temple

- Aux origines
une corde est descendue du Ciel
de chez notre père Nzambè
- La terre reçut les bénédictions rituelles,
les pluies qui font danser le sol...
- Disumba, Disumba,
tu es le début et la fin...
- Tu es le pieu fiché en terre,
le poteau qui soutient l'édifice
et la pirogue de la vie.
- O harpe, tu pleures la souche et le tronc
amputés l'un à l'autre...
- La souche et le tronc de l'arbre
qui t'a engendrée...

séq. 5

- Ils pourrissent à présent au sol
et s'enfoncent dans la terre
où ils rejoignent les maxillaires des cadavres.
- O père Nzambè, j'ai peur de l'initiation ;
car le coeur du nouvel initié
est plein d'amertume
et celui de l'ancien,
plein de visions de l'Au-delà.

fabrication
d'un arc musical

- Derrière le joueur de harpe,
nul ne peut passer
si ce n'est le vieil ancêtre
qui lui a donné la parole.

séq. 6

(Mitombo mio okaba, chant initiatique)

joueur d'arc musical et
discours du récitant

- Au début était Nzambe Kana,
l'ancêtre fondateur du premier village...
- Son ventre a gonflé, gonflé
et il a ressenti une vive douleur.
- Mougongo, arc musical, vieux mâle solitaire...
- L'ancêtre des Bapindji
a tendu la corde unique sur une branche
courbée comme la colonne vertébrale,
comme la trajectoire du soleil.
- Lorsque l'initié a absorbé l'iboga,
la racine amère
qui fait voir les choses de l'Au-delà,
il se trouve subitement
dans la rivière Moboguè
- il entend alors une grande vibration
au plus profond de la rivière,
pareille au tressaillement de la vie
dans le sein maternel.
- il voit alors le crabe
qui fait résonner la harpe,
avec ses doigts crevassés.

séq. 7

le récitant
s'adresse
à la harpe

- Ngombi Koungaka... harpe vibre ! ...

séq. 8

- Voici la harpe !

elle vibre comme tressaillent le crabe
ou la tortue qui fouillent le sable du trou,
profond de la rivière.

- Harpe, voici ton géniteur

c'est l'arc à corde unique,
(l'arc qui a transmis sa vibration
à tes cordes multiples).

- Initiés, descendez au plus profond de la rivière ;
descendez dans les viscères...

- C'est là que pénètre
le vieux mâle du sanglier

- C'est l'arc à corde unique
tendue vers le ciel.

- Vous qui voulez entendre,
comprenez bien la signification
de cet arc des origines
et de ce qui se dit à l'endroit confidentiel
où se réunissent les initiés.

- C'est là que tressaille la harpe, à l'Aval là-bas.

- Disoumba, Disoumba,
début et fin de toutes choses...

CARTON

sur noir
puis harpiste
jouant

MASIMBA NA NGOMBI
"PRELUDE A LA HARPE"

(La vie se dessine au travers du
tâtonnement de la forme musicale)

séq. 9

CARTON

OBENDA, MOUPETO, BIOMBA

"SUITE DE DANSES"

sur noir

puis danses

diverses

(Le rythme des poutrelles percutées, puis
des tambours, insuffle la force vitale à
la forme musicale)

séq. 10

un danseur

allume une torche

- Nous allons nous envoler
comme des oiseaux lumineux
vers les villages de l'Au-delà

séq. 11

danses

acrobatiques

avec les

flames

- Sortilèges, sortilèges...

- Sachons ne pas nous égarer
au carrefour dangereux

apparition de

masques divers

(Les revenants apparaissent pour se
mêler aux visions des initiés)

séq. 12

vue du

village le

matin et

réjouissances diverses

(Le lendemain matin, les rites nocturnes
s'achèvent et se muent en divertissements
carnavalesques auxquels le village entier
est convié)

séq. 13

scènes

comiques en

travestis

- Nos anciens ennemis
qui nous ont précédés dans ce pays
n'ont jamais rien compris à nos rites.

- Voici le Yamango
Quel bouffon grotesque et libidineux !

séq. 14

apparition d'un personnage

peint en ocre

(Le Mbomo, l'homme qui est passé sous terre
rappelle les mystères des rites nocturnes)

séq. 15

CARTON
sur noir

INITIATION DE DEUX JEUNES HOMMES A LA
CONFRIERIE INITIATIQUE DU BWETE

MOSOSO

"PREMIER RITE DE PASSAGE" :

La descente de la rivière mythique.

cloches accrochées
à un arbuste

- (Les talismans de protection sont dans les
cloches rituelles)

séq. 16

procession des
initiés
soutenant les
deux candidats
à l'initiation
et discours
du récitant

- Soleil ! Lune ! ...
- Vous êtes la lumière de la torche qui précède la procession.
- Le Bwété est pur comme l'enfant dans le ventre de sa mère !
- N'ayez crainte, il n'y a pas de malédiction !
- Les paroles du Bwété vont de l'Est d'où vient le soleil jusqu'à l'Ouest, pays des ténèbres ; du lit de naissance jusqu'au lit de mort...
- Ne refusez pas la lumière, vous allez voir bientôt le Bwété...
- Vous êtes sur la bonne pente ; ne trébuchez pas !
- Le moment est venu où il vous faudra descendre la rivière
- La torche est allumée devant vous ; les instruments de musique sont derrière...
- A l'amont, derrière vous, il y a la source, le pays en pente...

séq. 17

- A l'aval, il y a le repaire des crabes
où s'agite la tortue,
le sein où tressaille l'enfant...

- Famille du Bwété
que les visions arrivent vite !
Ne craignez rien ;
les talismans de protection sont à l'abri
dans les cloches rituelles
et les arbres sacrés.

lancement
d'une pirogue
miniature
sur un ruisseau

- Toi, pirogue de la vie,
tu as été taillée par le grand payeur
de la rivière Nobogwè !
va jusqu'à l'Ouest,
au pays des richesses et de la fécondité,
de l'autre côté de l'Océan,
au pays des morts et des Blancs,
là où le soleil rejoint les ténèbres !...

séq. 18

- Nouveaux initiés,
vous êtes sur la bonne voie,
celle de l'eau pure et courante...
Mais vous verrez par vous-mêmes
et raconterez ce que vous aurez vu !

- O serpent Arc-en-ciel,
O étoiles, O Lune, O Soleil !
Montrez leur la lumière !

- Nous avons levé les interdits de la Terre
qui avale et vomit.
N'ayez crainte,
C'est la bonne route... Salut... Salut...

Retour des
initiés qui
portent
un arbuste

- Les initiés s'enfonceront bientôt
dans le repaire du caïman,
dans le sein de la Terre Mère,
prisonniers des lianes qui s'enroulent.

séq. 19

- L'arbuste (le nouvel initié)
remerciera le plantoir de l'avoir déraciné,
car l'outil qui sert à planter
sert également à creuser la tombe.

- Le caïman avalera les enfants d'hommes.

- O mère de tous les arbres,
c'est au pied de l'Arbre de Vie
que vibrera l'enfant qui va naître.

Un personnage peint
rampe au pied de l'arbuste

(L'initié comprendra comment bientôt
il devra ramper sur les traces du serpent Python)

séq. 20

CARTON
sur noir

INITIATION DE DEUX JEUNES HOMMES A LA
CONFRERIE INITIATIQUE DU BWETE

MOTOMBI

"DEUXIEME RITE DE PASSAGE" :

Séjour dans les Limbes et Renaissance
au pied de l'Arbre de Vie.

Procession
nocturne
avec des
flambeaux

- La harpe a été sculptée
avec la machette
puis façonnée par l'herminette.

séq. 21

- Elle est arrivée au village
pour vivre longtemps et se perpétuer
jusqu'au village des étoiles.

- Caméléon, lézard rouge,
notre procession est pareille
à vos taches de couleur.

apparition
d'un masque
blanc

- Mère Kwaké, tu bondis
comme une balle de caoutchouc
vers le ciel.

séq. 21 a

apparition d'un
masque de feuillages

- Nous pleurons Mbidi
mais voyez ses mouvements de gaieté !

b

apparition
d'un masque
simiesque

- O chimpanzé, monstre aux sourcils avancés :

c

apparition
d'une roue de
feuillage

- Voici l'arrivée du soleil
au débarcadère du Monde.
O périple caché du soleil

d

CARTON
sur noir

OMBA DISOUMBA
"porte de la naissance"

puis danse aux
flambeaux

(En rampant dans l'obscurité entre
les jambes des anciens,
le nouvel initié se glisse dans la trace
souterraine du python.

séq. 22

Il entendra la voix suraigüe du spectre
de la jeune fille morte et saura sa
renaissance prochaine à la clarté
aveuglante de l'Arbre de Vie.)

CARTON
sur noir

MOTOMBI
"l'Arbre de Vie"

reliquaire
d'ancêtre
dans le temple

- Au début était le talisman de fécondité,
C'est le ventre qui a mis Disoumba au monde
Disoumba, Début et Fin de toutes choses.

séq. 23

L'Arbre sacré
et rites
divers

- Aujourd'hui c'est la remontée vers l'Amont,
vers l'être qui s'agite, tel un grelot
ou tel l'oiseau bavard qui saute sans cesse !

seq. 24

- C'est le vieil ancêtre
qui dispense les conseils,
c'est la langue qui saute entre les dents,
et qui ramasse les choses de la rivière profonde.

- Voici le soleil qui apparaît à l'Est
amorçant sa courbe
pareille à celle du plantoir forgé,
pareille au dos voûté des vieilles personnes
et de l'enfant prêt à naître.

seq. 25

- Disoumba ! Que l'on descende ou que
l'on remonte la rivière,
l'homme ne change pas de forme...

seq. 26

- Aussi petit qu'une aiguille,
il remonte le cours de la rivière,
et commence à bouger dans le pays
des nombreuses racines...
C'est alors qu'il reçoit l'enseignement
dans l'enceinte secrète.

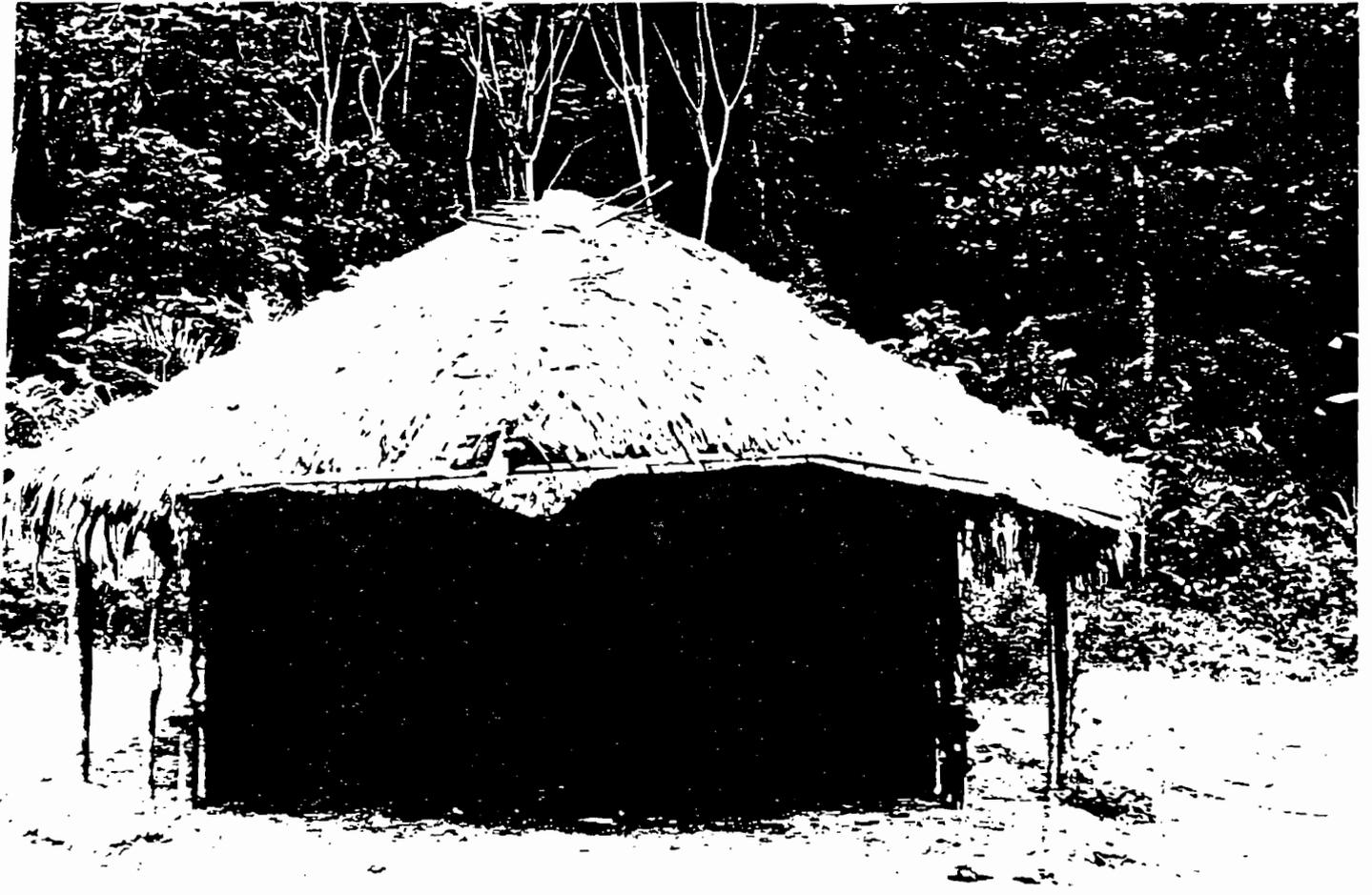
sortie des
nouveaux
initiés d'un
tunnel sous-
terrain.

- Puis il arrive au pied de l'arbre rouge
et commence à sortir la tête,
le corps et les membres que l'on dénombre
comme les cordes de la harpe,

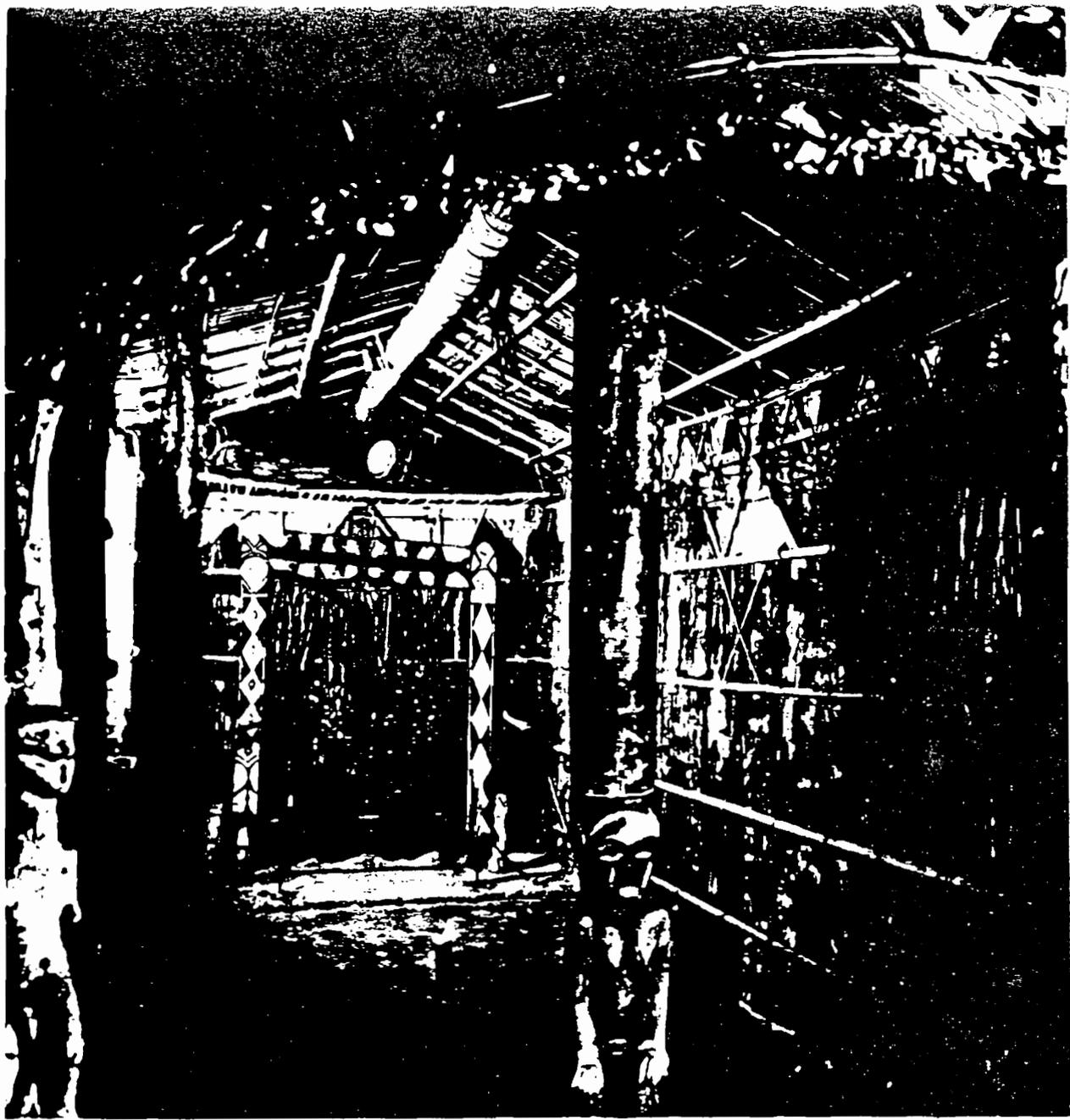
seq. 27

- Et il aperçoit la lumière jaune du soleil,
la lumière blanche de la lune,
la boule rouge de la vie,
le bracelet noir des ténèbres
et le grand danseur qui terrifie.

seq. 28



ebanza : temple du *Bwete* (tsogo)



ebanza (temple) du *Bwete* tsogo et sango
(Reconstitution Musée de Libreville)



Poteau sculpté de temple du *Bwete* (tsogo)
(canton de Dibo)



Scène d'apprentissage de la danse dans le *Bwete* des Sango.
Au fond la barrière *ndembe*. (Mimongo)

CONCLUSION

L'introduction de notre travail se plaçait du point de vue de l'euro péen ou plus exactement posait le problème d'une musique à laquelle il semblait qu'on pût attribuer un *ethos* qui rallierait ce point de vue à celui de son producteur, induisant par là même l'idée d'une acculturation ancienne.

La fin de ce travail prétend ramener à ce dernier et, après avoir exploré le *Bwete* des Tsogo et certaines de ses interprétations fang, à une théorie indigène pouvant concilier l'analyse musicale et une vision du monde spécifique.

Le lecteur aura pu s'interroger sur la thèse que nous avons voulu soutenir : celle de l'influence ou celle de la convergence ?

Tout en proposant l'hypothèse selon laquelle la musique de harpe et peut-être même le *Bwete* lui-même dénoterait un ancien fond culturel luso-congolais rendu crédible par l'histoire des relations médiatisées Tsogo Vili, nous avons pu paraître nous contredire en exposant cette métaphore initiatique d'une filiation de l'arc à la harpe qui, non seulement découvre une pensée religieuse originale mais également une pensée musicale dont on ne peut imaginer qu'elle ait pu être empruntée à l'Europe. En faisant de l'accord de la harpe une manière de réification des possibilités acoustiques de l'arc, n'avons-nous pas sous-entendu qu'il ne pouvait s'agir avec cette musique que d'une production autochtone à laquelle les lois de l'acoustique devaient nécessairement aboutir ?

Il y a cependant entre le modèle fourni par l'arc et l'accord de cette harpe, l'écart que nous avons supposé être celui qui permet d'opposer Nature et Culture, et par conséquent toute l'histoire de cette harpe même si le jeu de

l'arc avait pu fournir déjà les repères cadentiels pertinent de sa musique.

En se substituant au pluriarc pentaphone -c'est du moins notre hypothèse pour le littoral gabonais- c'est toute une musique nouvelle que la harpe y a vraisemblablement apporté et toute la question était de savoir d'où elle venait.

Que cette musique, même chez les Tsogo -et surtout chez eux, serait-on presque tenté de dire- si idéalement authentiques du point de vue de l'ethnologue, décèle des influences ibériques, relève de l'évidence pour toute oreille quel que peu avertie mais cette évidence demeure cependant du domaine de l'intuition. Pareil accord et mode de jeu se retrouvent dans les musiques de harpe d'Amérique hispanisée... Il était bien entendu exclu de faire de cet instrument qui appartenait bien évidemment à la zone de diffusion des harpes d'Afrique Centrale, un apport européen ! Restait cependant sa musique !

Bien que les textes du *Bwete* ne le disent pas explicitement, la harpe qui a fait l'objet de notre étude est bien l'homologue de cette pirogue de vie qui mène de l'Amont à l'Aval (et inversement) et dont sa musique accompagne le voyage.

Que cette rivière de vie mène à la mort n'a rien qui puisse surprendre si l'on considère l'histoire des relations entre africains et européens et la blancheur dont sont recouverts les nouveau-nés qui reviennent de l'au-delà des Océans où sont partis réellement ou symboliquement les ancêtres.

Les Fang qui n'eurent jamais à souffrir de la traite des esclaves, avaient déjà donné, semble-t-il, une signification funéraire à la harpe de type oubanguien qu'ils avaient introduite à la fin du siècle dernier et qu'ils abandonnèrent pour celle qu'ils trouvèrent sur place et au moyen de laquelle ils s'initièrent au *Bwete*.

Peut-être certains verront-ils dans ce voyage initiatique auquel invite le *Bwete* le souvenir des anciennes religions de l'Égypte ? La symbolique de la rivière et de l'axe Nord-Est, Sud-Ouest orientant le mythe d'origine est cependant commune à toute cette partie de l'Afrique Centrale et les Fang nouveaux venus au Gabon ont bien reconnu dans *Mobogwe* la rivière *Yom* de l'ancienne tradition, même si celle-ci la leur fait traverser et non descendre. Les Fang auraient-ils apporté certaines structures initiatiques pouvant entrer en composition dans le *Bwete* avec la harpe elle-même ? Il n'est pas exclu que les Tsogo aient été en contact assez tôt avec les Fang Osyeba de l'Ogowe par l'intermédiaire des Simba. Mais on a vu la complexité du problème fang, et en tout état de cause, l'instrument à lui seul ne pourrait expliquer sa musique actuelle qui ne leur doit rien même s'ils l'ont adopté (ce qui a pu induire en erreur certains).

Ce serait donc les Kele, incessamment nommés dans les textes du *Bwete* tsogo sous différents pseudonymes qui fourniraient la clef de l'origine de la harpe du Gabon et peut-être de sa musique ? Tout porte à penser en effet que ces Kele ont été la première vague, installée dans l'intérieur du Gabon depuis au moins le XVI^{ème} siècle, d'une migration de même origine que celle qui devait amener les Fang par la suite. Il est vrai qu'il est difficile d'après les textes du *Bwete* de faire la part du rôle dévolu aux Pygmées, aux Pinzi et aux Kele et que ces derniers sont surtout cités à propos de l'arc. Mais ce personnage mythique de Bosenge dont on ne sait pas au juste si l'on doit en faire un homme ou une femme, un pygmée, un pinzi ou un kele, est associé aussi bien à la harpe qu'à l'arc et outre que les Kele se sont préalablement croisés aux Pygmées, cette apparente confusion ne prouverait-elle pas justement que cette théorie de la filiation de l'arc à la harpe se serait édifiée chez eux ou à leur contact ?

L'hypothèse kele pourrait également expliquer à la fois la ressemblance et la dissemblance des musiques de harpe des Myene et des Tsogo.

Ces derniers ont pu leur emprunter un instrument auquel ils confièrent le soin d'exprimer ces lamentations qui sont la base de son répertoire dans le *Bwete* mais qui l'était également de celui des Kele dont la "vie n'est occupée qu'à fuir l'aspect effrayant de la mort" (Du Chaillu 1844: 434) en les chargeant des significations que leur donnait leur propre histoire.

Les aristocraties côtières Myene et Lumbu directement en contact avec les européens et avec l'intérieur par la branche nkomi et galwa des Myene, punu des Lumbu, ont pu également recevoir la harpe soit directement des Kele, soit des Tsogo avec lesquels les Myene se reconnaissent des liens éloignés de parenté.

En adoptant l'instrument qui, à l'époque de Praetorius semble déjà avoir eu au moins sept cordes, ils lui confièrent sans doute le soin d'accompagner ces polyphonies chorales dans lesquelles il nous a semblé entendre la fusion de principes harmoniques tant africains qu'européens.

Les Kele, partout présents aux alentours de ces circuits de traite qui reliaient les côtiers aux peuples du massif Du Chaillu et ces derniers à la traite de Mayumba, ont ainsi sans doute exercé une action catalytique dans l'édification d'une civilisation musicale propre à l'Ouest gabonais alors même qu'ils se sentaient évincés de leurs anciens territoires et que la poussée fang précipitait leur fin prochaine. En même temps qu'ils disparaissaient, ils léguèrent une partie de leur patrimoine culturel aux Tsogo qui les redoutaient tant et aux côtiers qui les rejetaient dans la barbarie.

Que chez les premiers, la harpe et sa musique aient été associés à cette théorie du Monde qui s'édifiait dans le massif Du Chaillu, ne proviendrait-il pas de ce que le *Bwete* en se donnant pour tâche de réaliser la synthèse culturelle et historique des civilisations de l'Ogowe, avait à exprimer une douloureuse réflexion sur le "sens" de la vie que les derniers n'avaient peut-être pas à exprimer de même manière.

Adoptée par des sociétés de femmes et accompagnée, comme chez les Tsogo par cette poutrelle percutée peut-être pygmée, la harpe s'associait, chez les Myene à des cultes rendus aux génies autochtones dont on attendait qu'ils possèdent leurs adeptes cependant que les secrets initiatiques du tout puissant *Njembé* des femmes et de l'*Ivanga* (1) en ordonnaient sans doute le rituel.

A l'image de ces génies décolorés tout comme les âmes défuntes s'associait sans doute, déjà chez les Kele, ce spectre de jeune fille dans lequel le *Bwiti* fang verra par la suite l'image de la Vierge, mais dans lequel les hommes du *Bwete* tsogo voyaient déjà l'hypostase d'un principe cosmique féminin, cette "femme rouge" émanation de *Kombe*, qui leur avait donné la vie et les instruments de musique.

N'était-ce pas là, "la Divinité qui ne meurt jamais" qui était apparue à *Alexis Horn* dans sa vision initiatique d'homme blanc, catholique de surcroît, qui ira jusqu'à s'exclamer devant son éditrice : "Oui Madame [...] la prêtresse d'Isoga doit être vierge tout comme l'était la madone. Sûrement, c'est un instinct grand comme le monde que de ré-

(1) D'après *Ambouroué-Avaro*, le *Njembé* serait d'origine Sira et l'*Ivanga*, dansée de Libreville à Mayumba, une société d'origine rungu (op. cit. : 90 et 108).

vérer la jeune fille !" (*Trader Horn* : 285) ... et d'ajout "... Y avait des harpes aussi au temple d'Isoga. Les fantômes écoutent [...] et on attrape le tintement des harpes [Ca se passe comme ça quand on est initié et c'est la même chose dans toutes les Eglises. Touchez l'âme avec la musique et on croira aux paroles..." (ibid : 299) (1).

Cependant si Aloysius Horn s'est fait initier chez les Galwa -et il n'y a aucun doute que ce fût au *Bwiti* même s'il ne dit jamais le nom- c'est en jurant par *Ya Si*, cet autre aspect du principe cosmique féminin, chtonien celui-ci cette *Terre Mère* que les Tsogo hypostasent dans un génie fangeux, redoutable, gynandrique ou monstrueusement sexué dont l'initiation, sévèrement refusée aux femmes leur a cependant été dérobée, ne serait-il pas l'un des liens qui mènent des *o-Mbwiri* au *Bwete*, des sociétés de femmes recherchant la possession à une spéculation de nature masculine. Il se pourrait que le *Ya Si* tombé en désuétude chez les Myene, se soit résorbé dans le *Bwete* des Tsogo précisément par le biais des Galwa.

Toutefois les Tsogo possédaient manifestement de longue date un corpus de textes d'une gnose dont l'ancienneté est attestée par cette manière de réciter les discours initiatiques du *Bwete*, farcis d'archaïsmes, de termes d'origine méridionale, sur le ton de la psalmodie mémorisée avant même d'être comprise, qu'on ne retrouve nulle part ailleurs.

Nous avons proposé l'hypothèse d'une origine loango et peut-être même luso-congolaise de cette gnose où tout au

(1) Il semblerait cependant que l'initiation et l'absorption de l'*eboga* fasse voir surtout ses propres fantasmes. Un jeune professeur d'espagnol européen qui s'était fait initier au *Bwiti* fang avouait qu'il avait vu ... "le fétiche de Tintin au Congo".

moins d'éléments culturels hérités de cette civilisation qui pourraient transparaître dans certains rituels et formules. L'histoire des anciennes relations vili avec le massif Du Chaillu et le fait que les populations d'origine congo-loango : Sango, Lumbu, Punu, Sira aient été les premières à adopter le *Bwete* tsogo avec enthousiasme (alors que les Myene l'ont toujours un peu dédaigné) pourrait apporter que que crédibilité à cette hypothèse qui mériterait cependant d'être vérifiée par une plus longue recherche d'anthropologie religieuse et d'histoire.

Il est cependant significatif que le domaine de la harpe et du *Bwete* s'arrête exactement à la frontière méridionale de la côte gabonaise. Au delà, avec les Vili, commence la *Liboka* dont nous avons noté la ressemblance avec le *Bwete* mais qu'accompagne le pluriarc *tsambi* et dont le but semble tout différent.

Toutes les religions sont, à notre sens, le résultat d'un syncrétisme, et nous en dirions autant des musiques, si toutefois on s'intéresse à leur histoire.

Si nous avons tenté de séparer les éléments pouvant entrer en composition aussi bien dans le *Bwete* des Tsogo que dans leur musique, ce n'était que pour mieux montrer l'originalité du tout.

Nous avons pris ainsi le risque de heurter quelques susceptibilités africaines en voulant démontrer la présence d'une influence européenne sur cette musique de harpe quand bien même cette influence aurait été réfléchie dans la propre genèse de cette musique à partir de l'arc. Il ne viendra cependant à l'esprit d'aucun musicologue de contester la part de l'Italie et de la France dans la musique de J.S. Bach la part de l'Indonésie dans celle de Debussy ou de Messiaen, la part de l'Afrique dans les différentes musiques du Nouveau Monde... Le génie d'un auteur ou d'un peuple n'appartient

qu'à lui.

Toutefois, nous exposerons ici une idée qui nous est chère : la modeste connaissance que nous avons des différentes musiques du monde nous a parfois donné à penser que dans ce vaste ensemble, et de manière globale bien entendu, celles de l'Afrique et de l'Europe avaient le plus d'affinités structurales. L'Histoire a prouvé qu'elles étaient faites pour se rencontrer, quelles qu'aient été les circonstances parfois douloureuses de cette rencontre : polyphonie bien sûr, mais également principes régissant cette polyphonie ; idéal vocal (du moins hors Afrique islamisée) et même conception du rythme. Ce dernier point est sans doute contestable tant il est vrai que la rythmique européenne fait piètre figure à côté de l'africaine. J.H. Kwabenia Nketia faisait pourtant, paraît-il, un jour, la remarque qui pourra paraître insolite, que la musique de Brahms lui faisait penser à la musique africaine... Quoi de commun à première vue entre cette pâteuse musique émergeant des brumes de l'Europe du Nord et l'Afrique ?... Cette remarque prouve pourtant que le musicologue ghanéen a entendu ces suites de tierces ou sixtes doublées et cette polymétrie de caractère hémiole qui est l'une des caractéristiques du style du compositeur allemand et que l'on retrouve parfois, avec une tout autre dynamique certes, dans la musique africaine.

Nous espérons, au terme de ce travail qui n'a eu d'autre prétention que d'exposer quelques prolégomènes à l'étude technique du répertoire musical et littéraire des textes du *Bwete* qui reste à faire, avoir montré que pareille étude ne saurait en faire l'économie.

Il nous a semblé parfois entendre dans cette musique de harpe son histoire même et c'est peut-être là son langage secret, celui qu'avait peut-être déjà perçu ses premiers au-

diteurs européens du XIXème siècle. Nous aimerions terminer en ajoutant une touche à ce romanesque qu'il ne nous a pas déplu d'introduire dans cette contribution à l'histoire de la musique du Gabon en citant un dernier passage de Trader Horn :

"Notre voyage sur l'Ogooué fut une merveille. Graha avait apporté une excellente guitare espagnole dont il jouait de manière parlante, ayant touché de cet instrument dès sa plus petite enfance. Je n'étais jamais las de l'entendre jouer et chanter, particulièrement le véritable ancien fandango espagnol avec variations. Il sut bientôt accorder sa guitare afin d'accompagner le ngombi ou harpe indigène et les deux instruments jouant ensemble formaient une harmonie céleste. Leur son semblait plus beau encore sur l'eau calme que sur la terre ferme."

(Trader Horn : 263)

B I B L I O G R A P H I E

-000-

AMBOUROUE-AVARO, Joseph

- 1981 *Un peuple gabonais à l'aube de la colonisation, le ba Ogowé au XIXème siècle*, Paris, Karthala.

ANDERSON, Lois Ann et WACHSMANN, Klaus

- 1980 Uganda. *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* London, Mac-Millan.

ANDERSONN, Ephraïm

- 1953 *Contribution à l'ethnographie des Kuta I*, XXIII Studi ethnographica upsaliensa VI, Uppsala, Almqvist et Wiksells.

ANKERMANN, B.

- 1902 *Die Afrikanischen Musikinstrumente*, *Ethnologisches Notizblatt III* : 1-134, Berlin.

ANONYME

- 1719 *Voyages aux côtes de Guinée et en Afrique*, Amsterdam, Etienne Roger.

AROM, Simba

- 1980 Central African Republic, *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 57-60, London, Mac-Millan.

AVELOT, R.

- 1905 *Recherches sur l'histoire des migrations dans le bassin de l'Ogoué et la région littorale adjacente*, *Bull. de Géogr. hist. et descrip.* volume XX n°3 : 357-412, Paris.
- 1913 Notice historique sur les Ba-Kalé in *l'Anthropologie* XXIV : 197-240.

BAL, Willy (éditeur)

- 1965 *Description du Royaume de Congo et des contrées avoisnantes par Filippo Pigafetta et Duarte Lopez (1591) traduite de l'italien et annotée par ...*, Louvain-Paris, Nauwelaerts.

BASTIN, Yves, COUPEZ, A. et DE HALLEUX, B.

1979 Classification lexicostastique et grammaticale pour la classification historique des langues bantoues. *Bulle des Séances 1979-1983* (Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer) 23 : 375-387 , Bruxelles.

BAUMANN, H. et WESTERMANN, D.

1962 *Les peuples et civilisations de l'Afrique*, traduc. française par L. Homburger, Paris, Payot (édition originale 1948).

BENNETT, Patrick R. et SERK, Jan P.

1977 South Central Niger-Congo : a reclassification. *Studies in African Linguistics* 8, 3 : 241-273.

BLACKING, John

1985 Dialectical ethnomusicology : making sense of Adler and Ellis in 1985. *Meeting of European Seminar in Ethnomusicology* 23-28 March 1985. Queen's University, Belfast

BODINGA BWA BODINGA, Sébastien

s.d. *Notes sur les coutumes eviya*. Document ronéoté. Musée des Arts et Traditions du Gabon, Libreville.

BOILES, Charles et NATTIEZ, Jean-Jacques

1977 Petite histoire critique de l'ethnomusicologie. *Musique en jeu* n°28 : 26-53, Paris Seuil.

BONNAFE, Pierre

1969 *Un aspect religieux de l'idéologie lignagère, les nkira des Kukuya du Congo-Brazzaville*. Laboratoire de sociologie et de géographie africaine. Document de travail n°1, Paris.

BOWDICH, T.E.

1817 cf. WALCKENAER, C.A. (éditeur)

BRATLOIU, Constantin

1953 Sur une mélodie russe, in *Musique Russe* tome II. Bibliothèque internationale de musicologie. Paris, PUF.

BRANDEL, Rose

1961 *The Music of Central Africa*, The Hague.

BRANDILY, Monique

1967 Un exorcisme musical chez les Kotoko in T. Nikiprowetz (éditeur). *La Musique dans la vie* : 31-75, Paris, O.C.O.R.A.

1980 Chad. *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* : 102-105, London, Mac-Millan.

BRASIO, António

1952-1965 *Monumenta Missionária Africana* : volume VIII (161-1642), Lisboa, Agência-General do Ultramar.

DE BRAZZA, Savoignan, Pierre

1887-1888 Voyages dans l'Ouest africain 1875-1887. *Le Tour Monde* tome XLIV et XLV : 289-336, 1-25, Paris, Londres

BRIAULT, le R.P. Maurice

1938 Ivanga, danse des Mpongwè in *Annales des Pères du Saint Esprit* : 251-256. Paris.

BUREAU, René

1971 *La religion d'eboga*, 2 volumes, Thèse Univ. Paris V.

CAVAZZI, Giovanni Antonio (da Montecuccolo)

1687 (2ème édition) *Istorica Descrizione de tre Regni Congo, Matamba, e Angola...* Milan.

CHAILLEY, Jacques

1950 *Histoire musicale du Moyen Age*. Paris, P.U.F.

CHAUVET, Stephen

1929 *Musique nègre*. Paris, Société d'édition géographique, maritime et coloniale.

COLLOMB, Gérard

1979 Les sept fils de Nzébi. *Journal des Africanistes*, tome 49, fascicule 2 : 89-134, Paris.

COMPIEGNE, Victor Dupont, Marquis de

- 1875 *L'Afrique équatoriale*, vol. 1 : *Gabonais, Pahouins, Galois*, vol. 2 : *Okanda, Bangouens, Osyeba*, Paris, Plon.

CORBIN DE MANGOUX, Solange

- 1946 Une survivance de l'art polyphonique au XVII^e siècle l'école portugaise in : Dufourcq *La Musique des origines à nos jours* : 157-158. Paris, Larousse.

CUVELIER, Mgr J.

- 1946 *L'ancien royaume de Congo*, Bruxelles.

CUVELIER, Mgr J. et JADIN, L.

- 1954 *L'ancien Congo d'après les archives romaines*. Mémoire IRCB tome XXXVI fasc. 2. Bruxelles, Académie Royale de Sciences Morales et Politiques.

DAMPIERRE, Eric de (éditeur)

- 1962 *Poètes Nzakara*. Classiques africains. Paris, Société d'Ethnographie.

DAPPER, Olfert

- 1668 *Naukeurige Beschrijvinge der Afrikaensche gewesten van Egypten, Barbaryen, Lybien... Guinea, Ethiopien, Abyssinie*. Amsterdam, 2^eme éd. 1976. Trad. Franç. *Description de l'Afrique*, Amsterdam 1686. Trad. allemande, Amsterdam, 1670.

DE GRANDPRE, Louis

- 1801 *Voyage à la côte occidentale d'Afrique fait dans les années 1786 et 1787*, 2 vol. Paris, Dentu.

DENNETT, R.E.

- 1898 *Note on the folklore of the Fjort*, London, Searle and Rivington.

DESCHAMPS, Hubert

- 1962 *Traditions orales et archives du Gabon*. Collection "L'Homme d'Outre-Mer", Paris, Berger-Levrault.

- 1965 *Quinze ans de Gabon ; les débuts de l'établissement français 1839-1853*. Paris, Société d'Histoire d'Outre Mer.

DU CHAILLU, Paul Beloni

- 1863 *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale (1856-1859)*. Ed. française rev. et augm. Paris, Michel Lévy
- 1868 *L'Afrique sauvage. Nouvelles excursions au pays des Ashangos*. Ed. française rev. et augm. Paris, Michel Lévy.

DUPRE, Marie-Claude

- 1975 Le système des forces *Nkisi* chez les Kongo d'après le troisième volume de K. Laman, *Africa* vol. XLV, n°1, Janvier 1975.

ELLIS, Alexander

- 1885 *On the scales of various nations*, Londres.

ESSONE ATOME ONGOANE, D.

- 1980 *Société et méta-société (le système politique fang)*, Thèse E.H.E.S.S., Paris.

FERNANDEZ, James W.

- 1982 *Bwiti, an ethnography of the religious imagination in Africa*, Princeton University Press, Princeton New Jersey.

FLEURIOT DE LANGLE

- 1865 Le Gabon. *Le Tour du Monde* tome XII. Juillet-Décembre 1865 : 273-320, Paris, Hachette.

GALLEY, Pasteur S.

- 1964 *Dictionnaire Fang-Français et Français-Fang*, Neuchâtel Misseiller.

GAULME, François

- 1975 *L'ancien pays de Cama, société et organisation politique du XVIème au XIXème siècle*. Thèse Univ. Paris V.

- 1979 Le Bwiti chez les Nkomi. *Journal de la Société des Africanistes*. Tome 49 fascicule 2 : 37-87. Paris, CNR
- GAUTHIER, R.P.
- 1950 *Etude historique sur les Mpongwés et les tribus avoisinantes*. Mémoire I.E.C. n°3, Brazzaville.
- X GOLLNHOFER, Otto
- 1971 *Bokudu, ethnohistoire ghetso*. Paris, micro-édition de l'Institut d'ethnologie 60.021.20.
- GOLLNHOFER, Otto, SALLEE, Pierre, SILLANS, Roger
- 1975 *Art et artisanat tsogho*, travaux et documents de l'ORSTOM n° 42, Paris, O.R.S.T.O.M.
- GREBERT, Pasteur M.F.
- 1928-1929 L'art musical chez les Fang du Gabon. *Archives suisses d'Anthropologie* V, 1, 1928-1929 : 75-86, Genève
Première édition in *Au Gabon (Afrique équatoriale française)*. Paris, Société des Missions évangéliques.
- GRIFFON DU BELLAY, Pasteur
- 1863 Exploration du fleuve Ogo-wai, Côte occidentale d'Afrique (Juillet-Août 1862) *R.M.C.* tome IX : 68-89
- 1865 Le Gabon, *Le Tour du Monde* 1861-1864 : 273-320. Paris.
- GUTHRIE, Malcolm
- 1948 *The classification of bantu languages*. London, New York Toronto, Oxford University Press.
- HAGENBUCHER-SACRIPANTI, Frank
- 1973 *Les fondements spirituels du pouvoir au royaume de Loango*, Mémoires ORSTOM n° 67, Paris, O.R.S.T.O.M.
- HEINE, Bernd, HOFF, Hans, VOSSEN, Rainer
- 1977 Neuere Ergebnisse zur Territorialgeschichte der Bantu.
in : Möhlig, W.J.G., F. Rottland and B. Heine (éditeur)
zur Sprachgeschichte und Ethnohistorie in Afrika. Neuer Beiträge afrikanistischer Forschungen : 57-72, Berlin, Dietrich Reimer.

HEINE, Bernd

- 1985 The dispersal of the bantu people in the light of linguistic evidence, *Muntu* n° 1 : 21-31, Libreville, C.I.C.I.B.A.

HICKMANN, Hans

- 1954 *Les harpes de l'Egypte pharaonique, essai d'une nouvelle classification*, Bulletin de l'Institut d'Egypte, tome XXV, session 1952-53, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale.

HORN, Aloysius

- 1932 (Ethelreda Lewis éditeur) *Trader Horn, la Côte d'Ivoire aux temps héroïques*, traduit de l'anglais par H. Archambaud Fauconnier, Paris, Stock.

HORNBOSTEL, Erik Von

- 1913 Die Musik der Pangwe. In G. Tessmann *Die Pangwe* II : 320-57, G. Kajet.

JACQUOT, André

- 1974 *Lexique Laadi (Kongo)*, 2 volumes ronéotés, Libreville O.R.S.T.O.M.

KINGSLEY, Mary

- 1898 Introduction à Dennett, *Note on the folklore of the Fjort* : XII-XXXII, Londres, D. Nutt.

KINTZLER, Catherine et MALGOIRE, Jean-Claude

- 1980 *Jean-Philippe Rameau, Musique raisonnée*. Paris, Stock Plus.

KUBICK, Gerhard

- 1964 Harp Music of the Azande and Related Peoples in the Central African Republic. *African Music* III/3 : 37-76.
1980 Cameroon, *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* 647-649, Londres, Mac-Millan.

KYAGAMBIDWA, J.

- 1955 *African Music from the Source of the Nile*, New York.

LABAT, J.B.

1732 *Relation historique de l'Ethiopie occidentale contenant la description du royaume de Congo, Angolle et Matambé*
Paris.

LABURTHE-TOLRA, Philippe

1977 *Minlaaba*. Thèse Univ. Paris V

LAMAN, Karl E.

1936 *Dictionnaire kikongo-français. Avec une étude phonétique décrivant les dialectes les plus importants de la langue dite kikongo*. Bruxelles.

1953-1962 *The Kongo*, Studia Ethnographica Upsalensia XII, 3 vol., Stockholm, Almqvist et Wiksell.

LAWERGREN, Bo

s.d. *Acoustics of musical bows and genesis of instruments*, Hunter College of City University of New-York.

LAURENTY, Jean-Sébastien

1962 *Les cordophones du Congo Belge et du Rwanda-Urundi*, Annales du Musée Royal du Congo belge, nouvelle série Sciences de l'Homme, 2 vol. Tervuren.

LEVI-STRAUSS, Claude

1958 *Anthropologie structurale I*, Paris, Plon.

MACLATCHY, Alain

1936 *Rapport sur la subdivision de Mimongo*, rapport dactylé Musée des Arts et traditions du Gabon, Libreville.
Publié sous le titre :

1945 L'organisation sociale des populations de la région de Mimongo (Gabon) in : *Bulletin de l'Institut d'Etudes Centrafricaines* I n° 1 : 53-86. Brazzaville.

MALBRANT, René et MACLATCHY, Alain

1949 *Faune de l'Equateur Africain Français, tome I : Oiseaux*
tome II : Mammifères, Paris, Paul Chevalier.

MALLART GUIMERA, Louis

- 1981 *Ni dos ni ventre, religion, magie et sorcellerie Evuz*
Paris, Société d'Ethnographie.

MAQUET, J.N.

- 1956 *Notes sur les instruments de musique congolais*, Bruxelles.

MARCHAL-NASSE, Colette

- 1979 *Esquisse de la langue tsogo, phonologie-morphologie*.
Mémoire Université Libre de Bruxelles.

MARCHE, Alfred

- 1879 *Trois voyages dans l'Afrique Occidentale*, Paris, Hachette.

DE MARET, Pierre

- 1985 L'archéologie en zone bantu jusqu'en 1984. *Muntu*, revue scientifique et culturelle du C.I.C.I.B.A. n° 1 : 37-59. Libreville, C.I.C.I.B.A.

MARTINS, Phyllis M.

- 1972 *The external trade of the Loango Coast 1576-1670*. Oxford studies in african affairs, Oxford at the Clarendon Press.

MARY, André

- 1981 *Mepanga m'eboga, les rites d'eboga*, Thèse Univ. Paris X Nanterre.

MEROLLA, Girolamo (da Sorrento)

- 1692 *Breve e succinta relatione de viaggio nel regno di Congo... (1684-1688)* Napoli, Couvent des Franciscains, Paris.

OBENGA, Théophile

- 1985 Caractéristiques de l'esthétique bantu. *Muntu*, n° 1 : 61-97, Libreville, C.I.C.I.B.A.

OLIVER, Roland

- 1979 Cameroun, the Bantu cradeland ? *SIGIA* 1 : 7-20, Cologne

PEPPER, Herbert

- 1950 a. *Musique Centre Africaine, Afrique Equatoriale française*. E.C.M.
b. A la recherche des traditions musicales. *Bulletin d'information et de documentation du Haut-Commissariat de la République en A.E.F.*, n° 69 : 1-6.
c. Images musicales équatoriales. *Tropiques* XVIII : p. 47.
- 1956 *Anthologie de la musique africaine, Moyen-Congo, Gabon*. Ducretet-Thomson 320 C 126-8 (notice de disques).

PERROIS, Louis

- 1972 *La statuaire fang, Gabon, Paris*, O.R.S.T.O.M.
1977 *Problèmes d'analyse de la sculpture traditionnelle du Gabon*. Initiation. Documentations techniques n° 32, Paris, O.R.S.T.O.M.

PIGAFETTA, Filippo et LOPEZ, Duarte

- 1591 voir BAL 1965

PLANQUAERT, M.

- 1932 *Les Jaga et Bayaka du Kxango*, Mémoires I.R.C.B., tome III fascicule 1, Bruxelles.

PRAETORIUS, Michael

- 1620 *Theatrum instrumentorum seu sciagraphia*, Wolfenbüttel.

PREVOST, Abbé

- 1748 *Histoire Générale de Voyages*, tome VI, Livres XI à XII Paris (compilation des auteurs du XVIème et XVIIème siècles).

PROYART, Abbé

- 1776 *Histoire de Loango, Kakongo et autres royaumes d'Afrique*. Paris.

RAMEAU, J. Philippe

- 1750 *Démonstration du Principe de l'Harmonie*, Paris.

RANGLES, W.G.L.

- 1968 *L'ancien royaume du Congo des origines à la fin du XI^eme siècle*, Paris - La Haye, Mouton et Co.

RAPONDA WALKER, Mgr. André

- s.d. *Dictionnaire ghetsogho-français et français-ghetsogho*, exemplaire dactylo. (P. Sallée édit.) Musée des Arts et Traditions du Gabon (un exemplaire au Musée Royal d'Afrique Centrale, Tervuren).
- 1934 *Dictionnaire Mpongwe-Français*, Metz, La Libre Lorraine
- 1956 Remarques sur les noms propres gabonais, *Bulletin de l'Institut d'Etudes Centrafricaines*, nouvelle série n° 2, Brazzaville, Paris.
- 1960 *Notes d'Histoire du Gabon*. Mémoires de l'Institut d'Etudes Centrafricaines, n° 9, Brazzaville.
- s.d. *Toponymie de la lagune du Ferman Vaz et des environs*, s.l.

RAPONDA WALKER, Mgr. A. et SILLANS, Roger

- 1962 (réédition 1983) *Rites et croyances des peuples du Gabon*, Paris, Présence Africaine.

RAVEINSTEIN, E.G. (éditeur)

- 1901 *The Strange Adventures of Andrew Batteil of Leigh*, Hakluyt Society, Londres.

REYNARD, R.

- 1955 Recherches sur la présence des Portugais au Gabon XVe-XIXe siècles in : *Bulletin de l'Institut d'Etudes Centrafricaines* n.s. n° 9 : 15-66.
- 1957 Note sur l'activité économique des côtes du Gabon au début du XVII^eme siècle in *ibid.*, n.s. n° 13-14 : 49-54.

RINCHON, D.

- 1964 *Pierre-Ignace-Lievin Van Alstein, Capitaine Négrier, Gand 1733 - Nantes 1793*. Mémoire I.F.A.N. n° 71, Dakar

ROUGET, Gilbert

- 1949 *Musique bantoue d'Afrique équatoriale française*. Mission Ogooué-Congo 1946 BAM LD 324 (notice de disques)
- 1952 Note sur les travaux d'ethnographie musicale de la Mission Ogooué-Congo. In : *Actas da Conferência internacional dos Africanistas ocidentais em Bissau 1947*, V. L parte : 137-191. Lisboa, Ministério das colónias. Jun de investigações coloniais.
- 1969 Sur les xylophones équiheptaphoniques des Malinké. *Re de Musicologie*, tome LV n° 1, Paris.

RYCROFT, David

- 1971 Stylistic evidence in Nguni song in *Essays on Music and History in Africa* edited by Klaus P. Wachsmann : 213-241. Evanston, Northern Univ. Press.

SCHAEFFNER, André

- 1936 (réédité 1968) *Origine des instruments de musique, introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, La Haye, Mouton.

SALLEE, Pierre

- 1969 Les arts musicaux in *Gabon, Cultures et techniques*. Musée des Arts et Traditions : 46-66, Libreville, Paris O.R.S.T.O.M.
- 1975 a. Les masques tsogo in *Art et artisanat tsogho*, Travaux et documents ORSTOM n° 42 : 88 - 108.
b. Statuaires et Littérature orale. In *idem* : 109-120.
c. Musique tsogo. In *idem* : 121-123.
- 1978 *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 Onkila... Deuxième étude : Un musicien chez les Nkomi : Le harpiste Rampar Mathurin). Travaux et documents de l'ORSTOM n° 85. Paris, O.R.S.T.O.M.

1980 Gabon : *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* 49-54. London, Mac-Millan.

SILLANS, Roger

1967 *Motombi, mythe et énigmes initiatiques des Mitsogho du Gabon Central 1 : la route de la vie*. Thèse E.P.H. Paris.

SODERBERG, Bertil

1956 *Les instruments de musique du Bas-Congo et dans les régions avoisinantes*. The Ethnographical Museum of Sweden. Stockholm.

SWIDERSKI, Stanislas

1965 Le *Bwiti*, société d'initiation chez les Apindji du Gabon. *Anthropos* vol. 60 (5-6) : 514-576.

1970 La harpe sacrée dans les cultes synchrétiques du Gabon. *Anthropos* vol. 65 (5-6) : 833-857.

1971 L'*Ombwiri*, société d'initiation et de guérison au Gabon. *Religione e civieta Roma* vol. 1 : 125-205.

TESSMANN, Günther

1913 *Die Fangwe* 2 vol. Berlin, G. Kajet.

TIERSOT, Julien

1922 La musique chez les nègres d'Afrique in *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Lavaignac éditeur) 1/V : 3197-3210, Paris, Heugel.

TRILLES, R.P.

1912 *Chez les Fang*, Paris, Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie.

DE VALE, Sue Carole

1980 Harps African. *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* : 213-216. London, Mac-Millan.

VECIANA VIDALDACH, A.

1958 *La secta del Bwiti en la Guinea española*. Instituto de Estudios Africanos, Madrid.

WACHSMANN, K.P.

- 1950 A Equal-stepped Tuning in a Ganda Harp, *Nature* CXIV
n° 4184 : p. 40.
- 1953 The Sound instruments *in* Trowel, Margaret et Wachsmann
K.P. *Tribal crafts of Uganda* Part 2. Oxford University
Press, London, New York, Toronto, Geoffrey Cumberley.
- 1964 Human Migrations and African Harps, *Journal of International
Folk Music Council*, XVI.

WALCKENAER, C.A. (éditeur)

- 1827 Voyage de Bowdich au Rio Gabon fait dans l'année 1817
Histoire Générale des voyages, tome XII, chap. XVI,
Paris.

WEEKS, John H.

- 1914 *Among the primitive Bakongo*, London.

WIDMANN, R.

- 1965 *The Niombo cult among the Babwèndè*. Univ. of Stockholm

D I S C O G R A P H I E

-oOo-

FERNANDEZ, James W.

1982

PEPPER, Herbert

1956 *Anthologie de la musique africaine. Moyen-Congo, Gabon*
3 disques 30/33 Ducretet-Thomson 320 C 126-8.

ROUGET, Gilbert

1949 *Musique bantoue d'Afrique équatoriale française. Mission Ogoué-Congo 1946. A/33 BAM. LD 324.*

SALLEE, Pierre

1975 a. *Musique tsogho* 17/33 CETO 749 in Gollnhofer/Sallée,
Sillans 1975 : 121.

b. *Gabon. Musique des Mitsogho et des Batéké.* 30/33
Collection de l'Homme OCR 84. OCORA.

1978 a. *Un musicien chez les Nkomi.* 17/45 CETO 757. Enre-
gistrements Pepper et Sallée in Sallée 1978.

b. *Gabon. Chantres du quotidien / chantres de l'épopée*
30/33 OCORA Radio France 558 515.

F I L M O G R A P H I E

-oOo-

AROM, Simhra

1967 *L'arc musical ngbaka*, 16 mm, 10' N. et B. Son optique
Réalisation R. Seve. CNRS Co-producteur C.F.E.

MAGNERON, Jean-Luc

1969 *Sociétés secrètes du Gabon*, Cinémathèque O.R.T.F.
n° 69-54-53 avec un commentaire de O. Gollnhofer et
R. Sillans.

SALLEE, Pierre

1969 *DISUMBA, Liturgie musicale des Mitsogho du Gabon Central, scène de la vie initiatique de la confrérie du Bwete*. 16 mm, 52' N. et B. Son magnétique. Auteur-réalisateur-producteur : P. Sallée. Prises de vue avec la collaboration de O. Gollnhofer. Coproducteur. Musée des Arts et Traditions du Gabon.

s.d. *Eléments de filmographie*

1. Scènes du Melane (7')
2. Scènes du Bwiti fang (20')
3. Etudes d'arc musical et de senza (10')
4. Scènes d'Ombwiri fang (5')
5. Scènes de Bwiti sira (10')

16 mm. N. et B. Son magnétique. Auteur-réalisateur-producteur : P. Sallée. Non publié. Archives CETO-O.R.S.T.O.M.

T A B L E D E S M A T I E R E S

-o0o-

	Page
PROLOGUE.....	2
AVANT-PROPOS.....	3
INTRODUCTION.....	14
PREMIERE PARTIE : DES PEUPLES ET DES FORMES.....	26
CHAPITRE I : La harpe du Gabon.....	27
- La harpe : organologie, organonymie, diffusion.....	28
- La harpe des Kele.....	64
- Le Massif Central du Gabon et les Tsogo.....	77
CHAPITRE II : Le pluriarc de Kongo.....	88
- Le royaume de Kongo.....	89
- Le christianisme.....	103
- Papistes et négriers.....	115
- Les Vili et Bukkaemeale.....	122
- L'idôle de Mayumba.....	126
DEUXIEME PARTIE : LA HARPE DANS LA FORET DES SYMBOLES.....	143
CHAPITRE III : "Dieux noirs et diables blonds".....	144
- Génies, "dragons" et talismans.....	145
- Voix de masques et masques de voix.....	174
CHAPITRE IV : Esotérisme et théorie musicale.....	194
- Les huit cordes de la harpe.....	195

- L'harmonie selon Rempano.....	199
- La cloche des juges et le tambour de <i>Ya Mweɛ</i>	230
TROISIEME PARTIE : LE MYTHE ET L'ACOUSTIQUE.....	264
CHAPITRE V : Hommage à Rameau.....	265
- L'arc de Bosenge.....	266
- Le cordon ombilical du monde.....	276
- Démonstration du principe de l'harmonie.....	284
CHAPITRE VI : Une théorie indigène de la filiation des instruments à cordes.....	308
- Le voyage fantastique.....	310
- L'arc et la harpe.....	319
- Le "langage du coeur".....	349
- Les visions du prophète David.....	352
CHAPITRE VII : Les mystères d'Isis.....	369
- Opéra et drame.....	371
- Aria, récitatif, suite de danses.....	378
- Les mystères d'Isis.....	394
CONCLUSION.....	413
BIBLIOGRAPHIE.....	422
DISCOGRAPHIE.....	437
FILMOGRAPHIE.....	439
TABLE DES MATIERES.....	441

Photos Pierre SALLEE sauf mention spéciale