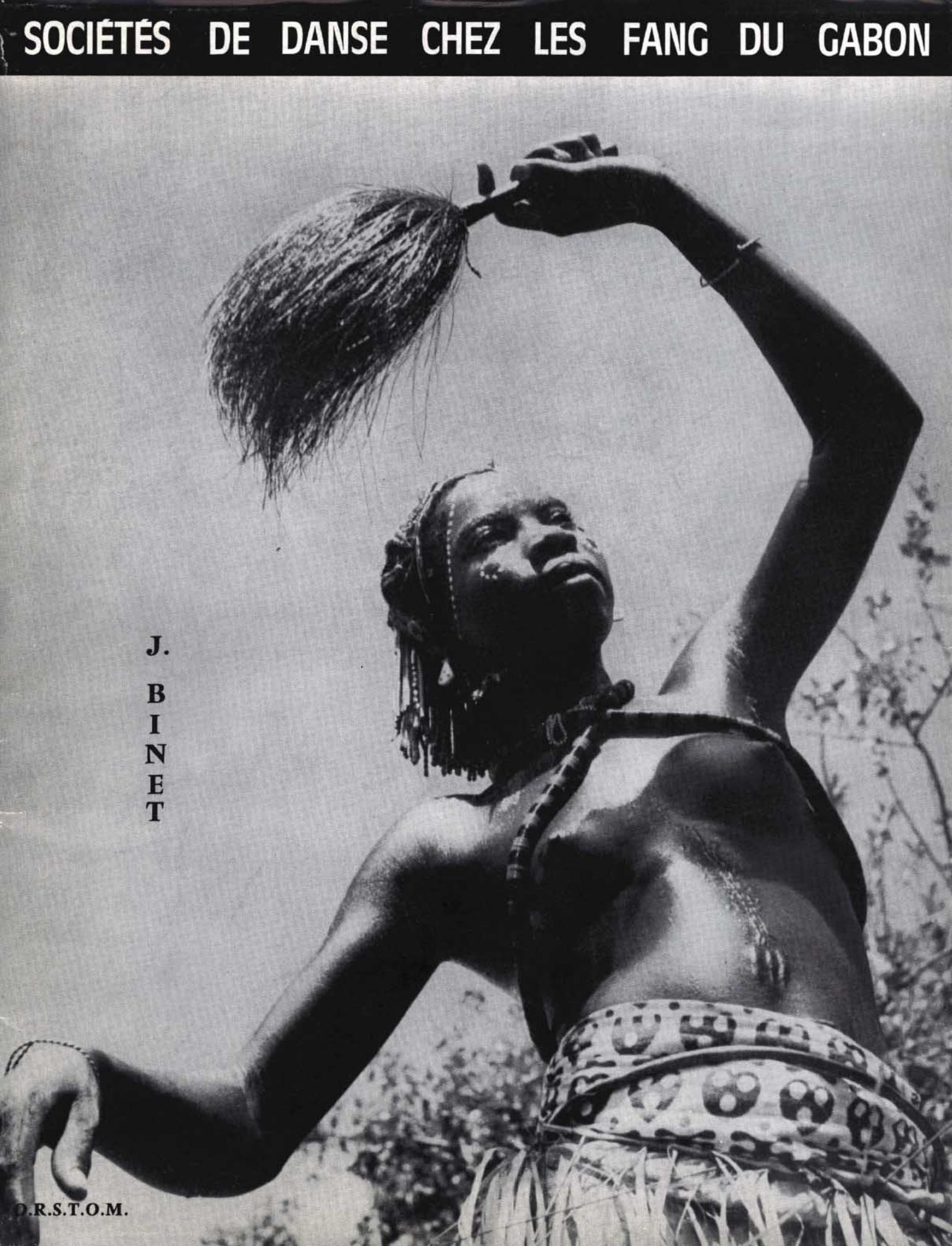


SOCIÉTÉS DE DANSE CHEZ LES FANG DU GABON

**J.
B
I
N
E
T**



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

SOCIÉTÉS DE DANSE

CHEZ LES FANG DU GABON



J. BINET



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

RENSEIGNEMENTS, CONDITIONS DE VENTE

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

SERVICE CENTRAL DE DOCUMENTATION DE L'ORSTOM
70-74, route d'Aulnay, 93-BONDY (France)

- Tout paiement sera effectué par virement postal ou chèque bancaire barré, au nom du Régisseur des Recettes et Dépenses des SSC de l'ORSTOM, 70-74, route d'Aulnay, 93-BONDY ; compte courant postal n° 9.152-54 PARIS.
- Achat au comptant possible à la bibliothèque de l'ORSTOM, 24, rue Bayard, PARIS (8^e).

REVUES ET BULLETIN DE L'ORSTOM

I. CAHIERS ORSTOM

a) Séries trimestrielles :

- Entomologie médicale et parasitologie
- Hydrobiologie
- Hydrologie
- Océanographie
- Pédologie (1)
- Sciences humaines

Abonnement : France 95 F ; Etranger 115 F ; le numéro 25 F

b) Série semestrielle :

- Géologie
- Abonnement : France 75 F ; Etranger 80 F ; le numéro 40 F

c) Séries non encore périodiques :

- Biologie (3 ou 4 numéros par an)
- Géophysique

Prix selon les numéros

II. BULLETIN ANALYTIQUE D'ENTOMOLOGIE MEDICALE ET VETERINAIRE

(Mensuel)

Abonnement : France 75 F ; Etranger 85 F ; le numéro 8 F

(1) Masson et Cie, 120, bd Saint-Germain, Paris-VI^e, dépositaires de cette série à compter du vol. VIII, 1970. Abonnement France : 96 F ; Etranger : 134 F.

Nous vous rappelons, paru en 1972, dans la Collection

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

sous le n° 16, l'ouvrage de MM. J.-Y. MARCHAL et G. DANDROY

CONTRIBUTIONS A L'ETUDE GÉOGRAPHIQUE DE L'OUEST MALGACHE

1ère partie — Étude géographique de la plaine du Bemarivo

80 p., 12 fig., 9 tabl., 4 cartes, pl. fotogr.

2ème partie — Atlas de la région de Manombo-Befandriana sud

82 p., 28 fig., 22 tabl.

Prix h.t. : 48 F.

TRAVAUX ET DOCUMENTS DE L'O.R.S.T.O.M.
N°17

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

PARIS

1972

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

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

SOCIÉTÉS DE DANSE
CHEZ LES FANG DU GABON

J. BINET

Cette étude a fait l'objet d'une thèse de 3ème Cycle
soutenue le 20 mai 1968 à la Faculté des Lettres de
Dakar, sous le titre de "Sociétés de danse chez les
Fang du Gabon".

Président du Jury : M. le Doyen L. V. THOMAS

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
<i>1ère PARTIE : DESCRIPTION DES SPECTACLES</i>	
. Chapitre 1 – Les ballets	19
. Chapitre 2 – Les danses de masques	41
. Chapitre 3 – Poèmes dansés et concerts	49
<i>2ème PARTIE : LES BALLETS CONSIDERES COMME OBJETS</i>	
. Chapitre 4 – Les traits communs à tous les ballets	61
. Chapitre 5 – Ballets d'Afrique noire ou rites chorégraphiques	77
<i>3ème PARTIE : LA DANSE A TRAVERS LES REACTIONS SUBJECTIVES</i>	
. Chapitre 6 – Les danseurs et leur art	95
. Chapitre 7 – Le public et les sociétés de danse	109
<i>4ème PARTIE : PRINCIPES D'UNE CLASSIFICATION</i>	
. Chapitre 8 – Diversité dans les danses, principes de classification	119
CONCLUSION	129
BIBLIOGRAPHIE	135
ANNEXES	139
PLANCHES PHOTOGRAPHIQUES	163

INTRODUCTION

Les Fang et leur milieu

Les Fang sont bien connus des ethnologues. Ils ont acquis une célébrité hors de proportion avec leur masse statistique. En effet, dans le nord-ouest du Gabon ils forment un bloc cohérent de 200 000 habitants répartis sur une surface immense, avec des densités faibles. Leurs frères de Guinée équatoriale sont 150 000 environ. Dans le sud Cameroun, les Boulou qui parlent une variété dialectale très proche de la même langue sont 400 000. Plus au nord, les divers peuples, que l'on groupe sous le nom de Beti, parents des Fang, compagnons de leurs migrations, ou assimilés à leur culture, forment une masse considérable d'un demi-million de personnes, réunis dans les circonscriptions de Yaoundé, Saa, Mbalmayo ; ils atteignent des densités de 30 à 50 au km², ce qui est rare en Afrique. Au total, un million d'hommes ayant une culture et des traditions communes, une langue dont les dialectes sont assez proches pour rester compréhensibles.

Au Gabon, les Fang ont un rôle essentiel. Ils sont le noyau de l'Etat. Leur nombre suffirait à leur donner de l'importance, mais en outre ils forment un bloc en face de nombreuses autres ethnies morcelées.

Mais les Fang ont acquis au cours du XIX^e siècle une forte réputation d'assez mauvais aloi. Leurs exploits de conquérants retentissent dans les écrits des explorateurs. Les "Pahouins" - c'est ainsi qu'on les appelait en français (les Allemands disent "Pangwe" et les Espagnols "Pamue") - terrifiaient leurs voisins par leurs méthodes de combat, par leur anthropophagie, peut-être consciemment utilisée pour affoler les ennemis, par leur courage et leur goût de l'aventure. Les voyageurs européens les considèrent avec une certaine estime. "Les Fang ou Pahouins, les derniers venus de ces hordes, sont mal vus de leurs voisins sur lesquels ils ont l'avantage de la force physique et de l'énergie. Les gens de l'estuaire les craignent et cherchent à les isoler des Européens" écrit l'amiral FLEURIOT de LANGLE (1). Leur invasion, lente et irrésistible comme une marée frappe l'imagination. Venant du nord-est, ils descendent vers la côte, conformément à la légende qui disait que les descendants des fils

(1) Le Tour du Monde, 1876, p.267.

de Dieu, Blancs et Fang, se rencontreraient auprès de l'eau salée. Migration effectuée dans le plus grand désordre : une famille s'installe, une autre la dépasse, une troisième la rejoint, des éléments de la première se mettent de nouveau en mouvement. Aucune organisation, aucun chef ; clan par clan ou, plus précisément, famille par famille, des groupes humains descendent vers la mer. Ils défrichent quelques clairières, installent un village, puis repartent après deux ou trois récoltes. La répartition des clans témoigne bien de ce processus. Les familles sont éparpillées selon le plus grand hasard, sans même que l'on puisse discerner des lignes privilégiées, des axes de migration. Chacun proclame son appartenance à un clan, à un *ayong*. Mais la dispersion est telle que l'on ne connaît guère sa parenté. Aucune autorité traditionnelle ne détient un pouvoir clanique.

L'habitat est dispersé en hameaux de faible importance. Jadis, les villages étaient plus peuplés. Réunissant les membres d'une même famille patriarcale, ils n'avaient pas de vie propre et reflétaient seulement celle de la famille. Jamais ils n'ont eu cette stabilité que l'on rencontre dans d'autres pays où le village, implanté depuis des siècles, suscite une organisation sociale et des fonctions originales.

En étudiant leurs traditions historiques, on constate que les Fang ne sont arrivés au Gabon qu'au terme d'une longue migration. Dans leur pays lointain, les ancêtres subissaient des invasions d'êtres fabuleux montés sur des animaux gigantesques. Ils décidèrent donc de partir vers le sud-ouest. Après bien des guerres contre les peuples des régions traversées, un groupe poursuivi par des ennemis arrive au bord d'une rivière immense. Le ciel alors envoya le serpent Ngamzè qui fit de son corps un pont sur lequel passèrent les fuyards. Puis sur la piste ils furent arrêtés par un arbre énorme. Il fallut des mois pour y creuser un tunnel par où passèrent les émigrants.

Comment interpréter ce passage dans "le trou de l'adzap" ? La plupart des auteurs y voient avec LARGEAU un symbole de la difficile traversée de la forêt équatoriale. Mais des traditions du même type se retrouvent dans cette région et rendent sceptique sur une explication directement historique : au nord de la zone qui nous intéresse, les Bassa du Cameroun se disent sortis de la "*Ngok Itoupa*", la pierre à trou. Dans les cultes bwiti, nés dans le sud du Gabon, le poteau principal du temple est percé d'un trou en losange et le symbolisme des danses semble bien montrer que l'être humain traverse cet orifice avant d'accomplir son pèlerinage terrestre. Le trou dans le poteau, le trou dans l'adzap ne symbolisent-ils pas le sexe féminin d'où sort toute vie et il faut peut-être interpréter ce passage comme l'histoire individuelle de chaque homme, l'accouchement, le "trauma" de la naissance.

Après examen des généalogies, on peut penser que migration et conquête ont duré tout au long des XVIII^e et XIX^e siècles : il s'agit donc d'un bouleversement considérable susceptible d'avoir oblitéré tout souvenir des institutions antérieures à l'exode.

Les ancêtres vivaient dans un pays de savanes ; ils cultivaient et tissaient le coton. Leur langue contenait un mot original pour désigner le cheval (*nkalbegn*) ; selon les lieux, on emploie maintenant un mot dérivé du peul (*putu* au Cameroun) ou une approximation (buffle). Dans une migration qui s'étendit sur des milliers de kilomètres et qui dura des siècles, les émigrants ne purent emmener que des bribes infimes de leur civilisation d'origine. L'outillage abandonné ne pouvait être renouvelé tel quel : le milieu n'était plus le même et l'on ne trouvait plus en forêt les matériaux qui existaient en savane. Il fallait s'adapter à des besoins différents : pour mener une chasse à un nouveau gibier, il faut transformer armes et pièges ; pour cultiver une forêt, il faut d'abord abattre les arbres. En savane, où les saisons sont bien différenciées, il faut avoir un grenier plein si l'on veut manger pendant la saison sèche. En forêt, il faut avoir espacé judicieusement ses semis pour récolter en toute saison.

De nombreux peuples lient leurs croyances à certains lieux : les divinités résident sur des montagnes ou des arbres, le souvenir des ancêtres est lié aux lieux où ils ont vécu.

Même si les Fang n'ont jamais été aussi totalement incorporés dans un terroir, on imagine le désarroi de leurs ancêtres passant de la savane à la forêt.

En perdant son milieu d'origine, un peuple risque de perdre tous les symboles par lesquels s'exprime sa civilisation. Et faute d'expression, faute de souvenirs, tout risque de sombrer dans l'oubli. En effet, l'expression abstraite n'est pas satisfaisante pour les Noirs si tant est qu'elle le soit pour les Blancs, elle ne permet probablement pas de nourrir les esprits et les cœurs.

Conquérants installés de fraîche date, les Fang sont encore marqués par leur nomadisme d'hier. L'instabilité est terriblement forte chez eux, selon leur fantaisie, leurs intérêts ou leurs rancœurs, ils peuvent abandonner village et famille pour aller fonder un établissement plus loin ou pour aller se rallier au village d'un notable qui leur plaît. Ne se sentant pas liés au sol, ils ne chercheront guère à s'installer ni à organiser des groupes sociaux durables, ils ne toléreront pas non plus la moindre limitation à leurs libertés pour accepter la coexistence avec d'autres.

Boulou et Fang sont cantonnés dans la grande forêt équatoriale. Certains Beti restent sur les lisières, mais l'ensemble du peuple a la forêt pour seul horizon. On a déjà décrit l'influence qu'un tel milieu peut avoir sur une civilisation. Retenons simplement la difficulté des relations et par conséquent la fragmentation des groupes humains. La forêt ne passe pas, parmi les Fang, pour un milieu accueillant. On raconte, dans les villages du Woleu-Ntem, des histoires de chasseurs égarés et disparus : vraies ou fausses, peu importe, ces histoires témoignent d'un état d'esprit. D'autre part, le climat pluvieux sans saison sèche très marquée n'impose pas d'échanges commerciaux : chaque famille peut vivre en autarcie. Les marchés sont donc peu utiles. Aussi, toute la zone comprise entre Yaoundé et le sud du Gabon était-elle jadis une zone sans commerce, où la seule activité économique d'échange était le *bilaba*, une sorte de potlatch (2). Plus au sud, chez les Bawandji, le commerce apparaît, mais il se limite au colportage : il faut atteindre l'aire de la civilisation Kongo pour trouver des marchés traditionnels. Si l'on ajoute à cela l'insécurité liée aux guerres de conquête fang des XVIII^e et XIX^e siècles, l'inadaptation à un terroir récemment occupé, on comprendra que les relations entre les groupes humains aient été réduites.

Certains fleuves ont joué en Afrique un rôle important en servant de liens entre leurs riverains. Rien de tel chez les Fang. D'une part, ils habitent une région relativement haute, un château d'eau d'où partent les rivières. Les vallées importantes marquent seulement la frange de leur pays. D'autre part, ils ne connaissaient pas les pirogues avant d'arriver dans leur présent habitat. Cette lacune paraît invraisemblable, mais les anciens voyageurs sont formels et confirment les traditions : les Fang ne savent naviguer que depuis 75 ou 100 ans.

Malgré leur arrivée récente, ils se sont fort bien adaptés à la vie forestière, aidés peut-être en cela par des mariages avec des populations préétablies, pygmées ou paléo bantous. BAUMANN insiste sur cet aspect métissé de leur culture et les compare à d'autres peuples conquérants fixés maintenant en forêt. "Beaucoup de ces émigrants ont abandonné leur idiome soudanais en faveur du bantou. C'est ce qu'ont fait les Fang à l'Ouest et les Mongo à l'Est. Malgré cela leur civilisation traduit par de multiples traits leur origine septentrionale." (3).

L'examen de la culture matérielle des Fang montre bien cette aptitude à emprunter, comme elle témoigne aussi du faible attachement à un terroir. La chasse est une préoccupation essentielle des hommes. Elle fournit d'ailleurs un appoint important à l'alimentation, comme

(2) Budgets familiaux des planteurs de cacao. ORSTOM, *Homme d'Outre Mer* n° 3 - 1956 - p.143.

(3) BAUMANN et WESTERMAN - 1967 - *Peuples et Civilisations d'Afrique*. Payot, Paris, p.208.

l'a montré une étude récente sur la nutrition (4). La cueillette joue également un grand rôle : les gens âgés connaissent de nombreuses plantes sauvages. Ils savaient en période de disette utiliser toutes sortes de rhizomes, de fruits ou de champignons. Ils connaissaient les vertus médicales d'innombrables plantes. Avec la paix, l'extension du commerce et la facilité des transports, les famines ont disparu (la dernière date de 1920). Avec la diffusion de la médecine européenne, la pharmacopée indigène devient moins appréciée. Aussi, malheureusement, la connaissance du milieu naturel est-elle en régression chez les jeunes gens.

Parmi les armes, on en trouve de spécifiquement forestières (arbalètes), tandis que d'autres, comme l'étrange hache poignard, seraient d'origine soudanaise selon BAUMANN qui l'apparente aux couteaux de jet. Les poignards ou matchetes peuvent être forestiers, tandis que le long sabre évoque les civilisations de savanés.

L'agriculture traditionnelle est assez médiocre : abatis, brûlis, mise en culture après labour sommaire, puis abandon après un cycle agricole assez rapide. Il n'y a pas de jachère organisée. La faible densité de population et la manie migratoire incitent chaque chef de famille à déplacer ses champs et ses habitations. L'outillage réduit (hache emmanchée dans un manche massue et petite houe fixée sur un manche coudé) montre encore les deux courants, forestier et soudanais.

Courges, arachides, macabo, bananiers et maïs forment l'assolement habituel réparti sur trois ou quatre ans. Mais on ne saurait parler de l'agriculture fang sans évoquer les plantations cacaoyères. Depuis 30 ou 40 ans, le cacao s'est répandu dans tout le sud Cameroun, en Guinée équatoriale et au nord du Gabon. Toute la vie y est maintenant conditionnée par les plantations et par le cours du produit. Très importante, la cacaoyère camerounaise ou guinéenne a amené richesse et modernisation. La production gabonaise est incomparablement plus faible. Cependant, quelques milliers de tonnes fournissent une relative aisance aux villageois et les introduisent dans le cycle de la vie économique : besoins, concurrence, jalousies, spécialisation, importance accordée aux choses ; les relations entre l'homme et les choses comptent davantage que les relations des hommes entre eux. Toute une révolution est en germe dans ces cultures que les Fang ont adoptées avec leur hâte d'accueillir ce qui est nouveau.

Le vêtement témoigne bien de cette promptitude à l'adaptation. Les ancêtres savaient filer et tisser le coton, les témoignages sont précis à ce sujet. Pourtant les explorateurs du XIX^e décrivent les Fang immigrés dans leur habitat forestier vêtus de fibres de raphia en tablier pour les femmes, ou de pagnes en écorce pour les hommes. Les marteaux destinés à assouplir l'écorce, à en faire un "tapa" selon le mot mélanésien sont extrêmement rares maintenant ; mais l'existence de cette technique est parfaitement connue. La fabrication de boîtes et de tonneaux d'écorce prouve également que les ancêtres ont utilisé habilement les produits forestiers.

Comme partout on trouve des mortiers verticaux cylindro-coniques, mais on trouve aussi le mortier à manioc en auge que BAUMANN donne pour typique des civilisations forestières.

Beaucoup d'ustensiles sont faits en bois sculpté, cuillères, plats et récipients, planches pour écraser le piment, alors que les peuples de savane emploient plus volontiers Calebasses, poteries ou pierres. Ici la poterie ne semble pas avoir jamais eu un bien grand développement. La vannerie, au contraire, est abondamment représentée et des techniques fort diverses sont encore en usage. Cette richesse est parfaitement logique chez un peuple migrateur qui ne peut s'encombrer de poteries lourdes et fragiles.

(4) Service National de la Statistique - 1964 - Enquêtes sur les conditions de vie.. 1962-1964. Libreville. Ronéo. Pour les 7 jours d'enquête, 911 enquêtés ou 992 si l'on tient compte des invités, ont consommé : 138 810 g de poisson, 26 513 g de viande domestique et 364 585 g de viande de chasse.

Les auteurs anciens parlent de l'habileté des forgerons fang et décrivent leur outillage ; toute cette technique a disparu devant la concurrence des outils importés. Les métiers du bois résistent mieux. Les tabourets sculptés ont à peu près disparu, mais des meubles façonnés à la manière européenne de planches assemblées, se rencontrent communément : tables, chaises, petits bancs. Mieux que toute autre technique peut-être, l'habitat montre l'adaptation au milieu et la précarité de l'installation traditionnelle, en même temps que l'ampleur de l'acculturation. Jadis (5) les cases étaient faites d'écorces liées sur un cadre de pieux ou de tuiles de palmiers assemblées : matériaux faciles à rassembler et de faible durée. La toiture était faite de feuilles ou de tuiles de palmiers. Partout maintenant on trouve des maisons construites en planches et couvertes en tôle : maisons de charpentier remplaçant des maisons de vanniers ; mais les constructions en dur (parpaing de ciment) ou en semi-dur (briques de terre crue ou colombage) ne sont pas inconnues. Il n'est pas nécessaire de souligner ici l'importance de cette transformation.

L'habitat conditionne de multiples évolutions : stabilisation de la population, transformation du droit héréditaire, usage plus étendu du mobilier et par suite des ustensiles, vaisselle... (6) Construire une maison en dur, c'est vraiment franchir un seuil sur le chemin de l'évolution économique.

Ce bref aperçu des techniques adoptées par les Fang montre bien combien ils sont soucieux de s'adapter. Utilisant avec efficacité les forêts où les avait mené leur migration, ils ont compris que le monde économique moderne était un milieu nouveau et s'y ruent avec passion.

On a pu constater aussi combien leur culture ancienne les enracinait peu dans un terroir. Malgré la fin des migrations, ils restent, dans la forêt, des nomades mal fixés. Seule l'économie moderne peut les stabiliser : des plantations arbustives supposent une exploitation continue de 30 à 50 ans, des maisons en dur, qui représentent un effort énorme, ne peuvent être abandonnées de gâté de cœur...

Mais la société fang n'a pas été conçue pour favoriser la stabilité. Aucune institution n'y assure la permanence dans le temps ni dans l'espace. L'histoire de la conquête et de la migration nous a permis de rencontrer un phénomène assez rare : une conquête sans chef, une migration sans guides. L'anarchie, en effet, est frappante.

En droit, la seule cellule sociale est la famille. Les membres d'un même clan, descendants lointains d'un ancêtre légendaire souvent oublié, sont liés entre eux par des devoirs théoriques d'entraide, par des interdits sexuels ; répartis aux quatre coins du territoire fang, ils ne se connaissent évidemment pas tous. Aucune autorité stable ne semble avoir jamais été susceptible de réunir, en groupes tribaux, les familles patriarcales qui constituent la société fang.

Le système successoral d'ailleurs empêche la famille patriarcale de se perpétuer en gardant son homogénéité. A la mort d'un patriarche, certains de ses pouvoirs religieux sont transmis à son frère ou à quelque survivant de la génération la plus ancienne. Mais les biens, les veuves, les droits sur les descendants passent le plus souvent à un des fils du défunt. A chaque décès, par conséquent, les frères se séparent, puisque la réalité du pouvoir passe aux générations suivantes. Rien ne pousse donc les membres d'une famille à rester groupés ; chacun fonde sa propre lignée, faute d'un droit successoral clair et contraignant.

(5) Le souvenir des cases rondes subsiste. Cf. P. ALEXANDRE. *Protohistoire... Cah. Etudes Africaines*. 1965.

(6) Voir à ce propos : 1956 - Budgets familiaux des planteurs de cacao. ORSTOM, *Homme d'Outre-Mer*, n° 3, p. 124.

La religion traduit cette prééminence familiale. Le culte des ancêtres était jadis le seul en usage. Certes, des mythes font état d'une création divine et la notion d'un Dieu supérieur semble très ancienne, bien antérieure en tous cas à la pénétration européenne. Mais ce Dieu n'était pas, semble-t-il, l'objet d'un culte organisé ; nous sommes loin des *Vodoun* dahoméens ou du culte de la terre des régions soudanaises. Tous ces traits se retrouvent dans bon nombre de peuples paléonigritiques. Pourtant ici, les sociétés d'initiation n'ont jamais eu une très grande importance. Jamais elles n'ont pu fournir au peuple fang les cadres qui lui manquaient, jamais elles ne lui ont donné l'unité spirituelle qui aurait pu sous-tendre une construction socio-politique. Le culte des ancêtres, qui se traduisait dans le rituel par la conservation des crânes dans des boîtes d'écorce (les *byeri*), n'avait évidemment aucun rôle unificateur ; il ne permet jamais de dépasser les particularismes séparant les familles et risque même d'accentuer l'anarchie en donnant aux patriarches de bonnes raisons pour se considérer comme détenteurs d'un pouvoir absolu, sacré et inaliénable, puisque conféré par des ancêtres quasi divinisés.

Aucune loi successorale rigoureuse, nous l'avons vu, n'imposait la prééminence des aînés. Leur pouvoir était fondé sur le fait qu'ils étaient plus proches de la souche ancestrale et sur la détention des *byeri*. Mais l'individualisme a toujours été marqué et au rebours de la plupart des peuples africains, les Fang ne professent pas un culte pour les vieillards. Pour eux, la puissance d'un homme est à son maximum à 50 ans, quand il peut ajouter aux siennes propres les forces de fils non encore indépendants. Un vieillard ne possède pas d'autorité propre du fait de son âge. Inapte à la guerre, la considération qui lui est accordée se trouve bien diminuée. Aussi les héritiers d'un patriarche acceptaient mal d'être frustrés des *byeri* de leur père. Les héritiers d'un cadet acceptaient mal d'être assujettis à un oncle pour les cultes des mânes ; aussi, toute lignée cadette réunissait-elle très rapidement ses propres crânes-reliques. Désormais, ce ne sont plus seulement les clans ou les lignées majeures, mais toutes les lignées qui vont prétendre avoir un *byeri* et par conséquent disposer d'une autonomie totale en matière religieuse. L'émiettement se poursuit donc.

Avec la naissance de la confrérie initiatique de *melan*, on voit s'ébaucher un culte religieux qui aurait pu regrouper les cultes d'ancêtres en une unité plus large et former une association religieuse unique pour tout le pays fang.

Lorsque l'on prévoyait une initiation, tous les propriétaires de *byeri* amenaient leurs reliquaires dans une chapelle aménagée à cet effet. Après chants et danses, les adolescents étaient présentés aux crânes. Ils mangeaient des feuilles ou des racines d'alan, plante stupéfiante qui a donné son nom à l'association ...

Le culte des ancêtres qui, en bonne logique, doit être réservé à leurs descendants, se transforme donc, dans ce rite, en un culte collectif ; tous les mâles initiés sont appelés à vénérer ensemble tous les ancêtres. Si cette association s'était développée et avait duré assez longtemps, elle aurait pu exercer une influence unificatrice sur le peuple fang. Mais, en fait, le culte des *byeri* se trouve ruiné à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. Les germes de décomposition les plus dangereux étaient enfermés en lui. En effet, la tentation de la sorcellerie est toujours présente. Entre prier un ancêtre et contraindre un esprit la nuance est importante, mais la frontière est vite franchie. Au lieu de conserver une attitude religieuse de respect et de prière, beaucoup de patriarches, propriétaires de *byeri*, détournèrent leur pouvoir pour se livrer à la sorcellerie, assouvir leurs vengeances, et menacer la sécurité d'autrui. Telle est du moins l'opinion de la plupart des Fang. Aussi, les chasseurs de sorciers sont-ils bien accueillis par l'opinion publique. Lorsque les prophètes du "culte mademoiselle" viennent en tournée dans les villages, ils exigent la livraison de toutes les reliques. Avec le glissement des cultes *byeri* vers la sorcellerie, il était devenu profitable de détenir des ossements humains. La montée des idées de liberté et d'individualisme poussait chacun à vouloir devenir chef de lignage et, pour ce faire, à posséder quelque crâne. La rumeur publique prétend que beaucoup pour en obtenir déterraient les cadavres et trafiquaient des

squelettes. Certains ajoutent que pour se procurer un byeri efficace, il était parfois nécessaire de tuer quelqu'un pour prendre et utiliser ensuite ses ossements.

Devant une telle perversion de croyance qui, à l'origine étaient parfaitement saines, on comprend la force des critiques formulées par les chrétiens.

Dans cette atmosphère, le rite melan ne pouvait se développer. Suspecté par beaucoup il subsiste discrètement mais n'a jamais eu le temps de se développer en une institution supra-familiale.

Vers la fin de l'époque des migrations et au début du temps des Européens, vers 1910, une confrérie guerrière se créa, qui aurait pu amener une unification du peuple et l'accès à une société plus large. Les *mintouma* initiaient à leur association la jeunesse des villages en copiant certains rites de *Ngyi* (société justicière dont il sera question à propos des masques). On creusait une fosse en forme d'homme et, probablement après y avoir mis des fétiches, on invoquait ancêtres et fondateurs. Des compétitions sportives complétaient la cérémonie... La société recrutait ses adhérents par la force ; les villages étaient contraints d'accepter l'initiation et de fournir le contingent nécessaire de jeunes gens. Ceux-ci recevaient des surnoms correspondant à des rôles définis (avant-garde, arrière-garde), présentés comme guerriers. Chaque village avait une hiérarchie complète, chacun recevant des confrères du village initiateur titre, emploi et "pouvoir". Des réunions permettaient de regrouper les milices de trois ou quatre villages, d'organiser des expéditions... Bien entendu, une organisation aussi nettement orientée vers la guerre n'avait plus sa place dans un pays pacifié.

Le christianisme est implanté d'assez longue date et assez profondément. Les statistiques de baptêmes fournissent certes un élément pour en juger, mais la pratique de la communion pascale est un meilleur critère. Aux franges du monde pahouin, la région de Yaoundé est marquée par une pratique religieuse intense et une christianisation quasi totale. Chez les Boulou du Cameroun, les pourcentages sont moins élevés, encore que la mission protestante d'Ebolowa ait eu une influence considérable. Au Gabon, protestants et catholiques sont nombreux chez les Fang. Dans ce pays où l'habitat est extrêmement dispersé et où la structure sociale traditionnelle est quasi inexistante, les églises chrétiennes peuvent fournir les points de cristallisation indispensable. Les gens se rencontrent aux offices. Les organisations confessionnelles permettent de nouer des amitiés et de dégager des élites responsables.

La diffusion du Bwiti peut entraver cette évolution vers une communauté plus large. Né d'un culte traditionnel chez les Mitsogo, le bwiti fang reprend des éléments chrétiens et des croyances fang traditionnelles. Il se répand depuis 1930 et a connu un regain d'activité depuis 1956. Centré autour du voyage que l'initié fait au pays de Dieu et des ancêtres, dans un rêve né d'une drogue, le culte est sans cesse modifié, perfectionné, à la suite des révélations des uns ou des autres. Croyances, rites et hiérarchies sont sans cesse remis en question. Les chapelles n'étendent guère leur influence au-delà du cercle familial. L'anarchie reprend le dessus.

L'insertion dans l'économie moderne ne joue qu'à demi le rôle unificateur que l'on pouvait présager. Les marchés, qui restent toujours des institutions administratives, ne sont guère des occasions de se rencontrer pour les paysans et ne déterminent pas de secteurs d'échanges régionaux. La plupart des achats de produits agricoles se font toujours de porte à porte. Les boutiques sont un centre d'attraction, mais le commerce rural est bien peu actif. Les villes forment le seul noyau véritable : Libreville tout d'abord, puis Port Gentil et, dans une bien moindre mesure : Oyem ou Mitzié.

La population a ressenti douloureusement son émiettement en de multiples hameaux perdus dans la forêt. Autour du fleuve Ogooué, puis auprès des routes, un premier regroupement

s'est dessiné. Mais l'individualisme poussait chaque père de famille à établir son "village" de 5 ou 10 cases à distance respectable d'autres hameaux. Crainte des querelles et des sorciers, désir d'être "chef de village", besoin d'être à proximité de terres fertiles. Tous ces facteurs ont joué.

A partir de 1945, beaucoup se sont mis à rêver d'un regroupement des villages. Deux idées animaient cette tendance. Tout d'abord, le désir d'avoir une grosse agglomération où les relations seraient plus larges et plus intenses, où il serait possible de disposer des équipements administratifs (écoles, dispensaires...). Un autre but se dessinait, confus et mythique : regrouper dans un même lieu les membres dispersés du clan, renouer la solidarité clanique rompue par la migration et l'individualisme. Certes, il était utopique de penser rassembler des familles éparpillées sur des centaines de kilomètres et ce regroupement même eût posé des problèmes insolubles pour le choix des terres et pour les mariages. Comment en effet un Oyek aurait-il pu trouver une femme d'un autre clan s'il avait vécu au centre d'un terroir peuplé de 3 000 familles parentes ; la stricte exogamie s'opposait au regroupement. Cependant, des tentatives furent faites. Sous la pression administrative des villages furent rassemblés après étude (7). Dans la plupart des cas, l'éclatement fut rapide et l'on peut compter sur les doigts de la main les réussites qui tiennent encore.

Le problème de la dispersion du peuplement n'est donc pas réglé. Avec les routes la dispersion est linéaire, ce qui est déjà une transformation, mais les villages dépassent rarement la centaine d'habitants.

Au terme de cette brève revue du monde fang, il est utile de résumer l'impression d'ensemble qui s'en dégage. Des causes historiques, migration et conquête, coopèrent avec des causes psychologiques, individualisme et jalousies, pour expliquer l'émiettement géographique de la population. L'absence ou la rupture de structures sociales en expliquent la profonde anarchie, mais cet état sociologique est supporté avec peine et toutes sortes de tentatives sont faites pour en sortir.

Les Fang ne sont pas freinés par un attachement sentimental à des institutions dépassées ; ils souffrent de leur absence et veulent trouver quelque chose. Après leur disponibilité il faut souligner en effet leur avidité culturelle. Techniques, économie, institutions, religions, ils ont adopté déjà mille nouveautés et cherchent à explorer et conquérir dans tous les domaines. Mais comment fonder et organiser des communautés ? la famille patriarcale n'est guère solide, le regroupement des clans est impossible ; le village, si solide dans beaucoup de régions africaines, est ici infime, sans cesse abandonné. Des communautés religieuses naissent lentement ici ou là.

En enquêtant sur les groupes sociaux, en ville comme en brousse, je revenais sans cesse bredouille. Les coopératives n'existent guère pour l'instant, les syndicats vivent. Les partis politiques n'étaient guère organisés et ce n'est que depuis le complot de 1964 que le B.D.G. s'efforce de s'implanter profondément dans les masses. Les associations de toutes sortes sont éphémères. A chaque enquête, le bilan se révélait nul jusqu'au jour où il fut question des danses. Alors à ma grande surprise, je constatai qu'il y avait là un germe d'organi-

(7) G. BALANDIER et J.C. PAUVERT - 1952 - Les villages gabonais. *Mémoire de l'Institut d'études centrafricaines*. Brazzaville.

sation sociale. On a dit mille fois l'importance de la danse en Afrique. L'exemple de la Guinée où les troupes théâtrales des villages et des cantons se livrent toute l'année à des compétitions montre bien l'importance de ces manifestations dont le parti B.D.G. se sert pour la diffusion de ses campagnes. Au congrès d'octobre 1967, des délégués ont timidement proposé que ces compétitions soient espacées, reportées sur deux ou trois ans ; leurs propositions ont été rejetées.

Ici, hors de toute idéologie, les danses ne remplissent-elles pas une fonction plus vitale encore ? Ne seraient-elles pas à la fois recherche et transposition, probablement inconscientes, d'une société globale dont chacun éprouve confusément le besoin.

La danse n'a été examinée ici que dans ses aspects sociologiques, tout ce qui est purement technique ou esthétique a été négligé. Il faut donc rechercher les caractères communs aux sociétés chorégraphiques, tant dans leur organisation que dans le spectacle qu'elles offrent, *ce sera l'objet de la II^e partie (chapitres 4 et 5)*. Après cette approche objective, il convient de chercher comment sont perçues les sociétés chorégraphiques par ceux qui y jouent un rôle aussi bien que par les spectateurs, *et ce sera l'objet de la III^e partie (chapitres 6 et 7)*. Il faudrait pouvoir enfin présenter une classification qui permette de voir clair dans ce sujet complexe, *et ce sera l'objet de la IV^e partie (chapitre 8)*. Mais avant toute discussion, il faut établir soigneusement les faits et décrire les danses telles que les voient les spectateurs, *ce sera le sujet de la I^{ère} partie*.

*
**

Le travail sur le terrain a été effectué de 1964 à 1966. Quelques notes prises antérieurement au Cameroun en 1954 et 1956 ont été utilisées en complément, ainsi que des documents collectés par MM. PEPPER et SALLEE, et déposés au musée de Libreville.

Les notations linguistiques réduites au minimum ont été faites en caractère courant. Les Fang, en effet, écrivent leur langue sans noter les tons et sans employer de signes diacritiques. Le "g" est toujours dur.

Les termes collectifs désignant une ethnie ont été employés sous la forme la plus généralement utilisée sur place, sans porter le "s", pluriel du français.

PREMIÈRE PARTIE

description des spectacles

Les danses sont extrêmement nombreuses. Dans une enquête faite entre 1960 et 1964, H. PEPPIER a relevé et enregistré 50 "danses" différentes parmi les Fang du Gabon.

Il ne s'agit pas ici de danses organisées dans les bars ou dans les cours aux sons du transistor ou de l'accordéon sur des airs de jazz ou de musique cubaine. Les Fang distinguent parfaitement ces danses modernes, d'importation récente, de ce qu'ils estiment être un patrimoine original. Des danses sont créées puis tombent rapidement dans l'oubli. D'autres conservent longtemps la faveur du public et acquièrent une facture traditionnelle, même si elles sont nées d'une acculturation. D'autres enfin, fort anciennes, sont remises au goût du jour et modernisées.

La variété et la diversité des chorégraphies est d'autant plus remarquable que chacune est le monopole d'une société spécialisée. Il n'est pas rare qu'un village de deux cents âmes recèle deux ou trois compagnies de danse, chacune consacrée à l'exécution d'un ballet particulier.

Sans multiplier les descriptions, il convient de présenter un échantillonnage à peu près complet. Les danses de masques, les poèmes chantés et les concerts sont des spectacles tout proches de la danse. On ne peut en esquiver la description (Chapîtres 2 et 3). Quant aux ballets proprement dits, nous les présenterons dans un ordre d'acculturation croissante. La danse *N'Loup* semble rester très proche des sources. *Assiko*, puis *Akwa* sont d'invention relativement récente. D'autres jouent explicitement un rôle sociologique : *Eko de Gaille* recrée une image de la société. *Enyege*, *Comité* et *Ekwan Maria* enfin sont des "spectacles à thèses" qui mettent le charme du spectacle au service d'une idéologie, politique ou religieuse.

Peut-être convient-il ici d'exposer la méthode observée pour la collecte des documents. Certains, objets d'une enquête déjà citée, avaient déjà été enregistrés sur bandes magnétiques, d'autres ont été collectés au cours de représentations publiques. Les textes cités entre guillemets sont les textes de chants enregistrés et traduits le plus littéralement possible. Pour l'étude des aspects économiques, des livres de comptes m'ont été montrés. Les organisateurs de ballets ont fourni, de fort bonne grâce, de nombreuses précisions sur le fonctionnement de leur compagnie et les rôles de chacun, sur l'origine de leur connaissance, sur les circonstances au cours desquelles ils donnaient leurs représentations en s'étendant volontiers sur les côtés magiques ou mystiques. Chaque fois, l'on s'est efforcé de chercher quel était ou quel avait été le sens profond des spectacles et la fonction qu'ils pouvaient remplir dans la culture traditionnelle. Mais, chaque fois, l'obscurité restait totale. Nous nous trouvons devant un art totalement renouvelé : des formes, anciennes dans de nombreux cas, subsistent sans que le sens en soit perçu par les acteurs, ni, *a fortiori*, par les spectateurs. Une pensée nouvelle se dégage et utilise pour s'exprimer une forme antique. L'intense bouillonnement culturel dont témoigne tout cet art est intéressant en soi puisqu'il démontre que les sources de création sont bien vivantes. Mais il rend difficile une recherche de type ethnologique qui chercherait à rétablir dans sa pureté originelle le monde fang. Aussi, beaucoup de textes de chants ont-ils été cités sous la forme la plus exacte possible, même s'ils ne paraissent pas apporter d'explication. Il a semblé utile de les retenir car ils marquent une époque dans une évolution d'une rapidité bouleversante.

LES BALLETS

Nloup

Les danses *Bia*, *Nloup*, *Ozila* et *Oniass* sont, dit-on, parentes les unes des autres. La tenue des danseuses semble venue du fond des âges. Une touffe de plumes sur la tête, une jupe de fibres de raphia, des peaux attachées à la ceinture. Sommes-nous en présence d'une danse qui se relie à une tradition ancestrale ?

Pour *Oniass* et *Ozila*, cela n'est guère probable ; des informateurs donnent le nom d'un inventeur qui croyait supplanter ainsi *Nloup*. Celle-ci, de même que *Bia*, serait plus ancienne.

C'est souvent à l'occasion de "leviers de deuil" que l'on peut assister au Nloup. Mais la danse n'est pas réservée à ces circonstances. Elle peut être présentée pour accompagner la célébration de mariages, de naissances, de fêtes nationales ou de la "bonne année".

Dans l'après-midi ou le soir, les danseuses se réunissent souvent sous un hangar. Deux tambours parlant, un gros (*nkul*) et un petit (*mone nkul* ou *assëmëlè*), et un tambour à membrane (*mbegn* ou *mbé*) constituent l'orchestre. Le *mone nkul* peut être remplacé par deux bois entrechoqués (*bikwara*).

Les danseuses, généralement sur deux rangs, se trémoussent frénétiquement, ondulant des hanches et secouant les épaules. Quelques figures exécutées avec des petits fusils de bois, évoquent un exercice militaire de maniement d'armes. Une chanteuse dirige la compagnie. Le tambour à signaux est utilisé pour transmettre les ordres ; il dit ce qu'il faut faire avec les "armes", comme cela a été signalé par M. PEPPER, en un langage de tons dont le sens n'a rien de secret pour les Fangs : "Militantes d'Akoma Mba, arrangez la position, vite, vite. Commencez file indienne, file un à un ; gens d'Akoma Mba, marchez en file, vite, vite. Arrangez la position. Militantes d'Akoma Mba, reculez, laissez espace grand. Posez les fusils. Levez les fusils. Secouez les grelots. Essayez la danse. Dansez la danse avec force. Kare kare prends les fusils, laisse-les sous le tambour".

Parmi les chants d'Onias que nous avons collectés, on perçoit aussi un vague relent militaire : "Je voudrais voir l'homme que j'aime ; viendra-t-il ? Oui, il viendra, le porteur de cartouchières, ô ma mère !"

Les maîtresses de danse se parent du titre d'*Akom* ou d'*Akoma Mba*. *Akoma Mba* est un personnage guerrier célébré dans les épopées des mvétistes. Il est étrange de voir une femme prendre un nom d'homme. Le fait est bien établi pourtant puisqu'une déposition précise que : "Si le directeur du ballet est marié; sa femme prend le titre et le rôle d'*Akoma Mba*". Il s'agit donc bien d'un titre féminin.

Avec le titre d'*Akom*, on se heurte à une difficulté analogue. *Akom* est une société secrète masculine. On la désigne le plus souvent par *Mekom* qui en est le pluriel, en réservant le singulier comme titre à l'officiant principal. Celui-ci parle et chante à l'aide de mirlitons, l'un fixé dans une narine, l'autre tenu en mains. Un orchestre de trompes et de cornes l'accompagne. Les femmes doivent se cacher lorsque paraît la société *Mekom*. Pourtant la légende attribue la découverte du mirliton à une femme, *Nyingone*, fille de Dieu, qui l'aurait reçu de son amant, pour se le voir confisquer par son mari. L'*Akom*, avec son mirliton, joue un rôle important en suscitant les confessions publiques. Il se rattache ainsi aux rites de *Sóét* de *N Dong Mba* qui assureraient l'initiation des jeunes gens. L'usurpation ou la reconquête du titre d'*Akom* par des femmes est donc curieuse. Mais elle paraît logique, puisque dans la danse *Ozila* la chanteuse emploie parfois un mirliton. Ces danses ne seraient-elles pas le résidu désacralisé de rites jadis sacrés et accaparés comme tels par les hommes ?

Outre ce titre, qui accompagne la fonction de choryphée, chacun porte un surnom. Dans le ballet *Nloup* étudié ici les noms sont répartis suivant une hiérarchie : il y a quatre *angon* (ce qui étonne) et quatre *engwang* (la corneille) dont voici les noms : *angon elang* (étonne par l'orgueil), *angon mbegn* (étonne par le tambour), *angon mébume* (étonne par la confiance), *angon nkwe* (sens inconnu) *engwang Akoma* (corneille d'*Akoma*), *engwang bere* (corneille perchée), *engwang ele* (corneille cigale). La présidente, outre son titre d'*Akoma Mba* porte le nom de *Ngole* (silure). Une danseuse s'intitule *Ndzo Bisima* (chef des soldats). Une autre est *Kare-Kare* : c'est elle qui apporte les fusils.

A travers cette nomenclature confuse, on voit qu'il n'est pas facile de distinguer les noms des titres et de repérer les traces d'une hiérarchie.

Des hommes font partie de l'association : ceux qui tiennent l'orchestre sont surnommés *awou ntougue* (mort - dévastation) dans le groupe de *Nzame Ali*. Ailleurs, on les appelle *alabado* et ce mot serait d'origine espagnole. Mais, partout, dans les groupes de *Nloup*, *Ozila*, *Oniass* qui ont été étudiés, on trouve un *Mvie Mba*. Il joue un rôle administratif, vérifiant si les hôtes ont bien fourni les prestations exigées et si le ravitaillement de la troupe est assuré. Mais il est en même temps le magicien du groupe. Il a composé les "remèdes" qui doivent garantir la faveur du public, assurer la souplesse des danseuses, la beauté de leur chant. Si la pluie menace de troubler la scène, il trouvera les herbes ou les bois nécessaires pour détourner la tornade. Pendant la représentation, il rôde autour du public, veillant à ce qu'aucun jaloux ne jette de sort sur la compagnie. Il surveille aussi les danseuses lorsqu'elles sont enfermées pendant la retraite d'entraînement qui les prépare à certaines représentations. En effet, lorsqu'une séance est donnée pour un lever de deuil, elle revêt un caractère particulier : les danseuses sont recluses, se peignent de couleurs diverses, sont soumises à certains interdits alimentaires ... Le *Mvie-Mba* décide des tournées et reçoit une forte part des cadeaux reçus. Il se conduit la plupart du temps comme le propriétaire de la danse, à moins que l'*Akoma Mba* n'ait une très forte personnalité et ne le supplante.

Quelle est la signification de toutes ces danses ? Deux informateurs pensent qu'*Akoma Mba* joue dans le *Nloup* le rôle d'un mari jaloux qui écarte de sa femme tous les rivaux éventuels. H. PEPPER insiste sur l'état de transe dans lequel tombent parfois les chanteuses d'*Ozila* : danse de femmes possédées, dit-il. Enfin, J.B. OBAMA, dans un article d'*Abbia* déclare que "la mimique symbolique de cette danse rituelle de la forêt, *Ozila*, est à base des mouvements de la chenille en ses métamorphoses biologiques depuis la phase du cocon jusqu'à la phase ailée. Le mystère de la vie qui mue, en s'amalgamant à tous les éléments physico-chimiques des arbres en forêt". Etonnante et inquiétante confusion. Comment faire la part de l'opinion personnelle et de la tradition solidement étayée ? Il faut dire que rien, dans les chants

enregistrés, ne permet d'apporter la moindre interprétation des gestes de l'ensemble du ballet ou de la société. On y trouve comme dans toutes les danses des plaintes d'amoureuses abandonnées, des invocations à l'inventeur de la danse ou à l'initiatrice. Rien, sinon le maniement d'armes, ne confirme une interprétation plutôt qu'une autre.

L'étude des épopées transmises par le *mvet* devrait permettre d'éclairer ces points. En effet, plusieurs noms ou titres de membres de ces compagnies semblent tirés de ces légendes.

Assiko

La danse Assiko est présentée comme une danse moderne ; elle aurait été inventée vers 1935 en Guinée espagnole par un Fang du Nord-Gabon ou du Sud-Cameroun. La société qui organise ce divertissement est réduite à sa plus simple expression ; trois instruments : une guitare, cheville ouvrière de l'orchestre, un *botreman* (bottleman) tenant une bouteille entre les genoux et la tapant avec deux baguettes, et une tôle frottée. Un aboyeur lance les ordres pour la danse. La société ne se compose donc que de quatre personnes. Cet effectif réduit et son invention récente expliquent peut-être l'aspect totalement "désacralisé" de la danse. Les informateurs sont unanimes : il n'y a pas de "médicament" dans l'Assiko. A y regarder de plus près, on constate pourtant que les choses ne sont pas aussi simples. C'est au cours d'un songe que l'inventeur a composé sa danse. Il était tellement lié à sa musique qu'il fût, dit-on, enterré avec sa guitare. Voilà qui nous écarte déjà du rationnel et de la sèche technique. Après son apprentissage, tout nouveau guitariste doit venir jouer sur la tombe de l'inventeur : nous retrouvons là le monde de sentiments, de relations et de gestes symboliques auxquels les Fang nous ont accoutumés. Enfin, au dire de certains informateurs, une chanson spéciale héritée du fondateur est toujours jouée au début et à la fin des séances. On assiste à la formation d'un rituel.

Ceci mis à part, la séance semble destinée uniquement à fournir une distraction à la jeunesse. Les hommes font une ronde autour de l'orchestre et de l'aboyeur. Au commandement de celui-ci, après la "position : fixe", les femmes entrent dans la danse ; des couples se forment et évoluent en exécutant les figures commandées.

Pour réjouir leur village, notables ou chefs de famille font venir la compagnie en lui payant 1 500 F.CFA pour une nuit de fête. "Tous les samedis de fin de mois", nous a-t-on dit (ce n'est pas le calendrier qui commande mais la paie), l'orchestre se groupe, soit chez le président, soit chez ses amis ou ses clients. Le président qui fait en même temps l'aboyeur perçoit des amendes qu'il impose (pour inconduite, par exemple) et le prix de la soirée. Il fait à ses musiciens une redistribution après quatre séances pour que la part de chacun soit plus importante.

C'est la soif de prestige et non le désir de s'enrichir qui avait incité le président interrogé à apprendre Assiko. Il a dû payer à son maître 5 000 F.CFA pour son apprentissage.

Malgré tout, Assiko est une entreprise qui diffère peu des bals qui s'établissaient naguère dans nos fêtes villageoises.

Les chants relevés dans les soirées d'Assiko ne révèlent pas un "message" particulier. Louanges de Léon Mba, passage d'un chasseur de sorciers alternent avec les habituelles chansons amoureuses, ou les regrets de la mort du fondateur d'Assiko. En voici un exemple :

1. "Le mari de ma fille m'a fait du mal. Que faire ? L'homme que j'aime, mon ami, m'a dit que j'allais le rencontrer à mi-chemin, qu'il m'attendrait, ô fils d'Ondo ! Que faire ? Ma belle-mère dit que je lui ai fait du mal. Mon cœur finit de rendre malade la poitrine ; je meurs, ô fils d'Ondo ! Que faire ? Fils de la fille du chemin d'Esson, pauvre homme que j'aime, mon cœur est desséché. Que faire ?

La chanson suppose que divers personnages racontent leurs soucis : la belle-mère, la fille et le fiancé.

2. "Avec qui me laisses-tu, enfant, avec qui me laisses-tu ? Les autres sont allés attacher les péchés (à la confession), avec qui me laisses-tu ? Ce garçon est l'homme que j'aime, avec qui me laisses-tu ? Dit-on la vérité ou des mensonges, avec qui me laisses-tu ? Si je pouvais voir la demoiselle (l'hôtesse) préparer un paquet de graines de courges. Tu finis de manger les graines et tu mets la fille au fond (du lit), ô père Ella Assa ! Tu m'as laissée debout seule dans la maison, enfant d'Akwakam, tu m'as laissée debout dans la maison".

La chanson fait parler une amoureuse qui voit son amant partir en voyage. Elle lui souhaite, malgré tout, bon gîte et le reste.

3. "La femme est marchandise deux : tu regardes en haut, tu vas au Ciel ; tu regardes en bas, tu es pris, tu vas au péché".

Ambivalence de l'amour.

4. " Le Ndendé m'a ramassé le tambour de sorcellerie et tous les tambours à peau. Comment me laisse-t-il danser ? Tous morts ! Père Dieu m'a fait du mal, pauvre moi. Pitié ! La petite femme, Dieu m'a laissée seule encore morte".

Le chasseur de sorciers du culte mademoiselle, dit Ndendé, est passé.

5. "O mère qui va me montrer Léon Mba ? Si tu veux de l'argent, le bruit partout dans les villages, va d'abord demander à Léon Mba. Si tu veux aller dans les travaux, le bruit partout dans les villages, va demander à Léon Mba. Dieu a arrangé la vie pour la remettre à Léon Mba.

Culte, bien innocent, de la personnalité.

Akwa

Samedi soir dans un quartier suburbain de Libreville, la foule se rassemble. Le maître de la "concession" a disposé quelques bancs. Des voisins viennent, portant leur chaise, et s'installent dans la cour ou sous le hangar. Pour célébrer un lever de deuil, la société de danse Akwa donnera cette nuit une représentation.

Les gens de la maison préparent les lieux. On dispose des lampes à pression dont la violente clarté chassera le sommeil. Pourtant la société Akwa est assez forte et assez disciplinée pour danser dans la chiche lumière des lampes tempêtes. En 1953, lorsque la danse était encore toute jeune, le ballet rencontra un groupe de *Ngon Ntan*. Concurrence redoutable que celle de ce masque ! D'autant plus que les lampes, qui devaient éclairer Akwa, tombaient en panne. "Mais - ajoute le dignitaire de l'association qui nous conte ceci comme une véritable épopée - le groupe résista et dansa à la lampe tempête jusqu'au matin".

Les musiciens sont en place. D'abord le Nkul, tambour que l'on utilise ici pour donner un rythme et non pour parler. Les gens d'Akwa le nomment volontiers *olon* du nom du bois dont il est fait. Est-ce une délicatesse de langage ou un désir de distinguer l'instrument du Nkul habituel ? Un petit Nkul que l'on appelle Assëmèlè et un tambour vertical de peau (mbegn) complètent l'orchestre.

Aux premiers rythmes, des danseurs se mettent en place sur deux lignes qui se font face, une quinzaine d'hommes d'un côté, une douzaine de femmes de l'autre, un chef de ballet debout entre les deux rangs dirige les évolutions. Un chanteur lance des couplets repris par l'ensemble. Un danseur sort du rang et va danser devant une des femmes, puis il retourne à sa place. La danseuse vient alors à son tour devant un homme de son choix, fait quelques pas puis s'en retourne. Toute cette chorégraphie est empruntée à l'ancienne danse *Kunda* ou *Bele-bele*. Akwa serait, d'après les connaisseurs, une modernisation de Kunda dont le rythme se trouverait adouci et ralenti, et la chorégraphie moins difficile, "le pied levé moins haut", dit-on.

Les chants de Bele-bele semblent utiliser les thèmes d'inspiration les plus divers. Un chant à thème politique inventé en 1918, à l'occasion de l'arrivée des Français, précède la présentation du chanteur et ses regrets de quitter ses amis.

1. "Les Français ont pris le pays. Si, tu doutes, je vois. Quelque chose est sous le lit, quelque chose est sous le pagne de raphia, qui ressemble à un bec de perroquet".

Le chanteur évoque le "fétiche" qu'il porte sous le pagne quand il danse ou qu'il dépose sous son lit les autres jours.

"Si tu prépares la nourriture d'un Blanc, alors il a des chiques aux pieds".

Le chanteur se divertit des Blancs si difficiles pour leurs repas. Les chiques seraient postérieures à la venue des Blancs, amenées par les tirailleurs sénégalais.

2. "Bele-bele est à Mekok-mebone (nom d'un village). Bele-bele, petit orphelin. Voici le frère de Bele-bele. Voici Bele-bele jusqu'au matin".

Le chanteur se dit "frère de la danse" parce qu'il la connaît bien.

3. "Eh, eh, ma mère, je meurs. Je suis pourtant un enfant de mon village. Je suis un enfant de Ken Akok, un enfant de la route d'Oyem. Ami, si je savais que tu viendrais, ami je serais parti sur la route de Libreville, Bekalebe Owono m'a laissé mourant, le fils d'Owono m'a laissé seul. Ami, j'entends pourtant le camion ronfler".

Le chanteur Bekale regrette de quitter son village et de ne pas aller à Libreville. L'ami répond en déplorant le départ de Bekale ; malgré ses pleurs le camion s'en va. Le mot employé pour "Ami" (*amvi*) est celui qu'on emploie pour deux hommes qui ont fait échange de femmes. Pour Libreville, on dit ici *Beyok* qui peut se traduire par les Pongwè.

Après une heure ou deux de Kunda, les danseurs se retirent dans une petite case mise à leur disposition. Ils s'habillent, prennent les accessoires nécessaires et chantent en chœur quelques chants. Puis tout le groupe paraît en procession. En tête, un des danseurs tient une assiette pleine de vin rouge avec lequel il fait des libations. Derrière, entourée de deux porteurs de bougies, une petite fille tient une sorte de poupée de sparterie. Puis viennent les danseurs et les danseuses, en tenue, sur deux files séparées. Les hommes font songer à une équipe de foot-ball : bas blancs avec les couleurs gabonaises aux revers, culotte blanche avec passepoils bleus, jaunes, verts, chemise blanche avec la même bande tricolore autour du torse. Un béret blanc complète l'uniforme. Celui des femmes s'harmonise avec celui des hommes : jupe et corsage blancs avec ceinture et rubans aux couleurs nationales.

La procession fait en chantant et en dansant le tour de l'habitation et de la cour. Malgré le modernisme évident et recherché des costumes, on sent que quelque chose de religieux émane de ce cortège. Est-ce l'assiette à demi pleine de vin ? Est-ce le mannequin de fibres entouré du respect général ? On pose ces deux accessoires devant les tambours et tous viennent auprès danser un pas très simple de droite à gauche, puis de gauche à droite.

Un petit cortège se reforme pour aller chercher deux hommes vêtus en civil, mais avec une certaine recherche : ce sont les deux plus hauts dirigeants présents de la société qui arrivent, précédés par le porteur de libation, suivis d'un grand drapeau et encadrés de porteurs de bougies. Eux aussi font le tour du terrain, stationnent devant l'orchestre pendant que l'on balance le drapeau sur leurs têtes. Les danseurs dessinent une ronde autour d'eux, puis les femmes en font une autre, en sens inverse. Les hommes avancent, penchés, se tenant par les épaules comme des rugbymen à la mêlée, puis le rang des femmes, tournant leurs mouchoirs, oscille de droite à gauche. Les dirigeants vont s'asseoir à une table préparée pour eux face à l'orchestre, tandis que les deux files d'hommes et de femmes reprennent leur place primitive et se font face, occupant les deux autres côtés du rectangle. Un rang avance vers l'autre, recule... D'autres figures sont moins classiques : les hommes se donnent le bras et avancent accroupis... Deux chefs de chœurs esquissent le pas et suivent l'exécution.

Un homme et une femme, plusieurs chanteuses même peuvent se relayer pendant toute la nuit. Un commissaire vérifie parfois la tenue des acteurs et veille à ce qu'ils ne partent pas dormir. Tandis que les dirigeants administratifs, assis à la table d'honneur avec celui qu'a invité la compagnie, président aux réjouissances. Des "gendarmes" assurent la sécurité (que nul ne songe à troubler, bien entendu) et la police de la réunion...

Faire venir la compagnie Akwa coûte relativement cher (5 000 F.CFA), mais certaines séances sont données gratuitement pour le plaisir de danser ou pour entraîner la troupe.

On est frappé par l'allure sportive du costume masculin et de certaines figures.

Les membres de l'association l'ont bien remarqué et l'un d'eux, décrivant la compagnie, me disait que Akwa fut inventée en 1953 par un infirmier qui jusqu'alors ne s'intéressait qu'au football.

Akwa présente bien un spectacle gardant une certaine distance vis-à-vis du public. La participation de celui-ci n'est pas recherchée. La table d'honneur reste à l'écart des évolutions rythmiques. Les "grands" regardent le divertissement offert sans s'y mêler de près, retranchés derrière leur table, ne prenant part à la cérémonie que par un petit speech. A la table du président, toute consommation de vin rouge serait considérée comme déshonorante. Mais on peut y boire whisky, rhum, bière ou coca-cola : snobisme plutôt que vertu !

Rien dans les textes de chants révélés ne rappelle la passion du fondateur pour le sport. Après les présentations d'usage (1 à 5), un chant politique (5). Puis des complaintes amoureuses forment le corps du récital.

Chants de la danse Akwa observée à Nkembo-Libreville (1966)

1. "O Ndzang de ma mère, ô Ndzang de ma mère, oh ! Fille Ndzang Mane, tu ne pleureras plus.
O unique Mane Ndzang, le père Minko dit qu'il ne faut plus pleurer.
Le père NDong de la tribu Etak Mba joue l'*egneng*.
L'enfant unique, la jeune fille, n'a plus qu'à me jouer l'*egneng*".
2. "Ndzang Mane des filles de quelle tribu ?
Je pleure ma mère qui chante l'*egneng*.
Je pense à toi qu'on pleure partout.
Je pense à toi qui tape l'olon."
(On désigne ici le tambour par le bois dont il est fait, l'olon).
3. "Une demoiselle a béni Minko après son passage."
4. "Oh, est-ce l'enfant qui a des sœurs et mères qui est sur la cour (à chanter) ?
Sans entendre comme le cri de joie va en retentissant.
Minko ne pleure plus."

Le chanteur s'étonne de ne pas voir sa famille (sœurs et mère) venir l'applaudir. Les remarques de ce genre sont des clichés et ne sont vraisemblablement pas liés à une situation.

Le chanteur Minko chante sa maîtresse Ndzang que, par tendresse, il appelle sa "sœur de même mère". Egneng, autre nom de la danse, désigne un insecte bruyant de la forêt.

5. "Oh, c'est donc la mort, que veux-tu qu'on fasse ? Viens me chercher.
Je veux voir le père Mba Minko.
C'est un Essoké qui tient le pays.
C'est toi qu'on réclame en pleurant partout.
C'est le fils de Minko M'Edang qu'on réclame partout en pleurant."

Le chanteur demande à Mba, fils de Minko, de la tribu Essoké (le président Léon Mba), de donner ses ordres, de venir le prendre, sinon "ce sera la mort".

6. "Coureur de femmes, avec qui me laisses-tu ?
On ne donne pas *n'sing* à n'importe qui, mais à celui qu'on aime voir.
Si tu veux épouser un beau garçon, tu iras choisir les enfants d'Akwa que tu entends."

N'guema N'dong est allé se coucher, on le regrette partout. Chants amoureux mis dans la bouche d'une femme, reproche à l'amant infidèle, allusion à la peau de genette (*n'sing*) transmise dans diverses danses au partenaire que l'on aime. Au dernier vers, manifestation de regrets pour le départ du président (qui entraînera la fin de la danse).

7. (a) "C'est Akigh Man Ndzang Mane qu'on pleure.
(b) Tu ne sais pas que je suis maigre maintenant.
(c) Oh, oh, oh, oh, c'est une légende, jeune homme."

Le chanteur se languit de pleurer après sa maîtresse (vers a et b), la fille lui répond : "c'est du roman". (vers 3).

8. "Oh si je me heurte à un obstacle, si un serpent me mord aujourd'hui,
Qui ira annoncer à ma belle que Minko a eu du mal ?
Il a eu du mal ce pauvre, je pleure, la jeune chanteuse, l'enfant a eu du mal."
9. "O mfulu zî, vrai de Dieu, pauvre de moi.
Ayao, à qui est l'enfant qui chante l'egneng ?
Ango, à qui est l'enfant qui dirige l'egneng ?
Anao, à qui est l'enfant qui joue le tambour ?

Il est bien difficile, à travers quelques chants de découvrir la signification de la danse. D'autant plus que les chanteurs se relaient et improvisent souvent. Nul ne méconnaît l'importance des chants. L'inventeur de la danse était en même temps premier chanteur et sa femme le relayait, c'est dire l'intérêt qu'il porte toujours aux chants. Lorsqu'il assiste à une réunion d'un des groupes fondés sur son exemple, il se réserve le droit de critiquer et de faire écarter les couplets qui ne lui plaisent pas. Mais il ne le ferait pas au cours d'une représentation, soulignant ainsi le caractère public et théâtral de celles-ci.

La danse Akwa est encore peu répandue. Dans la région de l'Estuaire, il n'y a, semble-t-il, que trois compagnies : une à Nkembo, une à Akok et une à Cocobeach.

A Libreville, l'état-major de la société compte des personnalités d'une certaine importance. Le président est commerçant et entrepreneur de menuiserie. Le secrétaire général est instituteur et directeur d'une assez importante école de la ville. Parmi les choristes, on compte des ouvriers d'administration, des lycéens. Il s'agit donc d'hommes d'esprit moderne et de techniciens, ce qui paraît bien adapté à la présentation sportive de la danse.

Pourtant nous avons signalé qu'au moment de l'entrée en scène, un porteur de libation précédait le cortège et qu'une fillette portait avec le plus grand respect une figurine de sparterie. Qu'est-ce là ? Religion, magie ou comédie ?

Eko - de Gaulle

La danse Eko-de-Gaulle est assez singulière. Son nom même est embarrassant. Certains Fang lettrés écrivent "écho" et soutiennent que le mot est emprunté au français. Le deGaulle qui complète parfois eko est-il plus ancien ou plus récent, son emploi s'étend-il ou régresse-t-il ? Faute de repères dans le temps, il est difficile de présenter une hypothèse sérieuse. Faut-il faire un rapprochement avec ce que l'on a appelé le culte Ngôl ? Les observations anciennes avaient-elles trop insisté sur le caractère hiératique des séances, et exagéré l'aspect religieux ? L'évolution suivie depuis 20 ans a-t-elle entraîné une désacralisation ? Avons-nous été nous-même victime d'une erreur d'optique ? Il paraît difficile de voir ici autre chose qu'une société de danse comme les autres orientée essentiellement vers le divertissement. Admettons donc que le culte Ngôl et la danse que nous décrivons ici n'ont rien de commun, si ce n'est le désir de modernisme qui anime si souvent les Fang.

L'histoire de la danse, telle qu'elle m'a été contée à Meba, montre qu'il existe une danse Eko mise sous le patronage moral de de Gaulle. "En 1939, à la suite d'un songe, un Fang, originaire de Guinée espagnole, transforma la danse Bal des Pongwé en danse d'origine fang", dit un informateur. Un autre déclare : "On a pris le nom de de Gaulle parce que c'est lui le plus respecté du monde et parce que les fondateurs voulaient que la danse dépasse les autres."

En fait, il semble bien qu'il y ait deux aspects totalement différents : une danse et une mise en scène plus ou moins théâtrale du gouvernement. Les textes chantés montrent bien deux sources d'inspiration distinctes. Un premier groupe de chansons évoque des amours, souvent adultères, tandis que d'autres chants de caractère politique proclament les noms de de Gaulle ou de Léon Mba. Les textes ci-après, donnés dans l'ordre où ils ont été chantés, montrent bien ce mélange de thèmes.

Chants de la Société Eko de Gaulle de Meba Akok

1. Soliste : "Adda, fille qui est devenue féconde, où est-il, avec qui est-il, l'aimé ? Il va la nuit, l'enfant de la fille d'Angone Nzok (village), celui qui sait me froter la peau. Chanteur de Meba qui est-il, oh ! aimé ? Les doutes sont finis."

Chœur : Chanteuse, pleure-t-on un vivant ? Celui qui a enlevé la stérilité est là."

Soliste : "Avec qui la mort me tient-elle ? Toi qui romps les bras, enfant de la fille d'Angone Nzok, viens, pitié, toi qui rassembles les hommes, pitié, famille maternelle, ô aimé !"

L'amante cherche son amant "qui a mis fin à la stérilité" ; elle évoque à plusieurs reprises la parenté matrilineaire. Craignant la solitude devant la mort, elle appelle son amant :

2. "Crie, crie ! la chanteuse est au village de Meba et veut parler à Léon Mba. Si des petits (gens de peu) veulent me faire mourir par la fierté et l'orgueil, je pense à Léon Mba. La race fang a un chef sans prix, c'est celui qu'on appelle Léon Mba. Moi, Ntsame-Nzüe, je dis à Meba que si un Fang veut être fier et orgueilleux, il doit d'abord croire à Léon Mba."

La chanteuse glorifie Léon Mba, honneur des Fangs.

3. "Je vais, je cherche une femme à marier au village de Meba où est Ntsame-Nzüe aimée, pleure-t-on un vivant ? Je vais, je cherche le père Nzong Eyene. Oh ! je pleure après toi, bien que vivant. Pitié, je gémis après mon homme, je gémis."

La chanteuse image qu'on vient la chercher et entre-croise ce thème avec celui des regrets sur son amant (ou un mari) absent.

Chants de la Société Eko-de Gaulle de Kango

1. "Donne-moi ce que tu m'avais promis.
Oh ! père, donne-le moi ;
Tu crois que tu te moques de moi,
Moi je ne peux plus te laisser manquer à ta promesse."

La chanteuse évoque ici une querelle entre amants. Le séducteur a promis un cadeau qu'il n'a pas fait. On notera le terme "père" employé pour désigner l'amant.

2. "Tu me fais perdre tout mon temps, sans vouloir m'épouser.
As-tu jamais entendu dire que je vais traîner et mener la "petite politique" (les combines) que tu mènes à Mfang, à Akok Essala ?
As-tu entendu dire que je vais traîner ?"

L'amant n'a pas épousé la femme qu'il a séduite et fait divorcer. La chanteuse le lui reproche.

3. "De Gaulle, oh ! viens prendre la ville ; de Gaulle, c'est l'homme après qui on pleure. De Gaulle, c'est l'homme de Mfang (village voisin). De Gaulle, viens arranger la vie. De Gaulle, les gens te veulent."

Ce couplet est chanté à l'arrivée du "de Gaulle" président de la société.

4. "Avant nous étions perdus, jusqu'au temps où nous avons appris. Tant que NDong (président d'Eko) est en vie, nul autre ne peut prendre (la place de) de Gaulle.
Tant que Léon Mba est en vie, nul autre ne peut commander le Gabon."

5. "Moi et mon petit garçon, nous avons commencé notre chose à nous deux, sans personne d'autre que toi et que moi, que toi et que moi.
Je vais habiter cette terre et toi avec moi.
Tu sais comme les dents sont accrochées à la bouche."

La femme promet à son amant toute sa vie. Le terme "mon petit garçon" s'applique à l'amant.

6. "Je voulais partir à Libreville. Oh ! de Gaulle, est-ce que tu entends comme je pleure ?"

Regrets de la chanteuse, restée au village, qui avait voulu émigrer.

7. "Mon mari m'a rejetée parce que tu m'as aimée.
Et tu sais que tu ne peux m'épouser parce que tu ne possèdes pas de quoi payer la dot.
Oh ! mon amant, à qui me laisses-tu ?"

La femme divorcée et solitaire pleure son abandon.

8. "Sur la route on a des histoires.
La route engendre des affaires de querelles ; la route, c'est la disette.
La route, c'est des affaires d'adultères, la route c'est le travail du manioc.
Moi, je dis que je ne puis pas aller en mariage (dans un village) sur la route."

Dangers de l'émigration.

Dans les deux cas, on le voit, le thème amoureux et le thème politique se rencontrent, sans que les places respectives de l'un et de l'autre soient fixées, avec une totale liberté d'expression.

Est-ce l'inspiration amoureuse qui motive une danse par couple ? Sans doute, mais on danse aussi bien sur ces chants d'amour que sur les chants politiques.

Pour fêter un mariage, pour célébrer un lever de deuil ou pour tout autre motif, un chef de famille peut faire appel à la société Eko-de Gaulle. Il lui versera une rémunération globale (de l'ordre de 5 000 F.CFA) et Eko viendra faire la danse. En fait, la société n'a qu'un rôle d'organisation. Il ne s'agit pas le moins du monde d'un spectacle chorégraphique, mais bien d'un bal populaire. Sous un hangar édifié rapidement par le village, les musiciens d'Eko prennent place : deux tambours à membrane, un tambour dressé (Mbé) et un gros tambour couché (Ngom) sur lequel le pied - le talon - module ou étouffe les sons. Un *obaka* (tringle de bois frappé) forme un fond sonore. Les villageois se pressent dans la salle. Après avoir payé leur entrée, ils se mettent à danser en rond, autour d'un chanteur ou d'une chanteuse, et parfois de l'orchestre. Hommes et femmes séparés forment deux cercles concentriques qui se mêlent. Un "officier" de la société assigne une cavalière à chaque danseur à mesure que la file passe devant lui. A un signal du tambour, les couples s'enlacent, exécutant quelques pas de marche puis tourbillonnent tous ensemble. Le rôle de la société Eko est bien mince.

Mais un autre aspect mérite d'être signalé. Eko-de Gaulle est "une imitation du Gouvernement français". A l'entrée, les visiteurs ont payé leur place à un homme en uniforme fantaisie, un douanier. Ils sont passés devant deux femmes vêtues de blanc et munies d'eau, de talc, de parfum ; ce sont des infirmières, agents du service de santé qui inspectent la propreté des invités et leur mettent une touche de talc ou de parfum. Des agents de police en tenue de carnaval veillent au bon ordre de la salle. Un gendarme ou un commandant militaire affecte une danseuse à chaque danseur et surveille la bonne tenue de chacun sur la piste de danse. Il y a, en effet, des règlements : "les lois de cette danse sont que personne ne peut prendre sa femme par ses propres désirs. Mais il y a des agents de la sûreté qui donnent l'ordre dans tout. La personne qui danse ne doit pas fumer de peur que la cendre ne tombe sur les robes des jeunes filles, et surtout les garçons ne doivent pas poser les mains sur les fesses des filles pour que leurs maris ne soient pas en colère."

"Les femmes doivent être remises sur les bancs par les cavaliers qui les accompagnent et la "parcelle"(piste de danse) reste libre. Sur cette parcelle, les policiers veillent au bavardage."

C'est ainsi qu'un enquêteur fang décrit la danse en mettant l'accent sur le "contrôle social" qui y règne. Ce n'est pas la seule occasion où l'on rencontre chez les Fang une nostalgie de la discipline militaire, cet amour d'un caporalisme un peu tâtilon.

Selon la fantaisie et la possibilité de chaque groupe, les services publics les plus divers peuvent être représentés et chacun reçoit compétence pour régler des affaires qui peuvent se présenter au cours de la soirée : gendarmerie ou police arrêteraient les "brigands" (ivrognes tapageurs ou querelleurs) et les livreraient au ministère de la Justice pour que le tribunal leur inflige une amende. Le ministère de la Santé est muni de quelques comprimés d'aspirine pour soigner d'éventuels maux de tête... Le ministère des Affaires Etrangères a pour rôle de recevoir les étrangers...

Il ne faudrait pas voir en tout cela une caricature, une charge. Il s'agit de fonctions que les intéressés jugent indispensables : si on ne les assure pas vraiment, on est prêt à les remplir si le besoin s'en présente.

La société Eko-de Gaulle organise la soirée et l'on comprend qu'elle ait insisté sur tous les rôles qui permettent cette organisation, mais il faut aller plus loin et souligner l'aspect théâtral que revêt tout cela. Si Eko ne donne pas un spectacle chorégraphique, elle fournit une représentation de la société globale. Lorsqu'ils se rapportent à leurs souvenirs, les témoins rappellent que la société Eko-de Gaulle comportait parmi ses dignitaires un maréchal et des marins. Ceux-ci se groupaient à part dans la salle, dans un camp où ils restaient entre eux. Figuration de la brève guerre civile qui a précédé le ralliement du Gabon au général de Gaulle.

La figuration du général confirme bien cet aspect théâtral. Certes "de Gaulle" remplit une fonction matérielle bien précise dans l'affaire : président de l'association, il reçoit les invitations adressées à la Société et confie le soin de répondre aux ministères compétents ou au vice-président dans certains groupes influencés par le droit constitutionnel gabonais ; mais il joue aussi un personnage. Son costume évoque celui de son illustre modèle : pantalon kaki, képi ou coiffure militaire, ruban ou écharpe tricolore... Il arrive au début de la séance, le public se masse sur deux rangs pour le recevoir. Il se fait présenter les groupes "Qui sont ceux-ci ? Les planteurs, mon général", serre des mains, fait parfois un discours ou écoute celui qui lui est adressé, demande au chanteur de bisser tel morceau...

Le village qui fonde un groupe Eko s'efforce de trouver pour les membres du bureau l'affectation qui convient le mieux à leurs talents et à leurs dons. "Pour de Gaulle (comme président), on choisit un notable dont on sait qu'il pourra tenir et bien diriger. On essaie de trouver aussi un homme géant", dit un informateur.

L'idée de représentation théâtrale se trouve donc à deux niveaux distincts. Tout d'abord l'action même des sociétaires dans l'organisation de la soirée est entourée d'une sorte d'affabulation : ce n'est pas à un caissier que l'on paie l'entrée, mais à un douanier, ou à un trésorier, ou à un trésorier-payeur général. La recette n'est pas enfermée dans la caisse de l'association, mais remise au ministre des Finances. Ce ne sont pas des musiciens qui jouent du tambour, mais le "personnel de la Défense Nationale". L'action réelle, et véritablement efficace, est déjà voilée sous un masque de théâtre. Mais on retrouve la comédie (ou le drame) à un autre niveau : lorsque le président d'Eko-de Gaulle du village se fait présenter infirmiers ou gendarmes, lorsqu'il salue la foule, lorsque les marins font "bande à part", il y a également représentation scénique.

Les acteurs cherchent-ils alors à modeler leurs gestes et leurs expressions sur celles de leur personnage ? Les approximations dans le costume montrent que le souci d'exactitude est relatif. En guise de coiffure, le "de Gaulle" de Meba (village situé sur la route d'Akok) n'a pas de képi, mais une chéchia noire ornée de deux bandes rouges et d'étoiles. Le personnage est reconstruit, réinterprété plutôt qu'imité. En fait "de Gaulle" ne cherche pas à s'identifier à son illustre modèle et nul ne s'étonnera de voir deux ou trois de ces personnages côte à côte. En effet, si une société invitée rencontre les membres d'un autre groupe, elle doit par courtoisie les inviter à participer à la fête. On cherche donc autre chose qu'une imitation parfaite de la réalité ; les président tendent à s'approprier le rôle joué par le général ou la force qui le rend capable de le jouer. Ils savent bien qu'ils ne se confondent pas avec lui.

Il faut éviter de voir en tout cela une mascarade un peu grotesque. Nous tentons de nous raccrocher à l'idée de théâtre, mais cela ne suffit pas à expliquer le sérieux de tous les acteurs.

Organiser une danse, c'est prendre une certaine responsabilité. D'une part, il faut que la chose plaise au public ; d'autre part, il faut savoir éviter les querelles, les accidents ou les incidents, détourner la malchance et la jalousie. Cette danse et cette association ne se proposent pas des buts religieux ou magiques ; ses manifestations ne sont pas liées à des rites, mais on ne peut pas faire de "de Gaulle" sans une protection occulte. "La danse ne consistait pas à beaucoup de "médicaments" , écrit un informateur, sinon la canne du général qui était roulée d'un foulard rouge et à l'intérieur de ce foulard se trouvait un petit morceau d'os d'homme et un *ba-ntegue* "... Quand on dit le général de Gaulle sort, ce sont les reliques dans la canne qui viennent visiter la danse. Chaque fois qu'il sort avec cela, il y a un calme absolu. Lorsqu'il sort sans canne, il y a du désordre. Pour faire le *ba-ntegue*, on mélange de la poudre de bois rouge avec du sang d'homme et des herbes ramassées par une femme menstruée. Quant à l'os, on prend en cachette un morceau de squelette d'un homme qui aimait la danse si possible. Lorsqu'on fonde une association, chacun apprend son rôle dans une société plus ancienne et paie son maître. Le nouveau de Gaulle apprend à saluer, à faire un discours et puis le vieux "de Gaulle" lui montre comment on "charge" la canne et alors on paie cher. S'il (le novice) n'a pas d'os, il en coupe un morceau et le lui donne. Alors il paie très cher."

Un "médicament" puissant assure donc le succès et la paix de la soirée. N'y aurait-il pas autre chose ? En jouant les personnages les plus importants de l'Etat, les Fang ne croient-ils pas participer à leur vie profonde et apprendre le maniement du pouvoir administratif ? En fait, leur tentative n'est pas si sotté. Les psychologues modernes n'agissent pas de façon tellement différente dans leurs psychodrames.

Enyege

La danse Enyege décrite ci-dessous est celle de la tribu, de l'ayong, Essé. L'observation a été rédigée en 1954 mais n'a pas encore été publiée.

C'était au village de Mezesse (à 20km de Sangméline) devant la résidence du chef de canton Frédéric Medjo M Azang. Dans la journée, les étrangers étaient arrivés. Vers 20h, la séance commença. Des tambours étaient rangés sur un des côtés de la cour ; les femmes arrivèrent en file indienne et s'alignèrent sur un rang, perpendiculaire à celui de l'orchestre. Le public occupait les autres côtés du rectangle, ainsi esquissé, et se tenait surtout face aux danseuses. Celles-ci avaient revêtu un uniforme : chemisette et jupe blanches, avec une ceinture tricolore, sur la tête un bérêt blanc porté en auréole. C'était là le costume de la troupe, des seize femmes qui allaient être les exécutantes, le chœur. Mais les trois dignitaires se distinguaient par une plus grande fantaisie : ceintures, cordons, baudriers ou colliers de rubans. Une femme se promenait sur "le front des troupes" dans une tenue kaki très militaire : veste à poches plaquées, pantalon, ceinturon et baudrier. Sous le bras, un petit bâton de métal tenu comme le stick d'un officier britannique, dont elle soulignait ses gestes et dont elle frappait, au moins symboliquement, ses recrues.

Aucune vêtue spéciale ne distinguait les musiciens. Sans être en tenue de travail, ils n'arboraient pas non plus un costume de cérémonie : pas de veste, pas de cravate, pas de costume de drap... On voit bien qu'ils ne sont pas le centre de la réunion : ils sont à peine éclairés par les lampes posées sur le terrain.

Une des femmes retient toute l'attention, elle évolue librement sur la piste, chantant ou récitant : parfois elle mime, plus souvent elle exécute des mouvements rythmiques, accordés à la musique. A une phase chantée qu'elle lance, redressée et immobile, succèdent des pas, des inclinaisons du buste, des élévations des bras. Les deux autres dignitaires la suivent dans sa gesticulation, tantôt derrière elle, tantôt sur le côté, tandis que le chœur reprend des mouvements simples et lents qui font un peu penser à des exercices de gymnastique suédoise. Parfois, tout le chœur se tourne et fait quelques pas à droite ou à gauche, se forme en demi-cercle, défile.

Toute cette chorégraphie est assez lente. C'est pourquoi la danse Enyege s'appelle aussi *Mebouré*, parce que c'est calme (*ebour*). On peut y découper facilement des séquences puisqu'à chaque refrain succèdent des mouvements soutenus par un chant qui reprend souvent un des vers. Les thèmes chantés peuvent se regrouper sous trois titres : les uns disent la fierté de l'ayong, d'autres sont plus nettement axés autour de la société de danse, d'autres enfin sont l'expression de sentiments individuels. Rien d'épique ni d'exalté dans les chants pour glorifier la tribu : "Nous sommes les femmes de la tribu Essé. Nous sommes joyeuses

de faire la danse de notre tribu", ou : "le panier des Essè est toujours attaché" (le faisceau est solidement noué) "si vous voulez voir l'enyège, allez chez les Essè". Le chœur reprend : "Nous sommes là, nous, la tribu des Essè. Autrefois, nous étions arriérés. Les Blancs se moquaient de nous. En 1946, nous avons commencé à faire nos réunions de regroupement. "Nous croyons que tôt ou tard nous serons aussi savants que les Blancs." Puis l'assistance à son tour : "Nous sommes Essè, fils de Samba Ngore". Il s'agit, on le voit, de proclamer son appartenance et non de la brandir orgueilleusement. On ne saurait déceler aucune animosité à l'égard des autres Ayong. Pour honorer les voisins, la chanteuse annonce qu'elle va danser l'Enyège des Yemve et celui de Ndong : "O mes amis, je suis à l'étranger".

Dans une salutation liminaire, la maîtresse de chœur, la "Capel" (de l'allemand Kapelmeister) présente sa compagnie : "Notre président, j'ai beaucoup à vous dire. Voilà "les commandants qui sont devant (les trois dignitaires), les danseuses sont derrière. Les "enfants sont à côté, les visiteurs par là. Notre président, vous êtes venu nous voir. Toutes "les femmes saluent comme moi." (salut militaire). Elle rappellera à d'autres moments la hiérarchie de la société tribale : "Mon mari, j'ai une question" - Chœur : "Demandez et je répondrai" - "Qui sont ceux qui sont à gauche, qui sont ceux qui sont à droite ? Je veux me mettre avec ceux de droite (les hommes), ce sont les gens du respect". Ou encore : "Notre colonel, notre maréchal, c'est vous qui avez inventé cette danse." Elle raconte comment elle a acquis son grade : "J'étais chez moi, j'ai voulu aller à Ebolowa. J'ai pris deux robes, "deux chemises, deux mouchoirs, une paire de tennis et je suis partie. J'ai vu tous les capels. "Elles avaient toutes leurs cordons (elle récite la liste de ces femmes) et moi je n'avais rien. "Je suis arrivée à Ebolowa. J'ai vu les gardes qui m'ont demandé qui j'étais. Je leur ai dit. "J'ai vu Timothée, le grand danseur. Il avait beaucoup de cordons à distribuer. Je demande "alors qui peut m'ignorer. Je suis Essam Jeanne, femme des Essè, région Dja et Lobo, sub-division de Mezesse ; donnez-moi le cordon. C'est T. qui donne le cordon aux bonnes danseuses. Les danseuses sont-elles contentes de moi ?" - Chœur : "Parce que vous savez "danser mieux que quiconque." - "Avez-vous vu notre insigne ES. Même les Blancs le connaissent. Si les Blancs le connaissent, le monde entier le connaît".

D'autres séquences expriment des sentiments individuels :

- . Vanité des amours adultérines : "Il n'est pas bon de faire amitié avec un homme marié. Il va dîner chez sa femme dix nuits et une seule chez son amante. Qu'est-ce que cette nuit unique ? Il donne dix robes à sa femme et un foulard à sa maîtresse".
- . Inquiétude devant la mort : "Une femme Essè a perdu son mari. Si on pouvait payer la mort pour sauver un homme, aucun Essè ne mourrait". (allusion à un décès récent). Ou encore : "Ma mère est morte". (le chœur pleure et s'agenouille).

Ici on pressent la naissance d'un théâtre rudimentaire : on apporte un petit lit sur la scène, "une femme a perdu son enfant, elle pleure", les autres la consolent. Une autre trouve l'enfant mort en brousse : "Chères danseuses aidez-moi à pleurer mon fils". Une femme vient avec des médicaments : "J'ai maintenant des médicaments. Comme tu n'as pas voulu me croire, je ne peux rien faire". - Chœur : "Je prie Dieu pour que mon fils soit en état". Soliste : "Je me moque bien de toi et de ton Dieu". - Elle ressuscite le mort avec sa magie.

Ces thèmes s'entrecroisent avec une relative régularité. Mais il n'y a vraisemblablement rien de bien contraignant dans ce déroulement puisque, selon les séances, la distribution des séquences varie. Dans l'une, thème tribal, thème société de danse et thèmes individuels se succèdent, puis l'on revient à un thème tribal, etc. Mais le plan d'une autre séance menée par les mêmes acteurs, fort peu de temps après, était tout différent : on y rejetait à la fin, en un seul morceau, la moitié des séquences à thème personnel.

La capel jouit donc d'une grande liberté d'invention ou d'adaptation. Cela est évident si l'on compare entre eux les textes chantés. La signification d'ensemble est la même, mais l'identité n'est jamais parfaite, ni dans les phrases prononcées, ni dans l'enchaînement des parties.

La comparaison des sons, des rythmes et des gestes ne peut être entreprise, faute d'enregistrement. L'impression générale est bien la même, avec la ligne ou le dernier cercle de danseuses levant les bras, courbant le buste ou tendant les mains avec un ensemble relatif. A certains moments, des conseils donnés aux danseuses et incorporés dans le récital montrent le caractère approximatif de cette chorégraphie : "Quand vous allez danser, ne faites pas de mouvements violents - Mebourou n'est pas une danse ordinaire, c'est une danse de fantaisie. Remuez le ventre, faites attention à bien regarder ce que nous faisons, c'est une jolie chose que le Mebourou Essè."

Le seul passage qui semble faire l'objet d'un rituel bien établi est celui de la prise de parole. Celui qui a une communication à faire s'avance dans le rectangle réservé aux danses, face aux danseuses. Souvent des "supporters" se placent derrière lui. Un chant de la capel le salue alors et annonce au public qu'il va parler. Souvent, il est salué militairement par les danseuses. Après son discours, la capel le remercie parfois, en disant sa générosité, en vantant son éloquence.

A quelle organisation correspond la manifestation théâtrale que nous venons de décrire ? Il est facile de le voir, puisque chacun a sa place prévue et son rôle pendant la séance.

Les dirigeants de l'"association tribale" sont des hôtes éminemment honorés. On connaît bien, en particulier depuis divers travaux de BALANDIER, le mouvement de regroupement des ayong. Les peuples fang et boulou sont composés de tribus diverses dont les composants, lignages et familles, se sont trouvés dispersés au hasard des conquêtes et des migrations. Les ayong ont-ils jadis occupé les terroirs d'un seul tenant ou ont-ils conduit en colonnes cohérentes leur migration ? On ne peut l'affirmer chez les Boulou. Chez leurs cousins Eton et Ewondo, et plus encore chez les Banè et les Fong, on peut retrouver sur le terrain une implantation des clans qui manifeste quelque homogénéité : on repère des bandes quasi parallèles, orientées N.E.-S.O. où domine un groupe. Pour Fang et Boulou, la dispersion est très marquée. Selon la coutume, disent certains, des réunions se tenaient à période fixe pour renouveler l'unité du clan, pour compléter les généalogies, pour faire la connaissance des "branches" éloignées et éviter ainsi le risque d'inceste. En fait, le mouvement de regroupement a pris de l'ampleur entre 1930 et 1950. Outre les rencontres périodiques, des états-majors ont été désignés, des archives constituées, des règlements élaborés... La danse Enyege n'est qu'une manifestation parmi beaucoup d'autres de la vitalité et de l'unité de l'Ayong. Aussi les dirigeants "tribaux" présidaient-ils à la danse.

Ils sont installés au premier rang, la capel les interpelle pour leur présenter sa troupe ou pour rappeler que telle danse a été inventée par l'un ou l'autre. Ils interviennent parfois, suivant le rite décrit, pour une allocution...

Mais en fait les relations entre les chefs de l'Ayong et la société de danse se font par l'intermédiaire du "maréchal". C'est lui qui donne les ordres, prépare les tournées... et veille à fournir des moniteurs pour encadrer les danseuses. Intervient-il dans la technique chorégraphique ? Un de nos textes lui attribue l'invention de la danse Mebourou, tandis que dans un autre la capel lui demande de lui donner un cordon reconnaissant sa valeur technique.

Sous ces réserves, la société de danse paraît avoir son existence propre. Dans les manifestations publiques, le premier rôle est tenu par la capel. Homme ou femme sont également qualifiés pour remplir cette fonction. Il dirige les danseuses et les musiciens, compose les poèmes qu'il chante, danse, parle au nom de tous lors des séances. Mais il doit aussi recruter ses figurantes, leur apprendre chants et danses. Huit ou quinze jours avant la réunion, il doit se rendre dans le village désigné et y former son équipe. On comprend que les hommes et les jeunes hommes soient plus nombreux que les femmes dans cette fonction. Beaucoup de maris querellent leurs femmes lorsqu'elles veulent s'engager dans des sociétés de danse de façon durable. Le capel voyage, mais ce n'est pas un troubadour ni un griot, il a sa plantation ; son talent de chanteur n'est pas son gagne-pain.

Son indépendance vis-à-vis de l'association tribale mérite d'être soulignée. Son grade lui est accordé par un confrère passé maître, sans que l'appartenance clanique soit mise en cause. Quels que soient les Ayongs, les danses de regroupement sont très semblables. Est-ce à cause de cette similitude que l'apprentissage peut être fait hors des cadres de la parenté ? Ou bien, au contraire, cette ressemblance est-elle la conséquence du caractère extra-tribal des "études techniques" ?

La possibilité de danser l'Enyege d'autres tribus est une autre preuve de cette indépendance. On comprendrait mal ces emprunts si, d'une part, la danse était la propriété du clan et si, d'autre part, le capel et son ballet agissaient simplement comme délégués du clan. Faut-il y voir une évocation de l'unité foncière du peuple boulou ? Rien dans les chants n'y fait songer, bien au contraire ("je suis à l'étranger", dit le capel) et l'idée même du regroupement clanique, semble, au moins partiellement, en opposition avec un ethnocentrisme.

Il y a une hiérarchie parmi les capels. Si les grands sont souvent des hommes, les petits sont en général des femmes. A deux ou trois, elles traduisent plastiquement ce que chante le capel, dansant avec plus de continuité que lui, se déplaçant et évoluant sans cesse, alors que le chœur reste le plus souvent sur place, ne faisant que des mouvements de bras. Parfois, le grand capel cède la vedette à l'une de ses adjointes qui fait alors une entrée en chantant et dansant en même temps. Ces petits capels restent au village, tandis que le grand va de place en place répandre son enseignement.

La présence de la "commissaire" permet de souligner le caractère discipliné, caporalisé de ces associations. En tenue semi-militaire (parfois en pantalon, calot, baudrier), elle veille à la bonne tenue de la troupe. Dans une des séances observées, elle a pris la parole pour faire des remarques acides sur la tenue, sur le devoir de suivre avec attention, de participer de toute son énergie, etc. L'intervention était faite sur le ton rogue et aboyant que l'on croit sous toutes les latitudes caractéristiques de l'autorité. Cette militarisation est fréquente chez les Fang, mais particulièrement marquée dans la danse Enyege. Correspond-elle à un besoin dans le fonctionnement de la société de danse ? Cela ne paraît pas évident. Le capel est suffisant pour surveiller le chœur. Il peut tout en chantant faire les remarques qui s'imposent et n'y manque pas. La commissaire peut veiller à la tenue du public. Mais elle est là surtout pour contribuer à faire de la société une imitation de la société globale, pour y introduire la présence d'une discipline civique.

Un enquêteur signale dans certains Ayongs la présence de "douaniers" et d'"asseurs". Les douaniers font payer les entrées, les asseurs sont là pour juger et apaiser les querelles qui pourraient naître. Fonctions un peu illusoire que ces dernières : les batailles ne sont pas si fréquentes ; mais le groupe cherche à avoir en lui-même toutes les spécialisations utiles. Il arrive d'ailleurs que les asseurs, pour bien montrer leur utilité et leur pouvoir, grossissent démesurément des mots, des gestes ou des plaisanteries pour en faire des délits justiciables de leur tribunal.

Dans quelle mesure le chœur des danseuses est-il incorporé à l'association, dans quelle mesure ne lui prête-t-il qu'un concours occasionnel ? Toutes ces femmes ont consacré un certain temps à apprendre la danse. Toutes ont pris la peine de confectionner la robe d'uniforme. Un certain nombre d'entre elles, à en croire les maris, n'hésitent pas à abandonner ménage et enfants pour aller passer une soirée à danser dans quelque village voisin. Bien que ce soit parfaitement illogique, les danseuses ne sont pas nécessairement membres de l'Ayong. Epouses d'un Essè, mais choisies selon les lois d'exogamie, elles peuvent pourtant danser l'Enyege Essè. Nouvel exemple de l'indépendance du corps de ballet par rapport à la société tribale.

Ce groupe chorégraphique que nous avons vu en action et dont nous avons énuméré les rouages, quels buts profonds, quelle idéologie véhicule-t-il ? En principe, le ballet est lié aux réunions tribales. Celles-ci ne sont pas d'une grande animation et l'on comprend que se soit fait sentir le besoin de les rendre moins sévères. Discuter sur la généalogie, régler des détails de procédure d'élection du président ou du vice-président, fixer l'orthodoxie des

points de droit coutumier, toutes ces choses sont assez austères et les spectacles de danses viennent utilement distraire le public et permettent d'attirer du monde.

Ils ne constituent pas seulement une attraction. Le "message" qu'ils délivrent peut paraître un peu maigre. Peut-on penser vraiment exalter la fierté clanique par des couplets tels que : "J'aime la tribu Essè, les Essè sont des gens très bien" ou "je suis contente parce que ce sont les Essè qui ont inventé cette danse. Si nous nous amusons, nous devons nous rappeler que ce sont les Essè qui ont inventé cette danse". Les passages relatifs aux hiérarchies de la société de danse ou de l'Ayong ont peut-être plus d'efficacité éducative, en proclamant devant la foule les noms ou les titres des dignitaires. Enfin, les chansons et mimes relatifs aux sentiments individuels sont nettement choisis en fonction des besoins du public. On y met l'accent sur l'amour maternel, sur la vanité des adultères. Les chants cités plus haut paraissent vides de pensée et d'argumentation, on y expose tout juste la situation en une petite phrase : "La mère aime son enfant" ou "Je suis l'amante d'un homme marié, mais il s'en va." Cette sobriété de l'expression verbale est habituelle. En toute occasion, on est frappé par le caractère schématique, ou allusif, des chants. Les passages consacrés aux difficultés de la vie conjugale ne sont pas plus explicites : "Je pleure parce que ça va mal avec mon mari. Je veux rentrer chez mes parents", chante le capel. Rien dans la chorégraphie n'accompagne ce refrain, ne permet de discerner une action quelconque, une décision et ses conséquences. Ni l'Européen, ni les Africains ne voient là autre chose qu'un exposé du problème. Au cours de la représentation, un autre chant reprenait le même thème : "Je pleure je suis mariée à un homme qui me soigne mal." Ici encore aucune solution n'était proposée.

On n'ose guère parler du rôle moralisateur de ces chorégraphies.

Mais par son existence même, la société de danse joue un rôle. Elle amène les danseuses à se soumettre à une discipline, à accepter de consacrer une partie de leur activité à la tribu ; elle requiert des hommes le même engagement vis-à-vis du groupe, ils ont le devoir d'inciter les femmes qui dépendent d'eux à participer au chœur. Les dignitaires y trouvent l'occasion de placer quelques discours moralisant sur la nécessité de ce dévouement et de marquer par là leur autorité.

C'est l'unanimité des consciences, la participation, qui est recherchée. La soliste le dit une fois : "Quand nous dansons ceci, il faut agir d'un seul cœur", et la commissaire, dans son admonestation reprend la même pensée : "Toutes doivent participer d'un seul cœur."

Comité

A plusieurs reprises, en questionnant les villageois sur les danses en usage chez eux, on m'avait parlé d'une danse "Comité" qui permettait de "ne pas avoir honte quand on recevait des personnalités." En effet, lors d'une fête nationale, on me montra la fameuse danse. Des femmes en kaki, portant un calot sur la tête, marchaient en procession derrière leur cheftaine qui tenait un drapeau. Puis elles dansaient en rond tout en reprenant les chants qu'elle lançait. La danse n'était pas particulièrement animée : pas traînants, piétinements, hochements en mesure de la tête et de tout le corps, pas d'accessoires militaires, pas de mimique guerrière, pas de ces rythmes martiaux qu'un Européen ne peut s'empêcher d'évoquer à la vue d'un drapeau.

Si la chorégraphie ne paraît pas liée à un caractère politique et patriotique de la danse, les chants sont bien orientés vers le chef, qu'il s'agit d'honorer. Voici des poèmes recueillis à Meba (région de l'Estuaire), en janvier 1966, au cours d'une danse "Comité":

1. "Mba Minko Edang avait laissé, j'étais endormie - Mba Minko Edang, je t'appelle."

Il s'agit du Président Léon Mba que l'on appelle selon l'usage en joignant le nom de son père au sien propre. La chanteuse ajoute ici le nom du grand-père pour honorer la famille.

2. "Il me laisse mourir. Oh, Mba Minko Edang, viens nous saluer."

3. "Enfant, enfant, qui est l'enfant qui pleure ? Pourquoi pleure-t-il ? Lui donne-t-on le sein ? Léon Mba est celui qui dépasse chaque fois que je vais passer le chemin de la route. Fils d'homme, il me remplit de fierté, je pense au père Ngéma Mba. Mba Minko Edang, c'est lui qui dépasse, Léon Mba, le dépasseur."

La chanteuse se compare à l'enfant qui pleure, faute de soins. La pensée d'avoir pour chef Léon Mba, personnalité qui dépasse les autres, l'emplit de fierté en toutes circonstances. Elle dit en chantant le nom de son amant (Ngéma Mba, gendarme à Makokou), mêlant ainsi celui qu'elle aime à celui qu'elle admire.

4. "Président Léon Mba, viens voir le groupe des femmes."

5. "Joie, j'ai vu Léon Mba ! J'ai vu le père Essone Biyogue ! Joie ! As-tu vu le fils d'homme qui tient le village ? Joie ! As-tu vu l'enfant des Essoke ? As-tu vu le mari de Biang Engone ? Joie !".

Essone Biyogue est député de l'Estuaire ; ses beaux-parents habitent Meba, le village étudié ici. - Biang Engone (Pauline), épouse fort écoutée de Léon Mba, est originaire d'un village voisin. Le Président Léon Mba appartient par son père au clan Essoke. Il est "mon Essoke". Certaines chansons amoureuses désignent l'amant par la périphrase "mon a bele nnam", l'homme qui possède le village. Y a-t-il là une espèce de confusion poétique entre le chef et l'amant ?

6. "Comité est rentré là, est rentré sur le chemin de Meba, deuxième canton de Libreville.

Ah, père Léon Mba, tu pars, à qui me laisses-tu ?

Fils d'homme qui possède la ville, tu pars, à qui me laisses-tu ?

La femme, juridiquement mineure, doit être confiée à quelqu'un si elle est abandonnée par son père ou son mari.

7. "Léon Mba est celui qui dépasse. Alleluia - Alleluia.

Allez, qui sont ceux-là, qui s'en vont, qui méprisent le père Mba ?

Léon Mba tient la ville, tout homme l'aime, alleluia, alleluia, allez."

8. "Le Président est le chef.

Allez à Mitzic, il est le chef.

Il est la sagesse éloquente, il est le chef.

Allez à Bitam, il est le chef.

Il est la sagesse éloquente, et il est le chef.

Léon Mba est le chef.

Il est la sagesse éloquente et il est le chef."

Dans l'étymologie de *duma*, traduit par "le chef", il y a *louma* "pour qui on fait la guerre". Dans celle de *nzoë*, "sage éloquent", il y a *zo*, "parler". Les habitants de Meba sont venus du Woleu Ntem ; c'est pourquoi l'on évoque Bitam et Mitzic. Si les pays d'origine, les

réservoirs des traditions, vénèrent Léon Mba, leur exemple doit être suivi par les descendants émigrés.

Il est inutile de souligner que tout cela tourne autour du culte du chef. Remarquons pourtant le curieux rapprochement qui se fait dans l'esprit de la chanteuse entre son amant, le gendarme Ngéma Mba et le président Léon Mba, le dépasseur. Bien entendu, il n'y a aucune parenté entre les deux hommes et la semi-homonymie est tellement courante que personne ne la remarque. Il est plus vraisemblable que l'association d'idée vient des sentiments évoqués. On trouve d'ailleurs au couplet une expression analogue : le président devient celui qui tient le village, et le traducteur rappelle l'emploi poétique et amoureux de cette périphrase. L'attitude passive décrite par le chant n'est pas en relation directe avec le mythe présidentiel. Un grand nombre de poésies, en effet, renferment des lieux communs, du genre "tu es parti", "avec qui me laisses-tu ?" "je vais mourir, faute d'être soignée". Le chant étant présenté par une femme, le statut (théorique) de mineure explique bien ces plaintes, sans qu'il faille y voir une expression de soumission acceptée, une terreur devant la vie ou une crainte de l'abandon.

Une autre collection de chants s'inspire de thèmes différents. Les femmes de Kougouleu proclament leur volonté de progresser. "Nous ne sommes pas comme les autres femmes, Kougouleu ! Nous voulons faire de vraies choses, Kougouleu. Nous voulons faire sortir notre terre, Kougouleu. Nous voulons honorer l'homme noir, Kougouleu." La différence d'inspiration montre bien l'extrême liberté des chanteuses qui ne sont pas limitées dans le choix de leurs thèmes et composent librement. Elles empruntent des rythmes à d'autres danses et adaptent plus ou moins les paroles. On comprend bien cette souplesse, les groupes de danse ne doivent-ils pas relayer la propagande ou l'éducation du parti ? En fait, il ne s'agit pas de diffuser des mots d'ordre. Aucun modèle de chant n'est jamais venu de Libreville.

Les groupes de danse "Comité" jouent un rôle bien plus complexe et la confusion de toutes ces fonctions autour de la société de danse est révélatrice de la mentalité locale.

En effet, la société "Comité" est formée par les membres de l'Organisation nationale des femmes gabonaises. Dans le village, une présidente et une animatrice du parti réunissent leurs consœurs pour leur donner une formation civique, leur apprendre la couture ou la puériculture. Les initiatives les plus variées peuvent être essayées. Une section a recueilli des "cotisations" (versements volontaires) pour acheter des médicaments. Elle espère que le ministère de la Santé, en récompense de leur effort, construira un dispensaire et y affectera une infirmière. Les quatre mille huit cents francs versés en deux mois par dix-sept militantes, s'ils représentent de leur part un effort important, ne forment malheureusement pas une contrepartie suffisante aux trois ou quatre millions que coûterait un dispensaire.

Les réunions se font au domicile du chef et à périodicité à peu près régulière, avec tout le sérieux qui convient aux affaires publiques. Pendant la réunion, on assiste souvent à des chœurs ou à des danses qui servent de répétition et montrent la pénétration, dans tout l'organisme, de la danse "Comité".

La légèreté de l'appareil administratif est remarquable. Présidente et animatrice suffisent pour la société de danse et pour les autres activités. Le partage de compétences entre elles confirment bien que société de danse et Organisation nationale des femmes gabonaises sont une même chose. La présidente décide et met sur pied les manifestations ; l'animatrice entraîne le chœur. Cette simplification de l'état-major contraste avec la profusion de secrétaires, trésoriers et commissaires de toutes sortes que l'on voit ailleurs. Est-elle liée à une conception autoritaire et comme monarchique des cadres de l'Etat ? Un enquêteur avait cru l'expliquer en disant que la société "Comité" n'était pas souvent appelée à se déplacer hors de son village. Par eux-mêmes, les déplacements compliquent l'existence du groupe : en voyage, nourriture et logement posent des problèmes ; chacun se trouve loin du contrôle et du soutien moral de ses proches ; des surveillants deviennent utiles ; les managements de fonds nécessitent des trésoriers. Tous ces états-majors redondants ne sont donc pas nés uniquement du désir de briller devant les étrangers, mais d'un besoin réel.

Sans que cela ait été recherché par les autorités responsables, l'organisation civique ou la section locale du parti se transforme en une société de danse. Les autres buts poursuivis ne sont pas oubliés, mais la partie éducative se trouve vivifiée et animée par le contexte de la danse.

A quelle nécessité intérieure répondent ces chorégraphies et ces chants ? Veut-on par là renforcer l'unité du groupe ? Rien de ce qui est exprimé dans les chants n'y fait songer. On n'y insiste pas sur la fraternité des citoyens. La fierté du groupe, qui peut supposer le besoin d'une intégration sans cesse approfondie, n'est pas souvent exprimée. L'unité nationale n'est pas évoquée. On y parle rarement d'une mobilisation des énergies pour une œuvre commune. Le thème essentiel est la dépendance vis-à-vis du chef.

N'est-ce pas plutôt un besoin individuel de bien se pénétrer des idées de l'association. Chant et danse permettent d'intérioriser idées et sentiments ; ils permettent en même temps d'exprimer ce qui est ressenti. Deux mouvements complémentaires nécessaires l'un à l'autre. Ne faut-il pas voir aussi dans ces manifestations une sorte d'appel à un contrôle social, un engagement où la volonté est davantage liée parce qu'elle est contrôlée et soutenue par les autres ?

On a décelé des phénomènes semblables dans le domaine juridique. La volonté individuelle a besoin, pour être vraiment engagée dans un contrat, d'être appuyée par un contrôle social, par des symboles matériels qui jouent un rôle "mnémotechnique", par des témoins responsables de la bonne exécution qui tiendront le rôle d'une conscience exigeante (1).

Ekwan Maria

Vers 1950, le Supérieur de la Mission Catholique de Sangmélina (Cameroun) assistait à la naissance d'un mouvement d'action catholique original pour l'époque. Un groupe de femmes le priaient de venir dire la messe pour célébrer leur réunion dans un village. Elles chantaient, en dansant, des poésies sur les mystères du rosaire. Les chants étaient orthodoxes, tirés des passages de l'Évangile, les responsables semblaient dignes de confiance. "L'Ekwan Maria" se développa. En 1954, l'association se réunissait tantôt dans un village, tantôt dans un autre. Les villages invitaient préparaient la cuisine pour recevoir leurs hôtes. La danse et les chants religieux constituaient toujours un des temps forts de la rencontre. Un prêtre était invité pour dire la messe et prêcher ; tout le reste de la journée, les femmes organisaient elles-mêmes leurs activités. Dès 1955, les subdivisions d'Ebolowa et de Djoum étaient entièrement touchés. En 1963, le mouvement avait atteint Libreville.

Dans l'intervalle, la foule avait imaginé des circonstances plus spectaculaires à la création de cette danse : "C'est un évêque camerounais revenant du Concile qui a fondé ce groupe", dit-on. Il faut croire que le jaillissement du sein de la masse ne satisfaisait pas les esprits ; il fallait l'intervention de la hiérarchie et le prestige de Rome.

(1) BINET (J.) - 1963 - Système de preuves en droit coutumier africain. In *Recueil de la Société Jean Bodin*, XVIII, 3^e partie. Ed. de la Librairie encyclopédique Bruxelles, pp.110-123.

La voie de diffusion est facile à retrouver. Venue du Cameroun par Bitam et Oyem, la danse s'étend à Mitzic puis à Medouneu et de là à Libreville. N'Djole ne joue aucun rôle ; ce serait pourtant la route la plus normale pour aller d'Oyem à Libreville ; mais l'énorme étendue des déserts entre Mitzic, ou plus précisément Lalara et N'Djole, explique peut-être cet évitement. Il faut se souvenir aussi que dans la région de N'Djole les protestants sont assez nombreux et que les Fangs y sont aux limites de leur habitat. Peut-être faut-il aussi tenir compte d'une certaine attraction de la Guinée espagnole. Ce pays riche et relativement peuplé dévie les courants d'hommes ou d'idées qui passent dans sa sphère d'attraction.

Le clergé avait regardé avec étonnement ce développement. Il semblait nécessaire de suivre les choses de près. En effet, on pouvait craindre des déviations, des effusions mystiques incontrôlées nées dans l'enivrement du rythme et de la danse. La fermentation religieuse est forte dans ce pays comme le montre la diffusion du Bwiti. Les prophètes font florès dans ce milieu où l'on croit souvent recevoir en rêve l'ordre de prêcher telle ou telle directive de vie plus ou moins futile. En fait, les confréries étaient restées parfaitement orthodoxes.

Aujourd'hui, au Gabon, l'Ekwan Rosari est devenue Ekwan Maria. Mais l'organisation, le fonctionnement, l'idéologie sont bien restés ce qu'ils étaient il y a dix ans au Cameroun.

Il ne s'agit pas d'une seule association. De nombreuses petites sociétés villageoises existent. Elles ne semblent pas avoir de liens les unes avec les autres, mais elles ont repris les mêmes "statuts" si tant est que l'on puisse employer un terme juridique aussi précis.

L'association semble actuellement limitée aux Fang. Est-ce un choix délibéré ? On connaît la fierté ombrageuse qui caractérisait jadis cette population. Maintenant encore, il arrive que les Fang manifestent du mépris à l'encontre d'autres ethnies. En milieu chrétien il serait bien étonnant qu'un tel racisme subsiste. La question de la langue ne doit pas beaucoup jouer non plus. Elle est, bien sûr, essentielle dans une société qui a pour but principal de présenter un message spirituel en chantant. Mais les gens se comprennent bien dans la vie de tous les jours, pourquoi ne s'entendraient-ils plus dans ces occasions ? En fait, jusqu'ici la question ne s'est pas posée ; le mouvement s'est développé en milieu purement fang. C'est dans l'Estuaire et à Libreville qu'il va pour la première fois rencontrer des allogènes. Il sera intéressant de voir s'il peut regrouper les membres de plusieurs ethnies. S'il se heurtait à des difficultés, l'analyse en serait fructueuse : adaptation du langage au chant, traditions chorégraphiques diverses, principes d'organisation à modifier, moindre autonomie des femmes.

Jusqu'ici le mouvement est essentiellement rural. Va-t-il se répandre à Libreville même ? L'orgueil des citadins pourrait faire écran entre eux et le plat pays, les inciter à mépriser et à rejeter ce qui vient de la brousse. Cela paraît toutefois peu probable. En matière culturelle les Fang pratiquent volontiers le retour aux sources : poètes et musiciens du Woleu-Ntem sont appréciés. Diffusées par des paysannes, ces danses vont-elles intéresser des milieux qui représentent l'élite politique et économique de la nation ? Colportées par des groupes peu lettrés, vont-elles retenir l'attention de gens qui s'estiment très "évolués" ? Citons sur ce point l'exemple du Njembé pratiqué par une autre ethnie qui est, elle, profondément acculturée : les Pongwé. Le Njembé est une société féminine qui se manifeste par des danses. On y voit paraître des dames de la bonne bourgeoisie librevilloise : infirmières ou assistantes sociales, épouses d'ambassadeurs ou de hauts fonctionnaires, diplômées et conscientes de leur devoir social. Le Njembé, il est vrai, est traditionnel, alors que l'Ekwan Maria est une innovation qui ne vient manifestement pas des ancêtres. Quant au mépris éventuel que les "gros" pourraient manifester devant une invention des "petits", les situations sociales ne sont pas assez figées pour motiver ce jugement.

Les Ekwan Maria réunissent des femmes d'un certain âge. Une étude-détaillée a montré que l'âge moyen des vingt-deux choristes d'une société était de 55 ans. Les confrères masculins sont également vieux. Certes, la population gabonaise, dans son ensemble, est âgée si on la compare à celle des pays voisins. Certes, les villages sont vidés de leur jeunesse partie travailler en ville. Il se peut aussi que l'exemple choisi ci-dessus soit extrême. Pourtant on constate à vue d'oeil que les groupes d'Ekwan Maria ne sont pas des groupes de jeunes mais de femmes touchées par la maturité.

La confrérie est nettement religieuse, et l'âge est un facteur important dans la pratique religieuse. La chose n'est pas particulière au Gabon et se rencontre partout ; active pendant l'enfance et le début de l'adolescence, la pratique diminue chez les jeunes pour reprendre avec la maturité, quand l'individu s'est assagi.

Peut-être cette reprise est-elle plus tardive, en Afrique, chez les hommes où les tentations de la polygamie, portant sur la volonté de puissance, sont plus durables que celles d'ordre sexuel qui marquent l'Europe. Peut-être est-elle plus hâtive chez les femmes qui, après quelques essais ou divorces, se fixent dans un mariage.

Seules, les femmes apparaissent dans les manifestations publiques d'Ekwan Maria. En fait, les hommes sont là aussi, mais en petit nombre et ils n'ont pas la direction. C'est une femme qui préside ; une autre tient les finances et achète les vivres. Les chœurs étant uniquement féminins, il est normal que les commissaires chargés de la discipline soient des femmes. Le secrétariat incombe aux hommes, plus souvent lettrés, ainsi que d'honorifiques vice-présidences.

Chaque groupe compte un nombre relativement faible d'adhérentes. Une dizaine d'hommes, une vingtaine de femmes. Il n'y a pas, en général, de manipulations d'argent. On en sait les dangers. Aussi, dans la confrérie de Meba, évite-t-on de verser une cotisation. "On ne donne d'argent que deux jours avant la fête où il sera utilisé." Dans un si court délai, pense-t-on, le trésorier n'aura pas le temps de manger sa consigne et de se laisser aller. Il serait difficile de réunir, de faire danser et chanter un chœur de plus d'une quinzaine de personnes. Au-delà, l'habitat étant fort dispersé, il y aurait une segmentation selon la proximité géographique.

Ces groupes sont, en effet, conçus pour fonctionner dans un cadre géographique bien précis et bien limité, celui de la paroisse, ou plus exactement de la communauté qui se réunit dans la chapelle. Cela exclut tout voyage, dans les circonstances normales. En effet, les gens sérieux savent combien est grande la tentation d'aller vagabonder à droite et à gauche. Sauf à l'occasion de quelques grandes fêtes, les groupes d'Ekwan Maria ne sortent pas de chez eux. Lors de ces solennités un groupe peut se rendre dans un village voisin pour s'y produire. A l'issue de la messe, les femmes, en robe d'uniforme, chantent des versets de la Bible, défilent en une procession dansante ou forment un cercle qui suit et reprend les chants et les gestes de la soliste. Un festin clôt la journée ; c'est pourquoi chaque société, parmi ses dignitaires, a ses cuisinières et ses acheteuses de vivres. Festin où se réunissent seulement les femmes du groupe, festin où l'on invite d'autres sociétés sœurs ou le village. Tout cela représente la partie visible des activités du groupe. Ne nous hâtons pas d'en conclure qu'il s'agit de se divertir en bonne compagnie, ou, au mieux, de nourrir et de développer les sentiments de fraternité et d'appartenance au groupe. Ces simples chorégraphies vont plus loin.

Les textes chantés et dansés sont choisis fort sérieusement, pour une véritable méditation. Plusieurs prêtres m'ont dit combien ils avaient été surpris en constatant le choix de ces textes, l'orthodoxie et la qualité du commentaire. Certaines maîtresses de chœur vont de village en village diffuser leur danse et former des adeptes. Elles ont consciences de se livrer à un travail d'apostolat. La participation des Ekwan aux rites funéraires, en dehors des limites de la famille, montre que l'on essaie de dépasser le cercle bienveillant des amitiés pour se préoccuper d'un prochain plus vaste.

Mais il y a un autre aspect de l'activité des Ekwan Maria. Certains groupes assurent l'entretien des lieux de culte, les soins et secours aux malades. L'un d'eux a pris en charge les sommeilleux agonisants dans une hypnosserie. . Nous voici bien loin de la chansonnette et des bergeries que l'on pourrait imaginer en voyant la société de danse évoluer à la sortie de la messe.

Plusieurs points doivent être signalés avant d'abandonner cette association. Tout d'abord, il s'agit d'une association religieuse née en dehors de l'influence du clergé. Dans cette association le chant et la danse sont les moyens d'expression normaux permettant, semble-t-il,

un approfondissement intellectuel et une intégration profonde, dans la conscience individuelle, de certaines idées. Chants et danses ne sont pas seulement utilisés pour assurer la cohésion du groupe, mais pour élever le niveau spirituel de chaque participant.

La diversité des buts poursuivis peut paraître étonnante : méditation mystique et pitié individuelle y voisinent avec des festivités ; chants et danses se juxtaposent aux soins donnés aux malades. Apprendre une danse devient un apostolat... Les aspects les plus divers de la vie sont réunis. On s'en aperçoit bien lorsqu'on se trouve en présence de "sociétés de danse" qui ne dansent pas.

Si l'on reste sur le plan technique, on note que la part livrée à l'invention est considérable. Chaque maîtresse de chœur, selon la couleur de ses pensées, va choisir les textes sacrés ou les poésies qui lui plairont, sans s'encombrer de rites appris. En ce qui concerne la chorégraphie, on doit remarquer son caractère dépouillé : piétinements, scansion du rythme d'un mouvement des avant-bras mi-pliés. Pourtant certains effets de mime sont recherchés : à propos d'un psaume sur la pénitence, j'ai vu les danseurs se courber tout en chantant, tandis que le psaume "J'élève mon âme" appelait un geste d'extension. Symbolisme bien élémentaire, bien naturaliste, contrastant avec l'abstraction plus fréquente.

LES DANSES DE MASQUES

Lorsqu'on parle de danses, l'africaniste imagine presque inmanquablement des danses masquées, tant la liaison est fréquente en Afrique entre danses et masques. Pour l'Européen moderne, le masque n'est plus guère qu'un jeu d'enfant ou, à la rigueur, un accessoire de théâtre, et nous oublions le rôle qu'il a pu jouer dans la vie sociale, en assurant l'anonymat dans la Venise du XVII^e ou du XVIII^e siècle. Lorsqu'il s'agit d'Afrique, au contraire, le masque apparaît comme un objet d'art ; nous le considérons avec le respect un peu intimidé que nous croyons devoir à toute pièce de musée où entre quelque étincelle de sacré. Dans beaucoup de cas, en outre, nous savons qu'il joue un rôle essentiel dans les cérémonies, attirant les esprits des ancêtres, renouvelant les forces du monde en représentant la création primordiale.

Aussi, la danse des masques nous semble-t-elle plus "sérieuse", plus liée aux rites, plus religieuse que toute autre.

Enfin, les masques sont un produit classique de l'art nègre. On les connaît de longue date. Nos musées et nos collections en possèdent quelques exemplaires vieux d'une centaine d'années, et l'ethnographe a la joie de voir des témoins authentiques d'une civilisation qui n'était pas encore déformée par l'influence européenne. N'ayons pas d'illusion pourtant, aucun peuple n'a jamais vécu complètement replié sur lui-même et totalement à l'abri des apports extérieurs. Certes, lorsque les Fang étaient encore de farouches conquérants, les tribus voisines faisaient le vide à leur approche et n'avaient avec eux que le minimum de relations indispensables. Etaient-ils à l'abri des influences étrangères ? Non, puisqu'à cette époque ils ont assimilé plusieurs clans pygmées et que diverses tribus se sont pahouinisées. Au cours de leurs migrations, ils avaient déjà enrichi leur culture par des emprunts. Il ne faut donc pas croire que nous découvririons, avec des objets vieux de 50 ans, une civilisation intacte. Certes, les apports culturels se sont faits plus nombreux avec la paix, permettant voyages et échanges, et l'engouement des Fangs pour la culture occidentale les a multipliés. Du moment que des emprunts sont acceptés par la majorité de la population, du moment qu'ils sont intégrés dans la civilisation et y trouvent leur justification, ils méritent la même attention que des cultes millénaires.

A travers les inventaires et les catalogues des collections, des expositions ou des ventes, on repère trois types dont le nom est parfois indiqué : "Ngyi", "Ngon Ntan" et "Ekë-këk". Le masque Ngyi mince et allongé est généralement coloré en rouge, noir et blanc. Un chanfrein (ou un nez) très allongé lui donne souvent une allure animale. Ngon Ntan est un heaume de bois à trois ou quatre faces peintes en blanc, Ekëkëk est aussi un heaume qui se veut terrifiant avec de grandes dents, des arcades sourcillières si fortement prononcées qu'elles forment parfois une visière de képi. Le nez est proéminent et les traits d'ensemble sont rudes.

Actuellement encore des artisans fabriquent des objets conformes en gros à ces modèles. Les objets anciens répertoriés dans la littérature sont évidemment très rares et il est bien hasardeux de prétendre tirer une loi de cas aussi peu nombreux. Sous ces réserves, il semble que les œuvres modernes soient plus réalistes et moins stylisées. Du Ngyi on ne voyait que les yeux et une face allongée, coupée par un nez à peine marqué. C'est aujourd'hui un homme au visage long, avec nez, bouche, etc. Les faces Ngon Ntan étaient stylisées à l'extrême : sur un ovale plan, deux yeux et un nez étaient esquissés. Aujourd'hui, il s'agit de faces copiées sur le réel, avec des cheveux peignés, des nez droits bien marqués, des sourcils, des lèvres... L'Ekëkëk reste une figure de cauchemar avec son nez monumental et ses yeux enfoncés sous le front.

Il faut souligner la liberté de l'artiste à l'intérieur d'un type fixé par la tradition. Parfois, mais assez rarement, le danseur sculpte lui-même le masque qu'il portera. Il réalise alors de son mieux la vision intérieure qui est en lui. Plus souvent le danseur ou le chef du groupe de danse passera commande à un sculpteur travaillant aussi bien pour les Blancs que pour les Noirs, fignant les sempiternels bustes d'ébène aussi bien que les statues d'ancêtres. Le client expose ses désirs et les détails caractéristiques de son masque. Celui-ci, en effet, est nettement individualisé : certains incarnent un esprit aperçu en rêve, un ancêtre légendaire ; chacun porte un nom qui lui est propre.

L'objet est souvent consacré avant d'être exhibé. Il faut une initiation spéciale pour y toucher et le danseur ne peut le porter que s'il s'est mis en condition : abstention sexuelle, respect d'interdits alimentaires, etc. Lorsqu'il est revêtu du masque, le danseur est possédé par l'esprit qui danse à sa place.

Le sacré est donc tout proche et pourtant lorsqu'on interroge danseur ou musiciens, la danse du masque paraît simple divertissement, spectacle organisé dans un but lucratif. Ces deux notions ne sont pas contradictoires. L'esprit du masque peut agir uniquement au profit du danseur, à qui il assure fortune et gloire. La communauté n'est pas concernée par ce culte privé.

En Afrique, on s'attend évidemment à ce que le masque soit le support de traditions les plus anciennes. Si l'on ne découvre rien, on s'en prend aux enquêteurs ou l'on croit que l'oubli s'est abattu sur les croyances antiques. Les masques sont-ils une technique ancienne chez les Fang ? Ce n'est pas évident. Récemment, dans le moyen Ogoué et à Libreville, ils ont adopté le masque "Okukwé". Copiant une danse déjà laïcisée chez ces derniers, ils ne lui ont pas donné un sens plus profond et en font simplement un spectacle. Dans le Woleu Ntem et en Guinée espagnole une autre danse utilise des masques européens en carton.

L'absence de perspective métaphysique n'est pas étonnante dès lors. Il s'agit simplement de divertissements nouveaux.

Plusieurs informateurs en sont conscients et déclarent que les danses anciennes des Fang ne comportaient pas de masques, que ceux-ci sont une innovation (ou un emprunt) relativement récent.

Le nombre même des danses de masque qui sont citées fait naître la suspicion. Si elles étaient sérieuses, rituelles, pourraient-elles être aussi nombreuses ? Pour les seules régions de l'Estuaire et du Woleu Ntem, un vieillard en cite une dizaine ! Mvolë, Siboge mekoum, Awure, Ngome, Ekëkëk ou Nkëgëkëgële, Biban bo Ndon, Mboge, Ango Meloc, Mone Angoya, Nzue Biyane, Ngon Ntan.

Masques de sociétés secrètes So et Ngyi

Les sociétés So et Ngyi semblent avoir été vraiment traditionnelles : elles donnaient à la vie villageoise des cadres indispensables en assurant la formation de la jeunesse et en contrôlant la justice. Les danses et les masques jouaient-ils un rôle dans ces sociétés ?

Les collections européennes révèlent l'existence d'un masque So dont le souvenir paraît totalement perdu sur place. L'ensemble du rite est bien connu : après diverses épreuves, les jeunes initiés sont saisis par les anciens et reçoivent une scarification rituelle sur la nuque. Ils sont dès lors des citoyens adultes : la viande de l'antilope So ne leur sera plus interdite. Quel est le rôle du masque connu dans cette affaire ? Dissimulait-il le principal initiateur ?

Le masque Ngyi est bien connu des amateurs d'art nègre. Le replacer dans son contexte ethnologique n'est pas si facile. La société Ngyi (ou Ngil) est une société de justiciers.

Lorsque son intervention est nécessaire, elle creuse dans le sol des tranchées dessinant la silhouette d'un corps humain. On met dans le trou des médicaments divers, des os, de la terre prise dans chacune des maisons du village. Le sorcier sera saisi par la puissance du fétiche et en mourra.

D'autres descriptions permettent de penser que l'on modelait en terre une statue : certains pensent que c'était une effigie du sorcier, devant laquelle on faisait défiler tous les suspects qui devaient la transpercer d'une sagaie. D'autres y voient une image de la divinité protectrice de la confrérie, qui était alors révélée aux novices. Selon certains, un masque intervenait en dansant dans les cérémonies et les initiations. Sa présence ne devait pas être une nécessité vitale puisque certains informateurs l'oublient.

Les danses de So et Ngyi étaient liées à des rites complexes et à des associations puissantes et bien organisées. Tout semble avoir disparu. Peut-être des cérémonies importantes ne peuvent-elles se réinterpréter et se maintenir sur un registre mineur ; si elles ne sont plus soutenues par une croyance totale, elles s'effondrent et disparaissent totalement.

Le Croque-mitaine Ekékèk et Okukwe emprunté aux Myéné

Une chanteuse et des tambours accompagnent les évolutions de l'Ekékèk. Celui-ci porte un grand phallus dont, en certains cas, il menace le public. Les chants sont ceux que l'on peut attendre à propos d'un tel masque. Ils auraient été empruntés à Melan et à Mevungu (association féminine).

"Veine dure, veine dure, vieil os,
La poule est méchante, la poule a piqué le clitoris de la petite fille.
Chaux, charbon, bois rouge. Combien de taches ? trois.
L'homme qui ne se réjouit pas (de la vue) de son frère a deux cœurs envers lui.
Les hommes qui sont dans ce village où sont-ils ? J'ai faim.
Les Blancs et les Fang sont un seul homme. Comment cela se fait-il ? (1)

(1) Je n'ai pu comprendre ni me faire expliquer le sens de tout cela. Le premier vers fait allusion au pénis. Le second évoquera, pour les psychanalistes, le fantasme de castration que l'on rencontre à travers divers folklores. J'espère en le publiant ici sauver de l'oubli un texte qui pourra peut-être trouver sa place et éclairer une synthèse future, puisque déjà il confirme et complète ce qui était connu de Mevungu (voir à ce sujet : ALEXANDRE (P.) et BINET (J.) - 1938 - *Le Groupe dit Pahouin*. P.U.F., Monographies ethnologiques, Paris, p. 66 et 127).

Sous différents noms (Bam, Atombia, Aba Ndong, Elougou), ce masque joue le rôle de croque-mitaine : il fait peur aux femmes, aux enfants et aux étrangers. Ce serait, d'après un sculpteur de Mitzi, un personnage légendaire fort méchant, dont on a repris simplement la physionomie et notre interlocuteur insiste sur l'effort de représentation réaliste : "Nos ancêtres ont pris comme la photo et moi je fais comme j'ai vu les masques anciens pour que l'on se souvienne."

L'Okukwe a été emprunté aux Myéné : le masque à large face ronde est peint en blanc ; il porte un triangle rouge sur le front. Le danseur revêt un vêtement de fibres dont les manches cachent ses mains et dont les jambes cachent ses pieds. Il danse avec l'allure lourde d'un ours, faisant de temps à autres de grands bonds. Ses soigneurs l'écartent et le fustigent de branches feuillues, esquivant ses charges. Acrobate, il saute vivement sur des chaises ou des tonneaux, à la grande joie du public ravi et inquiet de sa souplesse. Ici, le masque a un pouvoir personnel. "Lorsqu'il est fini, dit un informateur, on ne peut pas le porter tout de suite, car il est encore sans puissance et sans nom. On le fait dormir dans une case spéciale pendant huit jours. Puis, on le porte chez un consécuteur, mais il n'aura toute sa valeur qu'après une première danse où il recevra son nom." Seul un initié peut le porter alors. Un profane en tomberait malade "car ce n'est pas le porteur qui danse, mais l'esprit qui le fait entrer en transe".

Biban Bo Ndong, travail d'un baladin

Ekèkèk semble avoir une certaine ancienneté. Il remplit en outre une fonction sociale bien déterminée. Okukwe, lui, n'a peut-être pas pour les Fang une signification profonde. Mais il en a une pour les Myéné et l'attitude craintive qu'ils observent envers lui fait régner autour de la danse une certaine atmosphère de respect, d'admiration et de peur.

Au contraire, la danse Biban Bo Ndong fournit un bon exemple de divertissement pur et simple. Le porteur de masque danse aux sons de ses tambours, entre deux rangs de "supporters", garçons d'un côté et filles de l'autre, qui battent des mains et reprennent les refrains lancés par la chanteuse. Au village de Nzame Aligi, c'est une entreprise familiale : le mari danse, la femme chante. L'apprentissage s'est fait sans cérémonies compliquées ni redevance.

Le masque à quatre têtes Ngon Ntan

Lorsque Ngon Ntan se produit, il est porté par un homme qui dissimule son corps et ses membres. Jadis les fibres de raphia retombant des manches ou du pantalon dissimulaient mains et pieds. Maintenant on enfle des socquettes qui donnent aux mains une apparence inattendue. Le corps du danseur est recouvert de vêtements et une collerette de fibres attachée au heaume protège cou et épaules. A la taille, des fibres et peaux de bêtes rappellent le vêtement traditionnel, à moins qu'elles ne soient là simplement pour accompagner les mouvements du danseur. Un orchestre de tambours, des danseuses, une chanteuse en costume traditionnel accompagnent Ngon Ntan. Les textes ne semblent présenter aucun intérêt :

"Miang miang miang, je secoue, hé hé hé
 Zayong m'a laissé très maigre, très sale comme celui qui a la gale.
 Zayong est déjà à Bilimba. Le masque est déjà à Bilimba.
 Zayong m'a laissé très maigre, très sale comme celui qui a le pian.
 Zayong est dans une cour pleine de bosses. Le masque est dans une cour pleine
 de bosses.
 Oh, oh, c'est pour Mba Minko qu'on a voté, c'est lui qui est le Blanc.
 Oh, oh, c'est pour Mba Minko qu'on a voté. C'est lui qui est le chef.
 Oh, oh, c'est pour Mba Minko qu'on a voté. C'est lui qui est intelligent."

Ces chants ne révèlent rien sur la signification profonde du masque et de la danse. Ils ne sont donnés ici que pour fournir des éléments de pistes aux chercheurs de demain.

Pourtant ce masque à quatre faces n'est pas commun. Il ne peut avoir été choisi au hasard, pense l'ethnologue. Des Africains se demandent s'il n'aurait pas été imité des "Calabars". D'autres font remarquer que certains Ngon Ntan n'ont que trois ou même deux faces. Et dans son "Esquema de Etnologia", PANYELLA désigne sous ce nom des masques à une seule face. Un informateur pense que les modèles anciens n'avaient que deux faces et déclare que l'on utilisait plusieurs masqués séparés. Le double actuel serait en quelque sorte le résumé de tout un ballet.

Dans le domaine des interprétations, une fantaisie plus grande encore se dessine. Les opinions varient déjà sur le fait purement matériel du nombre de faces caractéristiques du masque. On ne saurait s'étonner de les voir s'éloigner plus encore sur des interprétations où rien de concret ne s'impose à l'observateur.

L'un y voit des allégories : la naissance, la vie, la maladie et la mort. L'autre désigne quatre esprits divers : père, mère, fille et éventuellement fils inspirateur de prodiges. D'autres enfin rappellent que les anciens Fangs croyaient en quatre dieux ou en quatre aspects présents au sein de la divinité. Les bwitistes en particulier, entraînés à voir partout des symboles métaphysiques, estiment que la danse Ngon Ntan est une danse religieuse.

PANYELLA est frappé par la couleur blanche du masque et par le nom de Ngon Ntan (fillé blanche). Le blanc est la couleur des esprits des morts. Aussi fait-il du masque un instrument du culte des ancêtres. Il est certain que l'effigie représente des visages d'européens et non des visages d'africains blanchis. Le nez droit, la chevelure peignée avec une raie, la moustache parfois, sont caractéristiques. Un observateur prétend que le sculpteur joue la difficulté pour montrer son talent. Il est difficile en effet de sculpter un long nez pointu avec tout le visage en retrait. Un autre pense que, le blanc attirant l'attention de chacun, un masque le représentant a beaucoup de chances de succès. Rappelons simplement que beaucoup de légendes disent que les morts vont se réincarner au pays des Blancs, que les Blancs sont donc des ancêtres revenus sur terre.

Tous estiment que le masque est beau, qu'il remplit le public d'admiration pour sa physionomie.

Danse d'ancêtres, danse de Dieu en quatre personnes, ou simple divertissement imité des Nigériens, Ngon Ntan mobilise des fétiches divers : le danseur, à son initiation, a avalé des médicaments qui rendent léger, à chaque séance il se frotte le corps de remèdes protecteurs, il porte sur lui des gris-gris pour décourager les concurrents ou les envieux. La chanteuse a aussi toute une série de médicaments. Porter le masque est une affaire sérieuse : le danseur doit observer la continence la plus absolue au moins huit jours avant la séance et la chanteuse est soumise à des règles analogues. En effet, ces deux personnages sont visités et possédés, au cours de la représentation, par un esprit. Pour le danseur, il est bien évident que c'est l'esprit du masque. Dès qu'il l'a ôté, il redevient lui-même.

Il ne faudrait pas exagérer, cependant, l'importance du sacré dans cette danse et croire qu'avec ses médicaments et sa possession elle soit nécessairement religieuse. En effet, le sacré est mêlé à la vie quotidienne et les actes les plus anodins se font sous une protection magique avec l'aide des esprits...

Les représentations de Ngon Ntan ne revêtent aucune solennité particulière : on les organise à l'occasion de mariages, de retraits de deuils ou de fêtes quelconques.

Ngon Ntan, comme la plupart des autres danses, conserve donc son mystère.

Ngan Ngom, rénovation des traditions

La société de danse Ngan Ngom nous offre un cas intéressant dans sa complexité : la chorégraphie a été inventée récemment à partir d'une danse plus ancienne, Ngan, décrite plus loin (p.55). Danse assise, comme celle-ci, elle est construite autour d'une histoire que les couplets chantés reprennent et paraphrasent. La tenue des danseuses est copiée sur celle en usage pour le Ngan moderne. Ce qui est parfaitement logique, puisque la chorégraphie est la même et que les mouvements à mettre en valeur sont semblables.

Les danseuses portent une robe d'uniforme. Sur la tête, une sorte de plumeau, l'"blando", long et mince cylindre de tissu roulé se terminant par des franges de tissu déchiqueté, est fixé au foulard que les danseuses portent en turban. Aux biceps, des flots de rubans ou plus souvent de tissu découpé en lanières étroites (menyeng). Aux genoux, des boîtes de conserves remplies de petits cailloux remplacent les grelots traditionnels et tintent en cadence, formant avec deux tambours l'accompagnement de la "danse". La chorégraphie nous paraît assez monotone : les danseuses secouent la tête d'arrière en avant, secouent les bras d'un mouvement des épaules, secouent les jambes, écartant et rapprochant alternativement les genoux : on retrouve le trémoussement habituel de ces régions. On utilise un tambour vertical à membrane Mbé et un tambour Ngom qui donne son nom à la danse ; il s'agit d'un tambour à membrane cylindrique, de grand diamètre, posé à terre. Le tambourinaire s'y assied et tape tout en modulant du talon sur la peau. Danses et chants alternent avec des textes inspirés d'un fait divers fort banal : en Guinée équatoriale, un jeune homme, Ekon Owono Ondo a séduit Thérèse Assong Ngon, l'épouse de son frère aîné. Celui-ci (Marcos) meurt bientôt ; mais, plein de haine pour ces jeunes gens qui l'ont ridiculisé, son fantôme revient les tourmenter et inflige la lèpre à Ekon Owono. Les villageois le faisant vivre à l'écart, dans une cabane près des champs, Assong Ngon, son épouse légitime depuis son veuvage, vient souvent le voir. Une nuit, il rêve que sa mère lui révèle la danse Ngan Ngom ; au matin, il est guéri.

D'autres versions sont légèrement différentes. Selon l'une d'elles, le jaloux aurait empoisonné son frère. Celui-ci aurait été ressuscité par la belle qu'un songe opportun envoyé par la mère du malheureux avait instruite du danger couru par son amant et des remèdes. Comme Assong Ngon arrivait, elle entendit des mots qui furent repris dans le texte des chants : "Assong Ngon, je dis que j'ai vu l'homme dans la plantation. Oh, ma mère, mon aimée, est-ce la mort ? Pitié !" et elle répond : "Ah, aimé, homme aimé es-tu endormi ? Entendant la musique de tambour, elle continue : "Ah, noir collier es-tu endormi ? Ah, père tambourinaire, es-tu endormi ?" et avance en dansant vers son amant miraculeusement guéri. Un homme du village avait été témoin des rencontres amoureuses de Juanito (c'est son prénom) Owono Ondo avec sa belle-sœur, quand Marcos vivait encore. Avait-il dénoncé les amoureux au mari trompé ? Avait-il tenté de faire chanter la belle Assong Ngon pour jouir de ses faveurs, ou simplement excité par cette vue, avait-il tenté de la violer ? Toujours est-il qu'Okour Otougue Anga joue le rôle d'un satyre dans cette affaire.

La séance est très complexe : récit, chants et danses ne forment qu'une première partie. Après de longues heures de chants, paraissent des marionnettes. Armature de branches légères surmontée d'une tête sculptée ; des vêtements sont disposés sur le bâti : col et cravate, veste, pour les hommes ; blouse pour la femme. On retrouve les trois personnages du drame : l'amant Ekon Owono Ondo, la femme Assong Ngon et le mari Marcos. Tous trois sont représentés comme des Blancs, et plus précisément comme des Espagnols. Les visages sont peints

en blanc, mais cela n'est pas une preuve : le blanc est aussi la couleur des morts ou des esprits. La vêtue européenne n'est pas non plus un signe irréfutable ; mais, en fait, les traits sont bien européens : nez bien détaché, cheveux partagés par une raie. Et les héros ont pris des noms espagnols : Franco, Madame Franco et Juanito. Ces trois poupées sont secouées et balancées en tous sens dans une espèce de danse scandée par les tambours. Quant à Okour Otougue, il n'a pas été oublié : après le guignol, à la fin de la séance, apparaît un masque au long nez dans un visage allongé, aux yeux petits et rapprochés, au menton orné d'une barbiche. Il est vêtu de raphia. Sa cagoule laisse voir un énorme phallus en bois qu'il dresse au cours de sa danse et dont il menace les spectatrices, répandant soi-disant la crainte.

L'apparition d'un guignol est inattendue et n'a guère été signalée dans ces régions. Elle n'est pourtant pas aberrante.

Dans son ouvrage sur les Fang, PANYELLA donne la photo d'un buste d'ancêtre muni de bras articulés (2). De son côté, TESSMANN a publié la photo d'une statue semblable. Ces objets étaient vraisemblablement animés comme des marionnettes, pour plonger les néophytes dans la stupéfaction.

D'autres populations du Gabon organisent également des spectacles de ce genre au cours de leurs cérémonies et font passer leurs poupées pour des apparitions surnaturelles. Il ne s'agit pas de symboles, mais de "miracles", dit le public. Faut-il s'étonner de la crédulité du bon peuple ou de la naïve rouerie des mystificateurs ? Vers Lebamba, j'ai pu voir une marionnette, tête sculptée et peinte au sommet d'un bâton. A la hauteur des épaules, un trou permettait de faire passer un morceau de liane assez souple pour figurer des bras et leur laisser quelque mobilité. Les Massango se servaient de cette poupée pour donner des spectacles au cours des cérémonies religieuses d'un Bwiti abâtardi : on ne peut dire encore si cet emploi de marionnettes est une invention récente, s'il s'agit d'une technique ancienne qui était passée inaperçue, si c'est un trait de culture fang emprunté par les Massango ou le contraire.

Le masque d'Okour Otougue ne pose pas tant de questions. Il s'agit, en effet, d'un personnage que nous avons déjà rencontré avec l'Ekékék. Sa méchanceté ici est moins marquée que son appétit sexuel et l'on insiste sur sa laideur et sa vieillesse plutôt que sur sa force et sa brutalité. Je n'ai vu qu'un masque d'Okour Otougue et ne puis être absolument certain qu'il est toujours semblable à lui-même. L'échantillon observé était un masque plat, porté avec un couvre-nuque de toile de jute et de nattes de raphia.

Un seul spectacle met donc en œuvre, autour d'un argument assez mince, les modes d'expression les plus divers : chant, danse, récit, guignol et masque, faisant intervenir des figurants de chaque spécialité.

Il faut souligner aussi la nouveauté de cette danse. Elle est née, nous a-t-on dit, en 1956 et serait plus ou moins une confession autobiographique. Dès 1957, elle était telle que nous la voyons maintenant, avec masques et marionnettes. L'art fang est donc loin d'être sclérosé puisque l'invention y est encore active. On s'en doutait bien en voyant la liste des danses où foisonnent les "Bals", les "Jazz" et autres innovations. Celle-ci est plus intéressante, car elle coule des idées nouvelles dans un moule ancien et dans une forme traditionnelle : on raconte des histoires d'amour libre, impensables selon la mentalité traditionnelle et, sur les modes musicaux et chorégraphiques employés pour les mythes cosmogoniques, un masque qui paraît issu du fond des âges, joue le rôle du voyeur d'une comédie de Boulevard.

Tout cela bouleverse nos idées sur l'Afrique et son traditionalisme. Au point que l'on se prend à douter devant ces explications trop simples et à penser que quelque chose de plus traditionnel doit se cacher dessous. Mais les opinions des informateurs et les textes relevés ne semblent pas donner corps à une hypothèse plus ésotérique et nous contraignent à adopter l'explication la plus évidente.

Une étude des textes chantés au cours de la séance est intéressante.

(2) Esquema de etnologia de los Fang Ntumu. 1959. Cons. de Investig. Científica, Madrid, fig. 53.

Les chants se présentent sous la forme de brefs versets d'une courte phrase. La chanteuse reprend ce verset, le module, l'allonge et le cœur le souligne en reprenant un mot ou une syllabe. Cette forme même amène au découpage des idées : on n'est pas en présence d'une pensée continue qui s'exprime dans un chant, mais de mille impressions diverses qui ne paraissent pas toujours reliées entre elles. Cet éclatement de la pensée n'est pas particulier à Ngan Ngom, mais il paraît particulièrement étonnant ici. En effet, tout dans Ngan Ngom est bien centré autour d'une aventure précise et de trois personnages. La danse d'ailleurs est récente, les retouches et "améliorations" successives n'ont pas eu le temps vraisemblablement d'en effacer les traits originaux.

Des chants inspirés de thèmes divers se mêlent ou se croisent sans que l'on puisse voir clairement quelles règles président aux entrecroisements des trames et des chaînes.

Certains thèmes sont liés au cœur même de Ngan Ngom : le roman d'Okor Assong Ngom et de Ekon Owone Ondo, troublés par le jaloux Marcos. Se rattache à cela tout ce qui traite de l'amour libre, de l'adultère en général, des difficultés du mariage. On peut réunir dans un autre groupe les thèmes relatifs à la condition théâtrale : considérations sur le public, sur la condition de chanteuse, sur l'apprentissage artistique et l'initiatrice. Des ordres ou conseils aux acteurs, chantés également, appartiennent à cette veine.

On ne voit pas en vertu de quelles associations d'idées, de mots ou de sonorités, en vertu de quelles aternances, peut se faire le passage d'un chant à l'autre et d'un thème à l'autre.

Les thèmes de roman ou d'amour sont utilisés parfois en blocs cohérents : trois ou quatre couplets successifs illustrent des aspects voisins du même sujet. Un verset coupe cette séquence en faisant allusion à la fatigue de la chanteuse, à son initiatrice dont elle déplore l'absence... Puis l'on repart sur l'amour, le mariage.. Du chant 17 au chant 40, soit sur près de la moitié de sa longueur, le récital est composé selon cette alternance.

L'appel à la mère initiatrice fournit un centre très secondaire de structuration, puisque deux groupes de deux chants 16-17 et 47-48 lui sont consacrés. L'appel au public fournit enfin deux chants au début, et deux à la fin du récital principal. Six chants ont été mis à part ; ils revêtent en effet un caractère très différent : au lieu d'être une expression relativement libre du lyrisme de la chanteuse, ils sont liés à l'apparition des marionnettes ou du masque dont ils commentent l'action.

Le lecteur européen se trouve perdu dans ces textes. A l'entrecroisement des thèmes s'ajoute un entrecroisement des personnages . Tantôt la chanteuse parle en son nom propre, tantôt elle endosse des paroles de l'héroïne, tantôt elle parle en tant que présidente d'une association.

Nous avons déjà rencontré de telles difficultés : la chanteuse travestit, par exemple, ses amours sous un nom d'emprunt pour ne pas faire jaser. L'affaire est plus complexe encore ici puisque trois personnalités se superposent qui peuvent éprouver les mêmes sentiments. Ici, systématiquement, la chanteuse prend le nom et le personnage d'Engour Mbang (maîtresse de ballet) et à l'abri de ce personnage parle du tambour (Alabado) comme s'il était son amant. Ce couple théâtral reprend à son compte les aventures du couple légendaire Juanito-Okor Assong. Certaines sentences adressées à Alabado sont des citations des propos tenus à Juanito Ekon Owono par Okor Assong. Il faudrait aller plus loin encore et se demander s'il n'y a pas "à la ville" entre la chanteuse et le tambour qui est son mari des rapports amoureux aussi passionnés que ceux exprimés à la scène. Il faudrait, à l'autre bout de la chaîne des inspirations, chercher quels étaient les rapports entre l'inventeur de Ngan Ngom et sa première interprète. L'idée d'un "personnage" représenté et interprété par un acteur qui fait oublier dès lors sa personnalité propre s'imposera-t-elle un jour ? Elle pourrait venir plus facilement avec l'apparition du masque ou de la marionnette. Ceux-ci, en effet, n'ont en principe qu'une personnalité : l'homme qui les manie ne doit pas apparaître ni être reconnu ; seul le masque existe.

Au terme de cette revue des masques utilisés par les Fang, il est révélateur que la question du théâtre soit posée. Bien que sacrés, les masques ne nous ont pas paru être intégrés dans un système de caractère culturel. Ils semblent avoir un rôle de divertissement, sans que l'on perçoive à travers eux des mythes ou des rites plus profonds.

POÈMES DANSÉS ET CONCERTS

Il n'est pas possible de passer sous silence certains spectacles que nous hésiterions, nous, à classer parmi les danses. Nous devons, en effet, tenir compte des catégories reconnues par les Fang. Lorsqu'ils énumèrent leurs danses, ils y incluent le Mvet, le Medzan et le Ngan, alors que nous, Européens, considérerions Mvet et Ngan comme des récitals de poésie, tandis que le Medzan serait classé comme un concert de balafons. Ces trois spectacles ne comportent pas de nombreux acteurs. Aussi n'apportent-ils rien à l'étude sociologique qui nous intéresse ici.

Nous ne pouvons néanmoins les passer sous silence. En effet, un certain nombre de chants ou de thèmes sont passés du Mvet ou du Ngan dans le répertoire des sociétés de Nloup, Ozila, etc. D'autre part, la confusion faite par les Fang révèle qu'ils attendent des "danses" autre chose que le spectacle purement visuel, cenesthésique ou musical que nous pourrions imaginer.

Le Mvet et l'épopée

Le mvet est un instrument à cordes muni de troisalebasses servant de résonateurs. Il se compose d'un bâton de palmier raphia où on a isolé et tendu sur un chevalet trois fibres donnant chacune deux notes, car le chevalet n'est pas placé au milieu du bâton. Des colliers de vannerie au départ de chaque corde permettent un accord. Le musicien tient le résonateur principal appuyé contre lui et gratte les cordes du bout des doigts.

La fabrication de l'instrument n'est pas bien compliquée et ne semble pas réservée à des professionnels. Mais, en fait, le mvet n'est pas un instrument manié par n'importe qui : il y faut un sérieux apprentissage. On ne s'en sert pas, en effet, pour faire n'importe quelle musique, mais pour accompagner la récitation des épopées. L'artiste doit donc connaître le maniement de son instrument, ce qui est probablement assez facile, mais aussi posséder un répertoire de plusieurs milliers de vers.

Aussi fait-on appel à de véritables aèdes ; certains sont célèbres et n'acceptent de se déplacer que pour des fêtes importantes. Il n'y a pas de caste de mvetiste et les artistes ne sont soumis à aucun interdit de mariage ou autre. Le don n'est pas héréditaire ; qui veut apprendre va auprès d'un maître.

Il n'est pas rare que plusieurs compagnies de danses soient convoquées pour rehausser de leur présence une fête nationale ou le passage de quelque personnalité. Chaque village qui le peut s'honore de se faire remarquer en ces occasions. Les deux groupes alors sont susceptibles de danser côte à côte dans la cour du chef, sans paraître se gêner réciproquement. Au contraire, le mvetiste, s'il y en a un, groupe toujours son public un peu à l'écart. Il faut un peu de calme pour écouter le son grêle de sa musique et pour entendre ses récits : contrairement à beaucoup de chants accompagnant les danses, sa poésie est faite pour être comprise.

Presque toujours le mvetiste est vêtu à la façon traditionnelle, ou que l'on croit telle, avec un pagne tombant jusqu'aux pieds. Il joue assis, accompagnant son poème d'accords simples. Parfois, il interrompt son texte et entame une ritournelle plus élaborée ; de temps en temps, il se lève et tout en jouant, danse très sobrement, balançant les épaules, frappant le sol du talon, se tournant à gauche ou à droite, se redressant d'un air de défi.

Les histoires contées appartiennent en général au cycle d'Akoma Mba, chef des Ekan. Il s'agit du chef d'un peuple puissant à qui arrivent toutes sortes d'aventures. Certaines sont simplement des histoires légendaires, mais d'autres prennent un son inattendu de science fiction. Autour du personnage d'Akoma Mba, les Fang ont probablement rassemblé toutes sortes d'histoires se rapportant, à l'origine, à des héros divers. L'une d'elles laisse imaginer Akoma Mba comme un gouverneur allemand soucieux d'assurer son autorité et de punir les meurtriers.

En 1954, à Meyila près de Zoatéfé (subdivision de Sangmelima), il me fut possible de noter quelques poèmes récités par un mvetiste. La notation est médiocre. Il n'y avait pas de magnétophone portatif alors. Le tout était traduit, sur le champ, et phrase par phrase, noté en français. Le texte est conforme à la récitation, mais il ne faudrait pourtant pas y voir une traduction littérale et se livrer à des discussions étymologiques ou à une exégèse du choix des mots.

La guerre d'Ekan contre Evomenyu

I. 1 (Chant)

Moi qui chante, je suis Mbia Enoch, du canton fong Mvog Zuomo de Fibot.

2 (Récitatif)

Il y avait trois fils. Leur père se nomme Nkoume Nzok. Le plus jeune fils est Medjiamé Nkoume. Sa maison flotte dans l'espace. Pour descendre, il se sert d'un avion. Sa mère est Mendenié ; elle mourut quand il était tout petit. Un nommé Andenle Nkounda Mbon, c'était le plus grand menteur du monde. Un autre Mbohoko Ebatou Dan. Ils vont dire à Mengone Ondoua que c'est Akoma qui a tué sa mère. Medjiamé Nkoume était gouverneur et Akoma chef de race. Medjiamé écrit à Akoma qu'il veut savoir comment sa mère est morte. Akoma croyait que c'était Medjiamé qui l'avait tuée.

3 (Récitatif)

Puis Medjiamé descend sur terre. Les gens d'Ekan vont à sa rencontre pour savoir. On appelle Nnom Ngan le fétiche. Tous vont dans la forêt. "Si nous disons à Akoma qu'il a tué, ça fera du vilain". Que dire ? L'un propose : "Disons à Medjiamé que le ventre de sa mère a éclaté à sa naissance, mais il ne le croira pas." Un autre propose : "Disons-lui que sa mère n'a pu accoucher et qu'on a dû lui faire un vagin, mais ça n'ira pas." Ils appellent Nnom Ngan.

II. 1 (Chant de Nnom Ngan)

2 (Récitatif)

Si ce qu'on dit est rapporté, ce sera plus grave. Voici ce qu'il faut dire : "Evomenyu, un type anglais, a tué ta mère quand tu étais bébé. Evomenyu, après le crime est parti là où le ciel et la terre commencent, et il crée là une ville (Asen Ngwan Ndan Aben), ville de la race des fantômes. Les gens d'Evomenyu ont pour policiers des chimpanzés, des blancs, des noirs, des gorilles..." Les Ekan alors retournent au village, après s'être bien mis d'accord sur l'histoire à raconter à Medjiame.

3 (Récitatif)

Ils la lui racontent et le convainquent. Avec sa longue vue, il voit tout, d'ici jusqu'à Douala, et au-delà. Il voit Evomenyu et sa femme et appelle son chef Akoma Mba (dit aussi Biyan, le drôle).

Les Ekan dansent alors la plus belle danse du monde.

III. 1 (Musique)

2 (Récitatif)

Medjiame ordonne aux Ekan d'aller chercher Evomenyu. Akoma Mba siffle : tcho o o o.

3 (Musique accélérée, marche des soldats).

4 (Récitatif)

Ils s'alignent sur trois rangs, immobiles, superbement équipés, des cartouchières grosses comme des tambours. Il les appelle tous l'un après l'autre. A Elama Mane il demande : "Quel est le fusil avec lequel tu es le plus adroit ? - Avec Nsile Bekon ; avec lui, le jour ne tombe pas sans que mon ennemi ne soit parti chez les fantômes." A Ondoua Mon Abang, même question : il a un fusil "Ntula" sommet (qui est au-dessus de tous les peuples). Au troisième, Mba Ngon Ondoua Etondo, surnommé "la colère d'un orphelin est vaine" parce qu'il a enterré sa mère vivante, même question. L'homme répond qu'il se sert de "Besabate beke" (insecte piqueur). On appelle Mone Ngon Ondoua, le colonel, Mboto Kom balafoniste, puis Bila Ndan.

5 (Récitatif)

L'armée part. Deux hommes, Tsamba Nekale et Etia Gamba, avaient des clairons.

6 (Récitatif)

Après 50km de marche, ils vont chez un homme important, Emame Man Eboto, "celui qui fait finir le monde". Cet homme avait une femme, Tsane Mane Emame, que l'on ne pouvait regarder parce qu'elle était femme de chef. Qui la voyait était décapité et sa tête accrochée à un piquet.

Un balafoniste déclare qu'il passera la nuit avec l'épouse du chef. Mengono dit qu'on partira en une ligne pour pauser sa maîtresse (chez sa maîtresse).

7 (Récitatif)

A l'arrivée, on trouve Emame Man Eboto absent : il est parti au tribunal. Il n'y a là que sa femme et son fils. La troupe entre dans le village. "Il est interdit à qui que

ce soit d'entrer, dit le fils, qui vous a permis ?" Un des Ekan regarde l'enfant qui prend peur et se sauve vers son père. "Ces hommes puissants sont entrés chez toi." Colère du père qui appelle ses frères. Ceux-ci s'équipent de couteaux, de haches, de houes, de flèches. A 900 hommes, ils se préparent à arriver après le coucher de la troupe. Quand ils sont tout près du village, Emane Man Eboto entre seul ; les autres restent auprès du corps de garde. Tous étaient dans une maison. Ils ouvrent la porte. X... avait pris la femme et était parti avec elle, mais elle ne voulait pas de lui parce qu'il était trop vieux. Elle croyait que c'était un jeune qui viendrait la chercher : "Comment ? Pourquoi toujours avec des vieux ?"

8 (Récitatif)

Là où un grand homme écoutait des balafons, il y avait une corde avec un papillon attaché. Avec cette corde, il lui frappe les coudes et ils se trouvent liés. La femme pleure : "Mon ami, venez me délivrer, je vous aime." Mais le noble Mboto Kom écoutait le balafon sans s'occuper d'elle. "Pourquoi écouter toujours le balafon, je t'aime", dit la fille. Mboto la délivre. Elle va se laver et gagne la brousse. Quand on ouvre la porte, Mboto dit : "Beaux frères, voulez-vous l'alliance ou la guerre ?" Elam Emane dit : "Si vous prenez l'alliance, vous nous la donnez, je la prendrai volontiers. Si vous prenez la haine, je la prendrai aussi volontiers ; à votre gré." "Mais, dit Mboto, il y a ici des jeunes filles. Vous ne vous occupez pas d'elles et vous vous en prenez aux femmes mariées. Est-ce correct ?" Elama Mana répond qu'il a tort lui-même de prendre la femme mariée. Elama charge son fusil.

9 (Récitatif)

Mengono rugissait comme une panthère endormie ; on ne pouvait plus franchir la porte. Ondoua Mon Aba dit à Ela Mane que Mengono a été réveillé : "On va nous réprimander." Ela Mane pose son fusil. "Mon beau-père, dit-il, je dis qu'entre toi et Mboto, c'est toi qui as raison, car il a pris ta femme, mais tu as tort parce que lorsque Mengone dort, personne ne doit heurter à la porte." Il arme son fusil. "Comme vous dites...", dit Mboto. Mais avant qu'il n'ait fini sa phrase, le fusil part. Elam Mane Eboto saute hors de la case. Tous attaquent alors.

10 (Récitatif)

Parmi eux, il y avait un jeune homme qui conseille à tous de se coucher. Ce garçon Oyono Medan, tape sur son flanc et en tire un couteau. Il dégaine ; il parle à ce couteau comme un chasseur à son chien. Et le couteau vole, égorge les hommes. Les hommes au dehors ne voyaient pas d'ennemi, mais le couteau seul volait en l'air. Et ils se sauvent et Mboto Kom a pris la femme.

Et ce fut le matin.

11 (Récitatif)

Les hommes d'Ekan partent. A 100km de là, ils rencontrent un peuple sans mains, avec des ailes, les yengoui ; ils volent comme des oiseaux. Plus loin, il faut marcher sur l'eau pendant 200km. Les Ekan ne pouvaient traverser. Ils réfléchissent. Mengon Ondoua a une magie. Il la fait chanter. Elle lui répond : "Prends-moi, jette-moi à l'eau et tu verras." Il la jette. Un pont se forme de la longueur de la troupe, qui avance sous les pas et disparaît derrière. La brume se forme, qui fait croire que les Ekan sont toujours loin.

12 (Récitatif)

La femme d'un "police" gorille et celle d'un "police" noir ont quitté le village pour aller laver au fleuve. Elles entendent de la musique dans le brouillard. "Que se passe-t-il ?"

IV. Musique

1 (Chanté)

Comment jouent donc les balafons ? Qu'est-ce qui nous arrive ? Les nôtres n'ont pas entendu. Allons-nous mourir ?"

2 (Récitatif)

Une femme dit à l'autre : "Laissons tout ici et allons au village annoncer cela." Les gens entendent aussi. Un sergent va annoncer au chef que quelque chose joue sur le fleuve, une musique comme jamais on n'en a entendue. "Si tu as entendu quelque chose, dit le chef, appelle les "polices". Et ils vont colonne par un. Est-ce que ces envahisseurs mystérieux disposent de la brume ? Le sergent fait aligner ses hommes.

3 (Récitatif)

Les Ekan posent le pied sur le rivage et on commence à les discerner. Bile Ndan dit : "Chez nous, on ne s'aligne pas à droite, mais à gauche, toujours". Ils obéissent.

4 (Récitatif)

Evomenyu, chef du pays, dit : "Ne les braquez pas, attendez qu'ils viennent nous dire de quoi il s'agit." Bile Ndan siffle. Tous s'arrêtent ; on pose le tipoye du chef. Evomenyu demande : "Où allez-vous, d'où venez-vous, que voulez-vous ?" Bile Ndan donne sa lettre. Evomenyu place une table dehors et y pose la lettre, mais toujours la lettre déborde de la table. Ses hommes, ses savants, il les appelle pour lire. Mais nul ne peut. Akoma Mba avait un subordonné grec qui n'avait pas payé l'impôt. "Je vais te civiliser", et il l'avait solidement battu. Le Blanc s'était enfui chez Evomenyu qui l'avait reçu. Le Blanc saisit les bords du papier. Voyant le tampon d'Akoma, il s'étonne et s'inquiète.

5 (Récitatif)

Le petit Blanc dit : "Pardonnez-moi. Je vais te dire ce qu'il y a, mais ne crois pas que j'invente : c'est comme si ces Ekan te parlaient. Akoma Mba a entendu dire que tu avais tué la mère de Medjame Nkumu et t'invite, dès que tu auras lu, à venir t'expliquer. Déplace-toi avec ta femme pour venir en jugement. Là où la lettre te trouve, même si tu es aux cabinets, tu suis les gens. Si tu te trouves à table, tu t'arrêtes de manger." Evomenyu a crié, et il pleurait, et il ordonne de prendre tout ce monde et de les mettre dans l'écurie et non pas en prison.

6 (Récitatif)

Ela Mane et Bile Ndan ont saisi Emane Mane Eboto : "Viens avec nous". Comme il se débat et s'échappe, Bile Ndan va dans la maison de cet homme important, saisit la femme et la porte au tipoye de Mengono.

Evomenyu va chez les fantômes Eyenga qui le secourent. Quand il en revient, il n'a qu'un couteau et laisse son fusil. Mengono tape du pied ; ses bottes restent au sol. Il bondit et avec Evomenyu, ils se rencontrent dans le ciel.

7 (Récitatif)

Les Ekan ont vu le malheur parce qu'ils sont restés trois semaines sans manger. La lutte dure trois ans et demi. Evomenyu essaie de saisir Mengono : pas moyen. Les Ekan étaient vaincus. Nnom Nenga, le grand fétiche, les convainc de ne pas ramasser les fusils. Nnom Ngan avait un truc pour capter les balles tirées contre les Ekan. Mengono crie : "Au secours". Les fantômes lui portent son fusil. Nnom Ngan décide Mengono à ne pas tirer, à prendre Evomenyu par la main pour l'emporter.

8 (Récitatif)

Medjama prend sa longue vue et voit que le vieux va battre le petit. Il possède un oiseau (Ntemvu, corne de buffle) avec deux gris gris : un petit chimpanzé sur le dos et un chien devant la tête. Et l'oiseau volait comme un avion. Quand Ekan entend le bruit, tous savent que Medjama arrive et ils se découvrent. A son arrivée, il trouve Evomenyu au repos jusqu'à 2 h. "C'est trop attendre ; allez lui tirer des coups de fusil." Il place le chimpanzé et le chien à ses côtés. Evomenyu arrive, poursuivant les Ekan . Medjama lance le chien par en bas, le chimpanzé et l'oiseau par en haut. Le chien mord la hanche, l'oiseau le cou. Ekan apporte des chaînes pour lier. Ekan attrape Evomenyu et sa femme et les mène à Ekan. Ils sont tous rentrés avec Ntemvu, l'oiseau fétiche.

9 (Récitatif)

Arrivé au pays, Medjama prit la femme d'Evomenyu comme épouse, en compensation de sa mère tuée. Evomenyu, ils l'ont pris et l'ont pendu. Ils lui ont arraché le cœur, ont rebouché le trou et l'ont laissé comme fou. C'est ainsi que finit la guerre.

Commentaire du récitant :

"Ce qui prouve bien la vérité de cette histoire, c'est qu'on ne croyait pas que l'avion fût possible. Or, il existe ; cela confirme solidement la légende."

La composition de ces longs récits est très caractéristique. Il y a toujours une alternance entre des passages récités, assez longs et de brèves chansons. Le récit est de caractère historique, ou épique, tandis que la ritournelle est presque toujours de caractère lyrique, évoquant des sentiments. Souvent même, ces chansons insérées dans l'épopée décrivent les sentiments du poète lui-même. La musique est simple pendant le récit, plus vive et plus élaborée pendant les ritournelles ; parfois elle se fait imitative et devient un simple bruitage. La voix humaine se plie aux mêmes règles : elle renonce souvent à la parole articulée et au chant pour se limiter à l'onomatopée.

Le récit est fait en une langue que les Camerounais considèrent comme archaïque : le fang de Minvoul. En effet, les mvetistes vont souvent apprendre leur art auprès d'un maître de cette région.

Certains jouissent d'une grande célébrité. Il est probable que leur talent ne consiste pas seulement à réciter des textes appris, mais à procéder à des adaptations et à des enrichissements constants.

Il serait intéressant de mieux connaître Akoma Mba, puisqu'on le retrouve aussi dans un grand nombre de chorégraphies. Beaucoup de ses traits le font ressembler à un ancêtre et les mvetistes présentent en général les Ekan comme les ancêtres des Fang. Mais la parenté n'est pas simple. "Ils vivaient loin au Nord. C'étaient bien des Noirs, mais c'étaient des géants."

Cependant le caractère paperassier et bureaucratique d'Akoma Mba est frappant ; on en relève ici un trait avec la convocation écrite. La discipline militaire des Ekan et la description de leurs mouvements sous les armes, en rangs, ou en colonnes, évoque également une troupe organisée à l'europpéenne. Est-ce de là que vient le caractère discipliné à l'extrême, caporalisé, que l'on a pu relever dans certaines danses ? Enfin, tout l'attirail pseudo-scientifique qui entoure les Ekan suggère une explication : les poètes fang ont syncrétisé autour d'un personnage des traits de leur propre passé, des éléments observés chez les militaires ou administrateurs européens et ils ont laissé courir là-dessus leur imagination, orientée vers le merveilleux.

On constate aisément combien le public a soif de miracles et combien il apprécie toutes les descriptions d'actes magiques, mais il voit aussi dans le Mvet une glorification des hauts faits de ses ancêtres, d'où l'atmosphère sérieuse qui préside aux séances.

Ngan, danse assise et chantefable

La danse Ngan est une danse assise. En rond autour d'une maîtresse de chœur, des femmes reprennent un refrain, secouent, toutes ensemble, tête, épaules, bras et genoux. La danse doit être traditionnelle, puisque les danseuses pour l'exécuter revêtent une tenue qui passe pour être celle des anciens temps : bouquet de plumes sur la tête, filot de raphia aux biceps, peaux de bêtes nouées à la taille et grelots aux genoux. Parfois, elles arborent la transposition moderne de ce costume : flot de tissu déchiqueté aux bras, plumet de tissu au front, mouchoirs fixés à la ceinture en guise de jupes, aux genoux des boîtes de conserves pleines de cailloux.

Les chansons relevées au cours d'une séance se sont révélées particulièrement vides de sens.

"Écoutons comme il chante (bis)
Mba Jean comment fais-tu ?
Ha a a, Mba Jean comment fais-tu ?
Voir avec les yeux, ce n'est pas grand'chose
Grand chanteur (Akom) de Minvoul, grand chanteur de Medouneu,
Ha, Mba Jean, comment fais-tu ?"

Mais Ngan (pl. mangan) signifie proverbe (ou devinette). Et cela même nous met sur la voie de la "danse" traditionnelle. La chanteuse, dit-on, contait une histoire, rythmée par le heurt de baguettes de bois entrechoquées par ses assistants, et coupée de refrains chantés et dansés, ce qui explique la position assise. A l'heure actuelle, seuls les petits refrains, allusions à de minces événements villageois ont survécu. Ainsi :

"Ah, ah, l'homme qui joue aux cartes quand on parle de choses sérieuses."
"La belle pleure dans la cour. La femme mal mariée a en cachette un beau jeune homme."
"L'homme n'est jamais content."

Il est rare de rencontrer des chanteuses capables de mener une séance du type traditionnel avec la récitation complète, et c'est bien dommage car on y évoquait toute une cosmogonie. Une seule séance de ce type a pu être notée. (3)

(3) Parmi les Boulou du Cameroun, Eno Belinga a relevé quelques textes dont il propose le regroupement en 5 cycles : cycle des Orphelins, cycle de l'Emomoto, cycle de l'interdit, cycle de la tortue, cycle de la parenté (Nikiprowetzky - 1967 - La musique et la vie, éd. Ocora, pp. 107-132).

La chanteuse a cru utile de se présenter et d'expliquer son activité :

"Moi, Mélanie Mfoume Meten, femme de David Essone habitant au kilomètre 10 de la route de Kango, avant d'être guérisseuse je dansais les Mengan. J'avais même initié des élèves : Assege de Mitzic et Nsoure, toutes deux épouses de Ngwa Ndoutoume, Mme Mitza, Nzang Awa et d'autres dont je ne me souviens plus. Ma maîtresse fut Mme Ndong Oua, du clan Essissis, qui m'avait initiée, en même temps que Thérèse Egyang, au village d'Eyameyong.

"Ne dites pas, mes sœurs, que, moi, j'aime parler dans ce micro ; mais il n'est pas bien de garder des choses dans son cœur sans les faire connaître. Sauf des secrets (personnels), mais moi je n'ai rien à cacher en cette histoire.

"Malheureusement, je ne connais pas le fondateur de cette danse. Bien que je ne comprenne pas pourquoi les Blancs veulent connaître tout cela, je suis prête à leur expliquer ce qui me concerne. Chacun doit vivre pour Dieu : c'est ainsi que l'on évite les chagrins.

"C'est en 1958 que j'ai cessé de danser Ongo Ngye (autre nom de Ngan) pour rentrer dans le groupe de Ngan Ngom, qui existe dans tout l'Estuaire par la maîtresse Obege Marie Flavienne. Dans ces danses, je porte toujours le nom d'Engur Mbang (blanche défense d'éléphant) ; ce n'est qu'après avoir découvert et commencé à pratiquer la médecine que j'ai abandonné les danses. Mon travail de guérisseuse exige tranquillité et dignité ; et surtout je ne dois pas perdre mon sommeil, où je réalise toute ma médecine, pour passer des veilles à danser.

"Alors je vous parle un peu de ce que l'on appelait Mengane Mongo Ngye. C'étaient des légendes accompagnées de chants et de danses :

"Sur la création des hommes.

"Nzame (Dieu ?) engendra une fille unique qui mourut avant d'avoir atteint 15 ans. Nzame avait perçu six dots pour sa seule fille qui était morte sans avoir épousé aucun prétendant. Aussi Nzame pensa qu'il pourrait recréer six personnes à la place de sa fille. Dans la brousse, il coupe le cadavre en morceaux et puise le sang qu'il mélange dans une cuvette avec le sang de toutes sortes d'animaux. Quelques jours après les funérailles de sa fille, les six garçons qui avaient payé la dot viennent se faire rembourser.

"Nzame alors va voir sa cuvette : les sangs mélangés s'étaient transformés en êtres vivants : six femmes de cette sorte de création. Il en donne une à chacun des garçons dont il avait reçu l'argent.

"Quelque temps après, Dieu décide de visiter ses enfants. Il va vers le Nord et arrive au premier village où il y avait une de ces filles-là, "Beau-père, ta fille n'est pas tranquille. Elle agit comme un mouton." Dans l'autre : "Beau-père, ta fille est pareille à une chèvre", et ainsi de suite jusqu'au village de la sixième fille. Là, Nzame fut reçu et considéré parce que sa fille agissait comme une personne convenable. Alors Nzame dit en son cœur que celle-là avait repris le sang de sa première fille.

"Cette légende nous incite à considérer que les personnes qui agissent bêtement sont celles qui ont reçu le sang d'animal à la création."

On discerne à travers ce récit les grands traits d'une société chorégraphique avec transmission des connaissances. La hiérarchie est fort simplifiée : seule, la chanteuse a un rôle important, les autres ne sont que des comparses. D'autres informatrices, moins compétentes puisqu'elles ne connaissaient pas de légende à conter dans le corps du spectacle, insistaient sur les côtés formels : vêtements, circonstances d'exécution. D'autres soulignent des aspects juridiques : taux des cachets exigés pour faire venir une compagnie, partage des recettes entre les danseuses.

Il peut paraître étonnant que des maîtresses de ballet, professionnellement intéressées à leur danse, aient pu se méprendre au point d'oublier la fable qui en est l'élément essentiel. Leur oubli s'explique par l'évolution en cours. Ngan devient une danse et cesse d'être une histoire. Pourquoi ? Le public prend-il davantage de plaisir à regarder des femmes s'agiter plutôt qu'à écouter des contes ? Le Ngan traditionnel pouvait être une exhibition individuelle, tandis que le Ngan, comme il est conçu actuellement, suppose l'existence d'un corps de ballet. Si le spectacle est organisé pour que tous retrouvent la chaleur d'une vie sociale, il est logique que ce travail de groupe en devienne l'élément dominant.

Enfin, les contes de Ngan sont liés à une mythologie à laquelle on ne croit plus guère. Dans notre texte même, on pressent la gêne qui peut s'emparer des auditeurs. Le Dieu tout puissant, éternel, et souverainement vertueux auquel le catéchisme chrétien les a habitués, peut-il se livrer à des escroqueries au mariage ? "Nzame", jadis, ne représentait pas Dieu, mais son "fils", une sorte de héros prométhéen. Même si elle était erronée à l'origine, l'adoption de "Nzame" pour "Dieu" est parfaitement accomplie et vide de leur sens bon nombre de

contes anciens. Désaccordés d'avec le monde actuel, les mythes cosmogoniques perdant toute crédibilité, ont perdu leur intérêt aux yeux des Fang.

Ngan fut jadis un tissu de légendes cosmogoniques, comme son nom même l'indique (conte, proverbe). La racine du mot est la même que celle de jurer ou de maudire (*nkana*), ou celle de magicien, docteur (*ngengan*). Le nom s'applique à une danse assise qui véhiculait ces légendes. A ce moment de l'évolution il est probable que les récits anciens sont déjà de ces contes de bonnes femmes que l'on reçoit sans trop y croire, de la bouche de grand'mères assises dans leur cuisine. Puis la partie chorégraphique se développe pendant que le récitatif s'appauvrit et l'on en vient aux platitudes actuelles. Cependant, l'évolution vers Ngan Ngom est révélatrice : selon les dires des chanteuses, nous sommes alors en présence d'un fait divers moderne qui nous est présenté avec des techniques variées (chant, marionnettes, masques). Mais ce drame est-il aussi moderne que le laisse croire les noms des protagonistes (Franco, Juanité, Madame Franco). On pourrait aussi bien y voir une de ces aventures de Nzame où le héros civilisateur viole toutes sortes d'interdits. Et pourquoi ne pas rapprocher Okour Etouge, le satyre, du frère de Nzame, Akoure Nzame... L'histoire, devenue incompréhensible avec la traduction de Nzame par Dieu, aurait pris une couleur profane et morale, en se présentant comme une simple anecdote...

On voit l'intérêt de cette évolution. De l'expression de mythes religieux, on passe à un spectacle où chants et danses ont effacé le récit.

Peut-être n'est-il pas superflu de signaler enfin le rôle moralisateur que prétend jouer la "danse" Ngan. Dans l'exemple présenté, elle veut expliquer et excuser des défauts de caractère dont l'origine remonte à la création. De même que le Mvet fournit des documents précieux sur l'histoire légendaire des Fang, de même le Ngan pourrait en fournir sur leurs croyances anciennes.

Medzan

Avec les balafons, nous abordons un genre tout différent. Ici ce n'est plus le texte qui est important, mais la musique. Nous ne sommes plus dans le domaine de l'ethnologie ou de la sociologie, mais dans celui de la musicologie.

Contrairement à ce que l'on dit parfois, le balafon est un instrument traditionnel chez les Fang. On le trouve sous deux formes : l'une fixe et l'autre mobile. L'instrument fixe se compose de lames de bois dur posées sur deux troncs de bananier. L'instrument mobile, plus complexe, se compose de lamelles de bois portées par un cadre. Des calebasses servant de résonateurs sont fixées au-dessous de l'instrument et amplifient le son en l'enrichissant.

Des instruments divers, n'ayant pas les mêmes notes, se complètent et forment un orchestre. Des groupes de musiciens ambulants vont exercer leur art de village en village, contre rémunération.

Depuis quelques années, des orchestres de ce genre se produisent avec des danseuses vêtues d'une robe d'uniforme sur laquelle elles portent une "tournure" de raphia et des foulards en guise de pagnes. Ce sont les danses Medzan me yekaba et Medzan me mbek.

DEUXIÈME PARTIE

les ballets considérés comme objets

Avant même de faire intervenir les sentiments qui ne manquent pas d'affluer comme dans toute création artistique, il convient de présenter les traits qui semblent communs aux ballets, à leur organisation et leur objectif de spectacle ou de rite.

LES TRAITS COMMUNS A TOUS LES BALLETS

Malgré les difficultés de l'opération, il faut tenter d'esquisser une synthèse à partir de cette masse de sociétés chorégraphiques. Nous devons donc rechercher quels sont les traits communs sous-jacents à ces diversités. Les sociétés de danse sont des groupes sociaux participant à la vie économique et animées par des croyances de caractère religieux ou magique. Nous étudierons donc successivement ces trois aspects, social, économique et religieux.

Pourquoi mettre l'accent sur ces caractères plutôt que sur d'autres que l'on pourrait distinguer aussi : aspect artistique ou historique, psychologique ou sportif ? C'est que les comptes rendus rédigés par les informateurs gabonais imposent ces trois points à notre attention. Avant tout, ils insisteront sur la hiérarchie, les prestations et les médicaments en usage, comme si le reste était secondaire. Les descriptions et, partant, les classifications d'un Européen ne seraient pas celles-là ; nous insisterions sur des caractères que nous croyons liés plus profondément à la substance du ballet, sur son rythme, sur les sentiments qui l'animent, sur son ancienneté, sur la chorégraphie qu'il emploie, sur les costumes, l'orchestre ou la nature des chants. Mais pour décrire des faits gabonais il faut, nous semble-t-il, abdiquer notre pensée personnelle et nous conformer le plus étroitement possible à celle de la collectivité étudiée.

Aspect sociologique

Certes, cet aspect est l'essentiel de notre étude et nous pourrions être tenté d'en exagérer l'importance. Tout ballet n'est-il pas, par définition même, la coopération de plusieurs personnes, chanteurs, instrumentistes, danseurs ? Mais ici il faut retenir seulement ce qui donne au ballet sa vie sociale propre, ce qui en fait un groupe autonome. Nous noterons que certaines sociétés n'ont pas à proprement parler une organisation sociale. Puis nous constaterons l'existence de noms de théâtre et chercherons s'ils révèlent l'existence d'une société

originale. Nous décrirons l'organisation sociale qui se rencontre dans la plupart des groupes. Nous chercherons enfin si chaque danse constitue un rite dont les acteurs se sentent liés les uns aux autres à travers la diversité des ballets villageois.

L'existence même de sociétés sans organisation sociale démontre que celle-ci n'est pas liée autant qu'on pourrait croire à la réussite d'un ballet. Plusieurs groupes, en effet, ont une organisation tellement légère qu'elle paraît inexistante et les adhérents eux-mêmes déclarent qu'il n'y a pas de titres, de grades, de fonctions dans la société. On le comprend bien dans le Bal ou le Jazz. Ce sont des groupes résolument modernistes, comme leur nom l'indique. Ce ne sont pas vraiment des sociétés chorégraphiques, mais des orchestres. Le noyau stable de l'association est des plus réduits : un accordéoniste, deux tambourinaires pour le premier, deux banjos et deux tambours pour l'autre. La situation est la même pour Assiko ou pour Mbatoi : un guitariste ou un chanteur dirige les musiciens et le public reste en dehors de cette organisation professionnelle. Toutes ces associations, on le voit, ne sont pas des corps de ballet ; elles sont réduites à un orchestre, et l'allègement est donc bien logique. Mais la société Eko de Gaulle, avec son organisation ministérielle si compliquée, n'est pas autre chose, puisque ce sont les assistants eux-mêmes qui dansent.

La discrimination s'établirait-elle selon l'ancienneté ou la nouveauté des associations ? Faudrait-il croire que les sociétés de fondation récente n'ont pas eu le temps de secréter une organisation sociale complexe ? Là encore l'exemple d'Eko anéantit cette hypothèse, avec une vie sociale débordante, bien que récente. La danse Bia, au contraire, est très ancienne ; pourtant la chanteuse qui dirige tout, y est le seul élément d'organisation.

Il faut souligner aussi que les danses comportant l'emploi de masques ne semblent pas particulièrement liées à un groupe social vivant. Cela peut paraître étrange en Afrique, où les sociétés de masques sont souvent les chefs de voûte de l'édifice social. Chez les Fang, plusieurs danses masquées se déroulent comme un spectacle de foire où le porteur de masque accomplit des performances individuelles avec l'assistance d'un ou deux comparses. Il en est ainsi pour Ngon Ntan, pour Ekékék, pour Biban bo Ndong. Un spécialiste de cette danse explique qu'il a appris son numéro en 1946. Il danse seul, accompagné de deux tambours, et sa femme chante pendant le spectacle. Le masque est fort grand, peint en trois couleurs, une joue rouge et l'autre noire, le front blanc. Fibres de raphia et grossiers tissus de jute cachent le corps du porteur ; des bracelets de raphia ornent chevilles et poignets, mains et pieds sont enfoncés dans des socquettes pour n'avoir pas d'apparence humaine. Il danse soit pour le plaisir de danser, soit dans le but de gagner de l'argent. Il demande, en effet, 1500 F. à celui qui le fait venir pour une fête familiale, pour un retrait de deuil par exemple. Jamais, dit-il, il n'a pris de médicaments pour cette danse où il ne voit qu'un divertissement. L'organisation sociale est donc réduite ici au minimum, et l'on a l'impression de se trouver devant un baladin comme ceux qui animaient nos foires il y a quelques années. Pas de médicaments, donc aucun caractère sacré. Ajoutons un trait assez rare : le danseur n'a versé aucune rémunération à son professeur. En Afrique, où tout acte gratuit semble anormal et inquiétant, ce fait mérite d'être signalé. Ne prouve-t-il pas à lui tout seul que cette danse est chose peu sérieuse ?

L'absence d'organisation sociale dans ces danses de masques prouve-t-elle qu'il s'agit là de divertissements copiés sur des coutumes étrangères dont on a pris seulement un élément, le plus extérieur, sans en comprendre l'esprit ? Ce raisonnement paraît juste. Pourtant le masque okukwé fait manifestement partie de la civilisation des Myéné. Les Fang l'ont adopté dans certaines régions, comme ils adoptent toutes sortes d'usages, avec un désir forcené d'enrichissement culturel. Que ce soit à Sindara, à Lambaréné ou à Libreville, le masque est entouré d'une association où des vieillards servent de conseillers, où des jeunes participent à la danse, protègent le masque contre les indiscretions, fournissent l'orchestre, etc. Bien que non traditionnelle, cette danse a recréé une société.

Parmi celles que nous avons étudiées, les danses qui ne sont pas soutenues par une organisation sociale sont également démunies de "fétiche", de "médicament". Faut-il en conclure qu'elles sont entièrement profanes ? Le sacré n'y ayant pas de part, leur pouvoir d'attraction se trouve ainsi diminué : une équipe très restreinte n'a pas besoin d'organisation.

Autour de la plupart des danses un groupe permanent s'organise dont la vie est complexe.

Plusieurs sociétés peuvent coexister dans un village et l'appartenance à l'une n'empêche pas l'adhésion à une autre. Ces groupes chorégraphiques sont-ils l'expression d'une vie sociale harmonieuse ou, au contraire, ont-ils pour conséquence de nouer des relations plus serrées et plus amicales entre voisins ? Les deux mouvements sont aussi vraisemblables l'un que l'autre. Des notables ou des chefs de village comprenant l'intérêt de ce ciment social encourageant la création d'une société auprès de chez eux. Mais ils ne jouissent d'aucun monopole.

Certains traits semblent communs à tous ces groupes : ils sont mixtes. Les fonctions à remplir sont partout semblables, enfin les dignités à répartir sont généralement nombreuses.

Le mélange d'hommes et de femmes, de jeunes et de vieux, peut sembler étonnant. Plusieurs sociétés de masques réunissent des danseurs masqués et une chanteuse. Ailleurs, les fonctions de "capel" (chef de chœur) peuvent être tenues par un homme aussi bien que par une femme. Tout cela ne paraît guère dans la logique d'une société à la fois patriarcale et patrilinéaire. Les femmes mariées sont, en effet, des étrangères dans le village de leur mari : ce qui ne les empêche pas d'y organiser festivités et tournées théâtrales. Des maris s'en offusquent et manifestent une mauvaise humeur marquée devant les absences de leur femme. Mais comment s'y opposer lorsqu'il s'agit d'une sorte de service social exigé par les cérémonies villageoises. Confier des rôles de vedettes aux femmes est également inattendu chez les Fang généralement jaloux du prestige masculin. Leurs femmes sont assez volages, le nombre de divorces le prouve bien, et l'on peut s'étonner que des sociétés chorégraphiques mixtes aient été aussi facilement admises par les hommes. Est-ce une preuve de leur nouveauté et de leur caractère non traditionnel ? Ce mélange des sexes vient-il d'une émancipation des femmes, d'une influence des danses européennes ou tout simplement du désir de refaire une société globale ?

Dans toutes les associations, les grandes lignes de l'organisation sont semblables : la partie technique est séparée de la gestion administrative et financière. Parmi les artistes, l'orchestre semble très indépendant, exécutant simplement ce qui est prévu. Nul n'attribue un rôle de direction aux tambours. Pourtant certaines danses comportent des manœuvres commandées par le tambour parlant ; le rôle subalterne du tambourinaire paraît donc anormal. Ne serait-ce pas une conséquence de l'indépendance des musiciens ? Ils peuvent accompagner tous les ballets ; ils ne sont donc liés à aucun d'entre eux et n'ont d'autorité sur aucun. Une chanteuse fait en général fonction de chef des chœurs, de chef d'orchestre et de première danseuse. Elle a donc au moment de la représentation tous les pouvoirs. Rien ne s'opposerait dans beaucoup de sociétés à ce que ce rôle soit tenu par un homme. C'est rarement le cas. Les jeunes hommes fuient-ils ce qui paraît traditionaliste ? Sont-ils trop souvent éloignés du village par les migrations professionnelles ou les voyages d'agrément ? Chantent-ils moins bien ? La fonction de chanteuse est certainement très honorifique et celles qui l'exercent s'en glorifient parfois au début de la représentation en rappelant leur nom, leur village d'origine, en feignant d'être intimidées et fatiguées par de trop nombreuses représentations. Des femmes importantes : commerçantes, épouses de chefs, etc. ne dédaignent pas ce rôle qui met en valeur aussi bien leur talent artistique que leur sens de l'organisation.

Derrière presque toutes les sociétés chorégraphiques existe une direction qui passe inaperçue bien souvent dans les représentations, mais qui, en réalité, en tire toutes les ficelles. Fondateur du groupe dans la plupart des cas, responsable des médicaments, c'est le "propriétaire de la danse", selon l'expression souvent employée, qui décidera des tournées et des représentations. Même s'il ne perçoit pas directement toutes les sommes d'argent qui reviennent à la société, c'est lui qui est responsable des finances et qui effectue le partage selon les mérites des acteurs.

A côté de ce pouvoir artistique et de ce pouvoir administratif, il faut rappeler l'existence d'un pouvoir disciplinaire. Les sociétés comprenant un "commissaire", un "gendarme", un "policier" ou un "juge" sont fort nombreuses. Les détenteurs de ce pouvoir se

montrent volontiers au cours des représentations, manifestant leur autorité sous couleur de faire régner l'ordre et la discipline. Tâtilons, brutaux, en gestes tout au moins, arrogants, ces "policiers" donnent aux danses un aspect militariste souvent mal venu. Quant aux "règlements" qu'ils font appliquer : respecter le silence, redresser le corps ou danser avec énergie, on a peine à y voir autre chose que des brimades inutiles. En général, le pouvoir disciplinaire s'exerce sur les danseuses. Mais, dans certains cas, il peut se manifester aussi envers les spectateurs. A quoi rime cette comédie de gronderies simulées ou réelles ? Certains ont-ils besoin d'assouvir là une volonté de puissance qui n'a pas trouvé emploi ? Les acteurs aiment-ils voir matérialisée une discipline qu'ils craignent de violer ? La présence d'une autorité satisfait-elle chez eux une acceptation du paternalisme ? S'agit-il de retrouver une société globale avec tous les éléments bons ou mauvais que comportent celles qu'ils connaissent ? Les corps de ballet étant presque toujours féminins, la plupart des commissaires chargés de la discipline sont des femmes.

Il faut souligner l'absence d'organisation pour le matériel. Vêtements, accessoires, masques, instrument sont parfois nombreux, mais personne n'a vraiment la responsabilité de l'ensemble. Chacun doit avoir soin de ce qu'il emploie personnellement. Ce qui gêne tout remplacement à la scène, toute accession à des rôles supérieurs, toute composition élaborée des costumes.

La répartition des fonctions et des pouvoirs entre hommes et femmes est donc fort complexe. Les hommes ont su conserver un rôle décisif bien que leur intervention puisse paraître parasitaire. Mais, à travers les sociétés théâtrales, les femmes peuvent prétendre à la gloire artistique, à la popularité et satisfaire ainsi leur goût d'autorité.

Sociétés mixtes, caractères communs de l'organisation, nous venons de voir deux aspects de la vie sociale des ballets.

L'observateur européen ne manque pas de s'étonner d'un autre trait fort répandu et qui lui paraît caricatural : la pléthore de titres et de rôles ; la danse Eko de Gaulle est un exemple trop beau pour être accepté comme représentatif. Mais la danse Akwa possède président, vice-président, secrétaire général, secrétaire général-adjoint, chef du chœur des hommes, chef du chœur des femmes, trois gardes du corps, un infirmier, un commissaire. Sans doute les villageois cherchent-ils par là à comprendre les hiérarchies dont ils constatent l'existence dans la société globale qui les entoure, et à prendre par là même possession des pouvoirs qui y sont inclus. On peut penser aussi qu'il s'agit de satisfaire des vanités en multipliant de pseudo-uniformes, d'attacher au groupe le plus grand nombre possible de personnalités influentes, de donner à beaucoup l'illusion de participer à une action commune.

Peut-être ce dernier trait est-il important. Les sociétés chorégraphiques permettent de satisfaire un instinct social qui ne trouve pas d'expression adéquate. L'homme est pris dans sa famille, milieu qu'il ne choisit pas, et où se développent parfois des haines terribles. Il éprouve peut-être le besoin d'échapper à cette communauté pesante, de retrouver un groupe librement choisi qui ne régent pas toute son existence, où les caractères ne soient pas contraints de s'affronter constamment et sans espoir de rémission.

Dans cette diversité des rôles se manifeste probablement aussi le goût des situations clairement définies avec des gestes précis, l'existence d'un cérémonial qui évite d'avoir à innover. Il est possible que, l'organe créant la fonction, des villageois apprennent là à diriger des groupes, à trancher des litiges, à prendre des décisions. Malgré leur aspect caricatural, toutes ces présidences, tous ces tribunaux arbitrant des conflits infimes, entre danseurs éméchés, joueraient un rôle éducatif intéressant.

L'étude des noms de théâtre adoptés par les danseuses apporte des éléments nouveaux. En effet, à côté des titres de fonctions, la plupart d'entre-elles, toutes peut-être, portent dans la société chorégraphique un nom spécial. Une trentaine ont été relevés et presque tous se retrouvent dans plusieurs des danses étudiées. La liste obtenue n'est certainement pas exhaustive, mais on peut espérer qu'elle représente un échantillonnage assez vaste pour fixer les idées.

D'out d'abord, il est évident que ces noms ne sont pas liés à une société, puisque les danseuses de sociétés nouvellement fondées reprennent le nom de leur marraine dans la société initiatrice. Par ailleurs, on retrouve dans les danses les plus diverses les mêmes surnoms. Si Nnom Nzok peut sembler caractéristique des chanteuses de Nloup, Ozila et Onias dont nous avons dit la parenté, on trouve Engour Mbang (courte défense) ou Enong Okala (lit de natte) dans Ozila ou Ngan Ngom.

Beaucoup de ces surnoms viennent du règne animal : Ngolë (silure), Engwen (corneille), parfois suivi d'un adjectif qui le détermine, ainsi que nous l'avons vu dans Nloup. L'éléphant est grand fournisseur de ces noms glorieux. Nous avons déjà vu Nzok. Citons ce qui fait allusion aux défenses : Engour Mbang, Mban Nzok (défense d'éléphant), Efum Mbang (blanche défense). Nous avons rencontré aussi Mfum Nzok (éléphant blanc), Zone Nzok.

Un seul surnom vient du règne végétal : Agneng Oyan (pousse d'arachide).

Toute une série de noms se réfère à des objets de caractère sacré et vraisemblablement au pouvoir qui en émane : Nda Mebiang (maison de médecines), Eyen Bian (relique fétiche, bête fétiche). Mon Eyeng (fille de relique), Ngwel Fang (sorcellerie fang), Mbagele Minkuk (gardien des fétiches ou des masques).

D'autres font allusion aux qualités des danseuses ou à leur appâts : Efua Nkum (blanche fille), Angon Elan (fille d'orgueil), Angon Meban (fille de coquetterie), Angon Kwe (fille ta-touée ?), Ngal Angon (fille volage), Enong Okala (lit de nattes), Nluk Abok (mariage de danse ?), Nnem Ayong (chaleur du village).

Un proverbe explique probablement les nombreuses Assong Ngon (dent ou boule de lune) : le nom complet serait : "si la lune monte tous voient". Mais comment expliquer Nsen Ozila (cour de la danse), Nsen Eyom (place du marché ?), Fra Eki (monnaie de fer) ou Awu Touge (mort, usure) surnom de plusieurs tambourinaires ?

Il ne semble pas que tous ces noms désignent des personnages, des rôles tenus par les acteurs puisqu'on les retrouve dans des danses diverses. Incarnent-ils le "moi" idéal que chacune se construit, une sorte de blason individuel ? Cela n'est pas probable puisqu'ils ne semblent pas être choisis librement, mais transmis d'une société à l'autre, d'une initiatrice à sa filleule. Faut-il imaginer une société antique comportant des rôles précis, et qui aurait disparu, laissant des traces dénuées de sens dans les conditions présentes des danses ? Mais nous serions alors témoins d'une régression prodigieuse dont personne n'aurait gardé le moindre souvenir. N'est-il pas plus simple de penser qu'un ballet s'est formé avec des noms de théâtre choisis par les premières danseuses et transmis ensuite.

D'où vient ce besoin de changer de nom ? On peut invier le désir d'avoir un nom ronflant, mais cette explication reste superficielle. Le désir de s'arracher à la vie quotidienne est plus profond. On doit en rapprocher la règle souvent imposée de ne jamais prononcer au cours d'une séance le nom profane d'un artiste. Acteur ou spectateur qui violent cette loi doivent payer une amende. C'est probablement à cette volonté de séparation qu'il faut rapporter l'interdiction pour chanteuses et danseuses de parler lors des spectacles à un homme étranger à l'association.

L'apparition de ces noms nouveaux peut être le symbole d'une vie nouvelle, d'un changement de personnalité. Ce phénomène est bien marqué quand, dans Nloup, les noms sont déterminés par une filiation figurée avec Akoma Mba.

Ceci nous amène au troisième point de l'exploitation des aspects sociologiques de ces ballets. Au-dessus de la société théâtrale, on pressent la reconstruction d'une société plus vaste, susceptible de créer une véritable société globale.

Société nouvelle que celle où vivent ces présidents, ces choristes, ces musiciens. Avec une hiérarchie particulière, avec des lois qui lui sont propres et que sanctionnent juges ou policiers de la société. Nous n'avons pas eu la chance de mettre la main sur des règlements écrits et avons dû nous fier à nos informateurs. Mais nous retrouvons les règlements tâtilons

qui présidaient aux réunions compagnonniques de notre XIX^e siècle : observances de détail, importance démesurée accordée aux règles du savoir-vivre, refus de limiter le contrôle social à ce qui est le but déclaré de la société, confusion entre morale, discipline et efficacité. Pour la danse Akwa, par exemple, amendes aux sociétaires qui sont en retard à une réunion, amende à ceux qui ne respectent pas le tour de paroles, amende à ceux qui coupent la parole à un membre d'honneur. Lors des séances chorégraphiques, d'autres obligations sont relevées : les danseurs doivent venir en tenue convenable, ne pas fumer, ne pas dormir pendant la représentation.

Toutes ces réglementations rappellent sans cesse aux adhérents l'existence et la puissance de la Société à laquelle ils adhèrent mais qui les domine. Mais cette volonté de discipline, ce caporalisme déjà indiqué, est particulier aux Fang. Ils oublient volontiers l'esprit pour donner à la lettre une importance démesurée.

Bien entendu, le ballet doit se réunir pour préparer les représentations, mais on aime aussi faire d'autres réunions pour discuter des affaires de la communauté, des finances ou des programmes de tournées. Avec les volailles données lors des représentations, on organise des banquets qui se terminent par des séances chorégraphiques servant de répétition. Certains chœurs prévoient même des œuvres de charité ou d'entraide mutuelle. Bref, la société de danse déborde de son objet principal pour intégrer ses adhérents dans toutes les dimensions de leur personnalité.

Ce premier signe d'une tendance à se transformer en société globale trouve son expression la plus marquée dans Eko de Gaulle où les villageois pastichent un gouvernement avec tous ses rouages. Ce serait une erreur d'y voir une moquerie. Il s'agit, au contraire, d'un sociodrame qui permet à certains de réfléchir à la conduite que doit tenir un dirigeant, aux problèmes qu'il doit résoudre. Nous ne sommes pas loin de la création d'une municipalité où chacun aurait des pouvoirs délégués.

La fraternité des groupes qui pratiquent la même danse pourrait être une autre voie vers la constitution d'une société plus étendue. Pour les danses de création récente, l'inventeur assure lui-même en général la diffusion ; au cours des tournées il forme danseurs, musiciens et responsables. Certains suivent le mouvement qu'ils ont lancé. L'inventeur d'Akwa, par exemple, assiste parfois aux réunions et aux représentations des groupes qu'il a contribué à fonder. En ce cas, une partie de la recette lui est remise. Il peut, nous l'avons vu, faire écarter du répertoire des chants qui lui paraîtraient inopportuns.

L'inventeur possède, certes, un prestige propre et des droits particuliers ; mais en dehors même de ce cas, lorsqu'il s'agit de danses passées depuis longtemps dans le domaine public, des liens subsistent entre deux sociétés dont l'une a acquis la danse de l'autre.

En fait, d'ailleurs, l'initiation paraît se faire, non pas globalement, mais de rôle à rôle ; le président choisi par la société en création reçoit de son "père" les secrets de fabrication des médicaments ; la chanteuse désignée par le village qui veut créer un ballet reçoit conseils et instructions de la chanteuse, les danseuses sont initiées chacune par son homologue qu'elle considère comme sa mère et dont elle reprend le nom de théâtre. Des répétitions générales ont lieu, mais les informateurs sont frappés par la transmission individuelle du savoir et insistent sur ce point. Dans un art aussi peu individualiste que la danse, on ne voit pas trop comment une chanteuse peut apprendre son rôle en dehors de l'orchestre qui va rythmer ses chants, en dehors du chœur de danseuses qui vont reprendre les refrains et les soutenir de leurs gestes... L'accent mis sur l'apprentissage de rôle à rôle montre un désir de personnaliser la transmission. Ces liens de "filiation" peuvent créer un certain lien social, former des liaisons verticales. Mais les liaisons horizontales, entre groupes pratiquant les mêmes danses, sont faibles. Les responsables des sociétés connaissent les groupes voisins par ouï-dire ou pour les avoir rencontrés au hasard des voyages, mais sans avoir véritablement de rapports avec eux.

On ne peut donc pas parler normalement d'une communauté soudée par un rite commun, de communication d'idées ou d'opinions. Tout reste segmenté dans des groupes d'allure traditionnelle. Mais certaines associations cherchent, au contraire, à marquer une unité par-dessus la diversité des villages ou des familles. La danse Enyege se proposait une unification au niveau du clan, mais tous les ayong se copiant les uns les autres, une unité plus vaste était concevable. L'Ekwan Maria et la danse Comité mettent également l'accent sur une communauté qui dépasse de loin la vie villageoise.

Les sociétés chorégraphiques et le supranaturel

Dans beaucoup de danses on se trouve en présence du sacré. Ce n'est pas ici le lieu de définir le sacré, au demeurant l'entreprise serait difficile. Outre ce qui est proprement religieux, ce qui suppose des relations de piété envers des puissances surnaturelles, nous avons englobé ici toutes sortes de pratiques qui relèvent de la magie. Dans la magie, il n'y a pas l'atmosphère de piété respectueuse qui caractérise les cultes religieux. L'homme manie des forces, comme il manie des outils, confiant dans l'efficacité de ses techniques ; il ne demande pas, il agit. Cependant, autour des faits magiques, on trouve une atmosphère de mystère et de crainte qui n'existe pas dans les actes techniques ordinaires. Il s'agit, en effet, de mettre en action des forces invisibles.

En fonction de ce monde supra-naturel, des catégories se dessinent. Certaines sociétés sont absolument profanes ; d'autres, bien que fonctionnant dans des périodes où l'on attendrait des rites religieux, semblent simples divertissements. Certaines enfin sont positivement religieuses. Mais, dans un groupe apparemment consacré au seul divertissement, on peut souvent déceler des éléments marquant l'intrusion du sacré. Nous examinerons successivement ces quatre catégories.

Les danses absolument dénuées de caractère sacré sont relativement rares : sur les dix-sept danses étudiées ici, on n'en peut retenir que deux qui soient totalement profanes. Certes, la danse Comité n'a rien de religieux, mais elle se déroule dans une atmosphère de solennité et de sérieux qui mènerait à croire à "l'amour sacré de la patrie" ou à la "dévotion" envers ceux qui détiennent les pouvoirs. "Jazz" et "Bal" sont, au contraire, de simples divertissements. Les deux chansons données ci-dessous le montrent bien ; on remarquera que ces danses sont en même temps des organisations sociales très modestes ; "Bal" n'a comme noyau que ses trois musiciens et "Jazz" ne groupe guère qu'un orchestre de trois personnes. Les sociétés totalement profanes semblent bien inconsistantes. Malgré leur désacralisation, toutes deux sont employées dans des circonstances solennelles, en des moments où l'homme prend conscience du caractère tragique de son existence. Ces sociétés peuvent être appelées pour participer à des cérémonies de lever de deuil. Les danses organisées à cette occasion ont pour but de faire venir l'esprit du mort qui adhère toujours au tombeau (ou au cadavre), puis de l'expulser. Telles sont les explications données à propos d'une danse de masque sur la tombe d'un mort : sacrifice, séduction, captation et fixation de l'esprit se trouveraient donc mêlés.

"Pendant la nuit, lorsqu'il y a un retrait de deuil, les membres de la danse s'en vont déposer sur la tombe du mourant l'assiette blanche dans laquelle il y a des œufs et quelques doigts de bananes douces. Ils invoquent ensuite l'esprit du mourant, lui faisant connaître qu'aujourd'hui il doit se relever pour assister à la danse qui a été organisée en son souvenir. En ce cas, nous pouvons dénoncer qu'autrefois les esprits mourants étaient à craindre ; pour les chasser, il a été permis aux gens des temps anciens qu'après le décès une danse traditionnelle soit organisée, dans la cour du mourant, pour mettre son esprit à l'abri de toute influence." A travers ses maladresses de style, ce témoignage établi par écrit et en français est très éclairant. On remarquera que l'auteur a employé un participe présent : "mourant" là où nous aurions employé le participe passé "mort". C'est que la période de deuil est une période indécise. Certes, le mort n'est plus avec les vivants, mais son esprit reste auprès des lieux où il a vécu, et hante ses familiers jusqu'au jour où il consent à mourir et accepte sa nouvelle situation. C'est le but des "retraits de deuil". On voit qu'il s'agit de cérémonies des plus sérieuses. Les parents du défunt vont sortir d'un monde dangereux et sacré pour retomber dans leur univers quotidien. On s'attendrait à des chants matérialistes, érotiques ou rebelaisiens, fréquents en de telles circonstances ; mais comment expliquer les banalités de "Jazz" ou de "Bal", ou ce folklore frelaté du masque Biban bo Ndong manifestement créé par un baladin en mal d'argent ?

En face de ces danses profanes, à côté de cette intrusion de danses modernistes, dénuées de caractère sacré, dans des moments solennels, d'autres sont véritablement et consciemment religieuses.

Certaines forment la partie essentielle d'un culte. Dans le langage courant, les Fang disent "danser le bwiti", pour "participer au culte bwiti", ce qui montre la liaison intime qu'ils font entre le culte et la danse qui en est un aspect. De même, lorsqu'ils énumèrent les sociétés chorégraphiques anciennes, ils y incluent le Melan. Pourtant, dans ces cas, l'aspect religieux fait reculer dans l'ombre l'aspect chorégraphique. La danse n'est qu'un moyen d'expression, une technique d'accès au sacré. Dans le Bwiti et l'Ombwiri, les instruments de musique sont consacrés. La cithare en particulier incarne un esprit. A un certain moment de la cérémonie, le "christ" Nzambe est censé se poser sur la cithare. Dans le culte "oropik", des esprits habitent certains tambours : au son de ceux-ci des fidèles entrent en transe, possédés par les esprits en question. La divinité parle parfois dans la musique de la cithare ou du tambour. A part deux ou trois discours qui font figure d'oraison publique, à part quelques gestes de libation, d'adoration, tout est dansé. Les chants non accompagnés de danses sont rares. L'aspect chorégraphique est donc fort important, mais il n'a pas une existence autonome, il est soutenu par tout un corps de croyances. La doctrine ici est l'élément déterminant. Le groupe est également conçu en fonction des critères religieux : c'est selon les révélations qu'ils ont reçues de la divinité que des fidèles sont amenés à jouer tel ou tel rôle. Il ne s'agit plus ici de spectacle ou de divertissement, mais de cérémonies auxquelles le public, sans être mal reçu, n'est pas particulièrement convié.

Les réunions sont mixtes, l'orchestre est constitué d'hommes, beaucoup de danses sont exécutées par des femmes, mais des hommes y participent aussi ; cependant, ce sont des hommes qui jouent les rôles essentiels, qui dirigent et inspirent le culte et la religion. Il en est un peu autrement dans l'ombwiri où certains temples sont dirigés par des femmes.

La situation est toute différente dans le Melan. Ce rite est réservé aux hommes et reste rigoureusement fermé aux non initiés. L'emploi d'un stupéfiant et le culte collectif des byeri (reliques d'ancêtres) sont les deux caractéristiques de cette association. La danse y joue un grand rôle, mais reste secondaire. Le Melan est bien dans la lignée des sociétés secrètes masculines si nombreuses en Afrique.

Les danses en usage dans ces rituels religieux sont-elles originales : orchestre, parures, chorégraphies, montrent-ils que le sacré veut se séparer du profane ? Il n'en est rien, pourtant. A part la cithare, dont la musique est inséparable du bwiti ou de l'ombwiri, l'orchestre est le même. Des passages entiers des danses Bia et Nloup sont même insérés

dans les rites, sans que l'on s'en étonne. Il n'y a donc pas de symbolisme bien contraignant dans ces chorégraphies, puisqu'elles peuvent indifféremment être utilisées dans des circonstances aussi diverses. C'est l'atmosphère, l'ivresse du mouvement qui comptent.

D'autres danses doivent être citées à part, religieuses, sans être à elles seules l'essentiel de la religion, suffisamment séparées de l'église pour avoir une vie propre. L'Ekwan Maria (ou Ekwan Rosari) a été décrite ci-dessus. L'association des femmes protestantes a également une société de danses que l'on voit se déplacer en colonne pour aller aux cérémonies de deuil. Ces groupes sont religieux dans leurs objectifs ; il s'agit d'amener danseuses et spectateurs à approfondir leurs croyances et à sentir davantage leur foi. Il s'agit aussi pour les adhérents de pratiquer des œuvres de charité, de visiter les malades, etc. Les textes des chants sont évidemment imprégnés de christianisme : ils ont par eux-mêmes une valeur religieuse ou morale. Quant aux costumes, aux instruments, à la chorégraphie même, diffèrent-ils de ce que l'on rencontre dans les autres sociétés ? Mêmes robes blanches, mêmes bâtons, mêmes tambours, mêmes rondes, mêmes processions à petits pas scandant les paroles. J'ai relevé quelques gestes issus de la liturgie chrétienne (prosternement, mains jointes) qui tendent nettement à illustrer des idées exprimées par le chant, mais ce fait est assez rare. La danse semble mouvement pur, abstrait, plutôt que figuratif, ce qui justifie l'indifférence que peuvent éprouver les bwitistes devant le réemploi dans leurs rites de danses inventées dans un tout autre cadre. La danse de l'Ekwan Maria est-elle religieuse en elle-même ? Non, mais la société de danses l'est profondément. On voit bien, dans cet exemple, que la danse est moins importante que l'on ne pourrait le croire en assistant aux manifestations publiques de ces sociétés. La danse n'est que l'aspect extérieur. Plus profond, existent d'autres activités, une camaraderie, une idéologie.

Certaines sociétés de danses sont donc positivement religieuses, mais presque toutes renferment une parcelle de surnaturel. Comment s'en étonner d'ailleurs. La danse a toujours été pour les Africains le moyen d'expression essentiel de tout ce qui est important. Elle a probablement été un mode de relation avec le sacré et un conditionnement pour communiquer avec le sacré. Il est normal qu'elle en reste imprégnée. Une analyse plus précise permet de le constater dans l'invention, la préparation, l'exécution des ballets.

L'invention d'abord. Certaines danses sont anciennes et personne n'en connaît plus l'auteur. Cet oubli, d'ailleurs, n'est pas une preuve de bien grande antiquité. Beaucoup estiment qu'une danse vieille de plus de trente ans est d'une ancienneté fabuleuse. Parmi les peuples de tradition orale, si le souvenir des hommes ou des événements se conserve, la datation est difficile.

Chaque fois que le souvenir d'un inventeur a été conservé, la création apparaît comme auréolée de mystère : 'Assong Ngone Ela était partie en brousse pour cultiver. Soudain, en levant les yeux, elle vit un homme. "Je suis venu pour t'apprendre à danser Ozila", dit-il. Il lui donna une herbe, lui montra comment faire et versa un liquide sur ses yeux, ses oreilles et son nez. ." Souvent la danse est révélée en un songe. Le fondateur des sociétés Akwa "a reçu un songe (tendant à ce) que la danse soit organisée. Ils lui ont donné les indications pour ce qu'il devait faire". "Ils" ne peut désigner que les esprits que l'on voit en rêve. N'est-il pas imprudent de chercher une interprétation sur des mots où l'expression peut dépasser la pensée ? Dans le cas présent, il ne semble pas, puisque cette déclaration émane du directeur d'une école primaire de Libreville, grand dignitaire de la société. De même, la danse Doum-Doum fut révélée à une veuve par son feu mari qui voulait ainsi lui procurer un moyen de subsistance.

Un autre cliché est celui de l'inventeur frappé de maladie ou d'infirmité aussitôt après son invention, comme s'il lui avait fallu payer dans sa chair la gloire et le profit d'une telle opération.

La préparation des ballets est également mêlée de surnaturel. Presque toutes les danses ont leur "médicament", aussi essentiel à l'initiation que l'apprentissage. Quelle est leur utilité ? Attirer le public, renforcer le talent des artistes et éviter des défaillances de

mémoire, protéger contre la concurrence, opposer une barrière efficace aux sortilèges lancés par des ennemis, tels sont des buts déclarés. Mais il en est d'autres, comme le montre le "récit de l'initiation à une société de danse Nloup de Mitzic : "Pendant cinq jours (les danseuses) "sont en train d'enseigner la danse aux autres femmes. Un jour après, Mvie Mba (le président) "rentre en brousse, prend le médicament, paye le coq blanc pour l'égorger. Le samedi matin, "les femmes rentrent dans une seule maison sévèrement surveillée par le professeur Mvie Mba. "Dimanche, elles sortent en file et montent sur la toiture à l'aide d'une échelle ; ensuite le "professeur monte avec une marmite de médicaments dans laquelle on met toute la viande du "coq blanc égorgé. Le professeur prend une cuillère de bois et donne à la bouche de chacune "deux cuillerées. Si la cuillère refuse, n'arrive pas jusqu'à la femme qui ouvre la bouche, elle "ne doit pas être reçue. La maîtresse (chanteuse) avale la tête du coq, c'est cette tête qui lui "donne le pouvoir de chanter sans se tromper...", et plus tard : "chaque femme prend une "petite chauve-souris, on prépare une sauce que l'on verse dans la bouche de la bête, puis on "la relâche. Pour savoir s'il y a un danger, la femme qui est invitée (à danser à une séance) "va voir... Si elle voit la bête dans sa maison, il y a un danger."

Le médicament est donc à la fois une protection magique et un instrument d'agrégation : qui n'en reçoit pas n'est pas reçu.

On pressent d'autre part, à travers les précautions prises, combien ces chœurs vivent dans une atmosphère de peur.

Beaucoup de ces remèdes magiques sont composés de plantes, herbes, bois, racines ou feuilles. Certaines drogues sont choisies selon les principes de la magie imitative : le "ngon" qui donne une pâte onctueuse est supposé bon pour la voix, le jus de canne à sucre, sirupeux, l'est également. D'autres produits sont choisis en raison d'analogie verbale. La plante "esula" (*placodiscus pseudo-stipularis*) a été adoptée comme médicament de Akwa parce qu'elle évoque "esulan" (réunion) ; il en serait de même de la plante "okès" qui évoque "akès" (animation). Une plante serait appelée "ebele beyem" (amie des sorciers) et aurait été incorporée au médicament pour désarmer les sorciers. En fin, l'"adzap" (mimusops djare) évite le temps pluvieux.

Le médicament d'Onias montre l'application d'une autre technique magique : à côté de la décoction d'herbes ajoutée au "ngon", on fait aux danseuses des sacrifices sous les pieds et on y introduit des cendres obtenues en brûlant des feuilles d'asas et des crevettes séchées. Cette technique de scarification est très fréquente chez les Fang et les Pongwe : une scarification sur le dos de la main donne la force pour boxer, une coupure au front pour les coups de tête, une scarification au coccyx protège les femmes des maladies vénériennes et une sur le ventre leur donne des aptitudes érotiques.

Des déclarations réticentes font allusion à d'autres médicaments plus puissants. Certains mettraient des fragments d'ossements humains dans un masque en le dissimulant dans l'œil sous un miroir collé, ou dans l'oreille. Nous avons vu que dans la danse Eko de Gaille, la canne du général contient un fragment d'os. "On appelle la canne Ayewa, c'est un nom pour camoufler. On peut aussi lui donner le nom de la personne dont la relique est dedans. Quand on dit : "le général sort", ce sont les reliques qui vont visiter la danse." La libation faite à la canne montre bien qu'il s'agit de se concilier la bienveillance de quelque puissance bien individualisée. On précisait dans le cas particulier que l'os employé venait du squelette d'un parent.

D'autres pensent que, se sentant mourir, un homme demande à quelque membre de sa famille de reprendre ses os. "Ce masque représente le fondateur dont chaque danseur avait "gardé l'os, remis par son initiateur en brousse, car c'est un homme qui avait dit que l'on ne "devait pas l'enterrer, sinon le redéterrer, pour s'emparer de tous ces os servant à l'initiation "des danseurs." Mais on affirme communément aussi que des amateurs de sorcellerie, pour assurer leur succès dans n'importe quel domaine, vont piller des tombes pour y prendre des os. On dit même que certains sont capables d'empoisonner quelqu'un de leur parenté pour faire des médicaments avec leurs os. Faut-il entendre ces affirmations au sens direct ou

y voir une image ? Faut-il croire à la réalité des faits ? Peu importe. Ce qui compte c'est l'atmosphère de crainte dans laquelle vivent beaucoup de Fang, c'est la hantise de la sorcellerie qui envenime toutes les relations sociales. La présence au moins virtuelle de tels "fétiches" dans l'arsenal des sociétés de danse répand autour d'elles une atmosphère sacrée.

Le médicament de la danse est détenu par le président de l'association. Lorsqu'un groupe se crée, la transmission des secrets magiques accompagne l'apprentissage des chants. A la création d'une société Eko de Gaulle, le "de Gaulle" ancien apprend à son pupille gestes et discours et lui confectionne la canne magique. Le rôle du président ne se limite pas à la fabrication et à la conservation de ce "remède". Il devra être à l'affût pour apporter les améliorations nécessaires. En 1953, l'inventeur de la danse Akwa s'aperçut que les compagnies rivales lui faisaient une dure concurrence. Aussi perfectionna-t-il le "médicament" de la société à la suite d'un songe. Il inventa le Nsek Akwa (boîte) pour y enfermer les plantes, et lui donna la forme d'une poupée en sparterie. L'ensemble est consacré aux esprits au cours d'une danse spéciale et représente l'esprit protecteur. Cette intrusion du sacré est passablement insolite dans une danse moderne exécutée dans une tenue qui évoque des joueurs de football et inventée, au surplus, par un infirmier.

L'existence d'un médicament collectif ne choque personne, par contre l'usage de gris gris individuels fabriqués au profit exclusif de l'un des artistes est parfois critiqué. On y voit un désir de succès personnel qui est jugé sévèrement, tant il est vrai que l'égoïsme est suspect.

Magie et sorcellerie sont présentes dans la préparation aux danses. A chaque représentation le sacré reste toujours proche. Les séances sont parfois précédées d'une retraite qui sépare les acteurs du monde quotidien. Les danseuses, et surtout la chanteuse, reçoivent une nourriture spéciale, boivent quelques décoctions ou s'aignent d'un liquide spécial. L'abstention sexuelle est quelquefois requise, obligatoire parfois. Les danses anciennes, Nloup, Onias, Bia, respectent cette pratique que l'on retrouve aussi pour certaines danses de masques (Ngon Ntan, Siboge Mekom).

Beaucoup de sociétés de danses exposent leurs remèdes pendant la représentation ; c'est souvent une cuvette d'eau où trempent feuilles et branches, et quelquefois on asperge la salle avant l'entrée des artistes.

Pour la danse Doum Doum extrêmement récente, le corps de ballet exécute quelques figures, puis la présidente de la compagnie, qui est en même temps la chanteuse et l'inventeur arrive en portant le Nsek Doum Doum (boîte où se trouvent les médicaments, surmontée d'une sorte de poupée que l'on voit en buste). Toute la compagnie danse autour d'elle et l'objet est posé devant les tambours.

Le rituel est à peu près analogue pour Nsek Akwa. Sommes-nous là en présence de magie ou n'est-ce pas un véritable culte qui se dessine ? Le secrétaire général de la société Akwa interrogé sur ce point indique que lors qu'il est nécessaire dans la société de choisir un nouveau président, on lui remet le Nsek Akwa "la statue avec les parfums de protection". "Les gens - dit-il - croient que Nsek Akwa est un fétiche. En fait, ce n'en est pas un, c'est "simplement une statuette pour faire peur, pour donner l'impression de surnaturel." Si le secrétaire général, homme instruit, n'attribue au Nsek Akwa aucun caractère surnaturel, il suppose pourtant qu'il puisse apparaître sous ce jour au peuple ; les libations faites à l'entrée devant la poupée ne peuvent que renforcer cette impression.

Dans les danses Nloup, Ozila, etc., le président tourne autour du lieu de la représentation pour surveiller qu'aucun maléfice n'est mis en œuvre contre sa compagnie.

L'atmosphère de représentations aussi pénétrées de surnaturel ne peut être comparée à celle de nos théâtres ou de nos opéras.

Nous n'avons pas encore évoqué ici les cas de "possessions" qui, parfois, donnent aux danses une intensité dramatique insoutenable. Notre but étant d'étudier des groupes sociaux, nous ne nous étendrons pas présentement sur ce sujet où la psychologie individuelle joue un rôle essentiel.

Dans certains cultes religieux Bwiti ou Ombwiri, les initiés cherchent à atteindre l'autre monde en absorbant un stupéfiant. Dans les mêmes cultes, des fidèles sont saisis et visités par un esprit. Mais ces cérémonies proprement religieuses sont hors de notre sujet. Nous nous limiterons aux sociétés de danses. Musique ou rythme provoquent certainement une émotion extraordinaire ; souvent, les chanteuses s'exclament qu'elles se sentent mourir. Comment traduire et expliquer ces interjections ? Inquiétude foncière, rhétorique grandiloquente ? Un traducteur estimait que la chanteuse voulait exprimer par là qu'elle était "transportée", "ravie" par la musique. Ces mots, que nous employons comme des images, ont bien eu, jadis, un sens plein.

Certaines danseuses entrent en transe, tout comme certains danseurs. Cet état est parfois ouvertement recherché par l'absorption de drogues. Délire poétique, inspiration, il est bien difficile d'en préciser la nature. Peut-être faut-il en revenir au "Paradoxe sur le comédien". L'acteur est-il possédé par son personnage, ne fait-il pas don de soi au public ? Les témoins fang vont beaucoup plus loin dans leurs explications et imaginent une possession au sens le plus traditionnel du mot : "On ne doit pas pousser de cris de joie pendant la danse. "Ça affole l'homme qui danse, il est comme celui qui est pris par l'esprit ombwiri . . La chanteuse doit s'abstenir aussi d'acte sexuel parce qu'elle aussi a un esprit chanteur", et un autre, à propos du masque Okukwe : "les masques ont leur nom personnel. Ça n'est pas un ancêtre "connu. On met le masque parce que ce n'est pas le porteur qui danse, mais l'esprit du masque, "si bien que le danseur subit des transes pendant la danse."

Les sociétés de danse sont donc imprégnées de sacré, mais toute la vie des Fang ne l'est-elle pas ? L'ambiance du sacré, tantôt bénéfique, tantôt maléfique, a été maintes fois soulignée. On a dit aussi la différence entre la magie exercée au profit de la collectivité et celle, qui bénéficiant à un seul, est méprisée. Mais ce qui étonne c'est la disproportion entre les forces mises en œuvre, les reliques manipulées, l'atmosphère religieuse et le but poursuivi. Il semblerait qu'il s'agisse tout bonnement de distraire quelques dizaines de campagnards. Il n'y a pas à proprement parler de rites. Les danses les plus profanes et les plus dénuées de sacré peuvent remplacer les autres. Être habile chanteuse, composer un ballet illustre mérite-t-il tous ces efforts, toute cette sorcellerie ? Toutes ces contradictions posent par elles-mêmes un problème.

Les sociétés de danse et la vie économique

Tout autour des sociétés de danse se tisse un réseau de prestations économiques. A plusieurs reprises, les autorités responsables de Woleu Ntem se sont plaintes de ce que le passage des sociétés chorégraphiques bouleversait la vie villageoise. Tout le monde est tellement entiché d'une nouvelle danse que, pendant 15 jours ou un mois, on ne s'occupe plus d'autre chose.

Si la production souffre, la consommation s'accroît : repas de fête, beuveries, achats de vêtements. Jamais, par contre, la danse ne paraît liée à des échanges : il ne s'agit pas, en effet, de groupes se visitant réciproquement, mais d'une troupe de professionnels faisant des tournées. Seuls les "bilaba" décrits au Cameroun ont un caractère de réciprocité. Il s'agit d'une sorte de potlach avec dons et contre-dons, et avec rivalité dans la largesse. Comme

toute action importante, le bilaba est accompagné de chants et de danses, mais l'aspect chorégraphique est peu développé, aussi n'en parlerons-nous pas.

Nous n'évoquerons pas non plus ici les représentations de la vie économique qui peuvent être esquissées à travers les danses, les chants ou l'organisation des groupes.

Nous chercherons uniquement les aspects économiques dans la vie des sociétés. En mettant de l'ordre dans les faits qui se présentent à nous, nous constaterons que certains s'expliquent parfaitement, tandis que d'autres semblent aberrants, comme s'il y avait une économie orthodoxe et une économie non orthodoxe.

Dans une première partie, nous verrons d'abord les occasions de prestations économiques, leur volume, avant de chercher qui les utilise et à quel objet elles sont destinées.

Lors d'une séance chorégraphique on peut de temps à autre voir un spectateur déposer une somme d'argent dans une corbeille, remettre un billet à une chanteuse ou à une danseuse dont il apprécie le talent. En fait, ces mouvements de valeurs ne sont pas bien importants. Les sommes versées pour engager la compagnie méritent davantage d'attention. En effet, lorsqu'un chef de famille doit célébrer une fête exigeant l'exhibition de danses, il passe marché avec une société de ballet et convient des honoraires à lui verser.

D'autres fois, les danseurs organisent eux-mêmes des tournées pour se faire connaître. Aussitôt après son initiation, une compagnie entreprend une tournée d'une certaine durée (de l'ordre de 15 jours ou un mois). Usage ancien probablement, puisqu'il y a un nom spécial pour le désigner : "*Minsem Eboulen*" (les 9 cours). Les spectateurs rémunèrent cette tournée. Par ailleurs, l'initiation, la transmission de la technique à une société nouvelle est une occasion importante de gains, car rien de sérieux ne saurait se transmettre sans contre-partie.

S'agit-il vraiment de gains ? Les cadeaux individuels sont de valeur limitée (50 F.CFA, par exemple). L'engagement d'une compagnie coûte environ 5 000 F. pour les danses importantes, 2 000 F. pour les groupes moins nombreux et moins célèbres. Chiffre considérable si on le compare aux recettes d'un budget familial moyen qui atteint probablement à peine 50 000 F.CFA par an et par famille pour les ruraux. Chiffre modeste toutefois si l'on tient compte du nombre de figurants, de la durée du spectacle et du déplacement. Le coût de l'initiation est généralement élevé ; il varie bien entendu selon les danses, selon la renommée des initiateurs et probablement les possibilités des initiés. Ceux que nous avons relevés vont de 67 000 F. pour Ngan Ngom et 10 000 F. pour Bia, les plus onéreux, à 1 000 ou 1 500 F. les moins chers.

Quant aux tournées, elles représentent un apport inattendu : un groupe de Ngan Ngom a déclaré avoir reçu 47 000 F., le groupe Akwa : 39 000 F. Une bonne comptabilité exigerait que l'on tienne compte de la durée des tournées et du nombre des participants. On constaterait alors que le salaire horaire des artistes est ridiculement bas.

A côté des gains en argent, il faut évoquer les prestations en nature : le groupe est nourri par ses hôtes. Ceux-ci doivent leur fournir en outre des objets divers dont les informateurs tiennent le compte avec un soin amusant. Il faut 5 000 F., un coq, deux mètres de tissu blanc, une assiette blanche, dix litres de vin et une aiguille pour faire danser la société Bia ou Akwa. La disproportion entre l'aiguille et les 5 000 F. est divertissante. Ces comptes témoignent-ils d'une myopie inquiétante, d'une inaptitude à voir les choses dans leur ensemble ou d'une imprévoyance marquée ? Si l'on demande une aiguille pour réparer les vêtements de cérémonie, c'est que l'on ne songe pas à en emmener une avec les accessoires, ou qu'on l'a perdue ou jetée après usage. Une valeur symbolique est probablement liée à cet instrument puisque les novices de Bwiti doivent en fournir une avec leur "*trousseau*". L'aiguille ne doit-elle pas libérer l'âme, en perçant les enveloppes qui l'enserrent ?

Ces objets, ces sommes sont livrés au président de l'association. Parfois un dignitaire spécial est chargé de conserver ou de gérer la cagnotte. Parfois, le partage est immédiat, une part plus forte étant attribuée au président... Des groupes, en effet, reconnaissent qu'il est difficile de confier la garde d'un magot commun à un trésorier ; il y a des "*histoires*", aussi le partage immédiat est-il une bonne solution.

Certaines associations conservent l'argent ainsi gagné et l'utilisent aux fins de la société : achat de vêtements, d'instruments... D'autres ont un règlement plus compliqué et distinguent selon la provenance des fonds : les cadeaux individuels sont partagés, le paiement fait à la société par l'invitant l'est aussi, tandis que les amendes infligées aux membres de l'association sont conservées pour être utilisées au profit de tous, en achat de matériel, de savon, de cigarettes ou de boissons.

Jusqu'à présent, tous ces faits s'expliquent parfaitement dans le cadre d'une économie classique : les ballets conçus comme des entreprises de spectacles fonctionnent de façon à laisser des bénéfices à ceux qui les dirigent.

Mais d'autres éléments viennent contredire cette interprétation. Etranges sociétés que celles où les bénéfices de la soirée sont répartis non seulement entre acteurs, mais entre tous les assistants. Etrange société que cet Eko de Gaulle où les dirigeants consacrent une part du bénéfice à payer à boire aux spectateurs. On doit bien constater que le but poursuivi n'est pas, ou n'est pas seulement, de faire des bénéfices au profit du groupe ou de chacun des participants.

Les prestations en nature, avec leur caractère un peu dérisoire, avaient déjà attiré notre attention ; sont-ils la trace d'un temps où la monnaie était à peu près inconnue et où, par conséquent, les paiements devaient se faire en nature ? Mais pourquoi cette liste quasi rituelle de poulets, de boissons, de tissus ? Pour un paiement en nature n'importe quoi pourrait faire l'affaire et, en particulier, ces denrées si universellement appréciées qu'elles sont devenues ici ou là des monnaies ou des monnaies de comptes : blocs de métal, boules de caoutchouc, ivoire. Pourquoi faire offrir par l'organisateur dix ou vingt litres de vin pour le distribuer non seulement aux acteurs mais à tous les assistants ? Un autre trait mérite réflexion : c'est l'instabilité extrême des prix perçus. Selon les occasions une compagnie de danse se déplacera pour 5 000 F. ou pour 2 000 F. modifiant ses tarifs selon la capacité contributive de son hôte. On peut se demander si le prix a de l'importance en lui-même ou s'il ne joue pas plutôt un rôle symbolique. Les perspectives purement économiques n'expliquent rien : il ne s'agit pas de réaliser un gain, mais de se divertir ensemble et de marquer ainsi des liens de solidarité.

Plusieurs sociétés ont coutume d'organiser un festin pour leurs adhérents, après que les représentations leur ont permis d'amasser un nombre suffisant de poulets. Des réunions accompagnées de beuveries sont prévues dans beaucoup de cas. Comme dans tout rituel de communion, elles ont pour but de resserrer les liens entre les membres du groupe.

Dans plusieurs associations, des amendes peuvent venir grossir la caisse commune. Sanctionnant des fautes contre la morale ou l'éducation, plutôt que relatives au but social *stricto sensu*, elles montrent bien que la société se veut globale. L'amende peut également servir à maintenir l'atmosphère de discipline, en donnant une arme aux dirigeants. Des membres de sociétés chorégraphiques attirent l'attention sur les cotisations versées par les adhérents à la caisse commune. On trouve cette règle dans les danses d'invention récente (Akwa, Comité, Jazz, Eko, Ekwan Maria) et adaptée à des buts fort divers : les jeunes gens qui se retrouvent au Jazz confient leurs vêtements à un vieux qui leur sert de président et organise pour eux une beuverie ; les femmes de Comité réunissent des fonds pour monter une pharmacie d'urgence ; celles d'Ekwan Maria paient leurs repas de fête et les gens d'Akwa achètent leurs vêtements de théâtre. Les règlements des sociétés les plus traditionnelles n'auraient-ils pas été codifiés avant que la monnaie ne soit aussi universellement répandue ? L'argent est-il un aspect de cette civilisation nouvelle que les sociétés chorégraphiques de forme récente intègrent à leur façon ?

Dans le groupe Eko de Gaulle de Kango, un dirigeant déclare que les cotisations atteindraient 2 500 F. par mois (ce qui ferait à peu près 100 F. CFA par membre titulaire de la société), somme énorme si l'on considère la modicité des ressources courantes des femmes. Peut-être s'agit-il du total atteint au mois de l'enquête (mars). Il ajoute que les

adhérents peuvent emprunter auprès de la caisse. La société de danse va-t-elle se transformer en une de ces sociétés à base financière comme on en voit tant au Cameroun, surtout chez les Bamiléké ? Va-t-elle devenir une tontine appelée au Gabon "parion" ? L'intérêt de tels organismes, susceptibles d'étayer le crédit mutuel, n'est pas à démontrer.

Une autre société théâtrale a organisé le travail commun de ses adhérentes. Ici encore l'intérêt de cette initiative est évident.

Tous ces faits s'expliquent mal dans une optique purement économique. Ne trouvent-ils pas une place logique si l'on veut bien considérer que l'argent ou les autres prestations sont simplement des outils destinés à assurer la cohésion et le prestige du groupe ?

Il est inutile d'insister ici sur la nouveauté que représente la naissance d'un esprit social volontairement accepté. Famille mise à part, les Fang paraissent n'avoir jamais eu de structure sociale véritable. Aussi n'est-il pas étonnant que ces groupes aient tendance à intégrer tous les aspects les plus divers de la vie. Les mouvements de valeurs économiques sont une manifestation de reconstruction sociale, parmi d'autres, au sein des sociétés de danse. Cette utilisation nouvelle et originale des échanges économiques ne doit pas cependant faire oublier les traits d'économie orthodoxe qui se rencontrent dans nos sociétés, puisque certaines sont des entreprises de type classique, au sein desquelles un patron prélève une part importante des bénéfices.

On peut même espérer que certains groupements seront capables d'engendrer des organismes de type coopératif où la vie économique s'intégrera harmonieusement dans la vie sociale.

BALLETS D'AFRIQUE NOIRE OU RITES CHORÉGRAPHIQUES

Beaucoup de ces danses semblent d'une authenticité douteuse, beaucoup de ces sociétés chorégraphiques semblent la caricature de ce qui peut se rencontrer en Europe. L'ethnographe s'étonne qu'on puisse accorder quelque intérêt à de telles anomalies culturelles.

C'est que les exigences de l'ethnographe et celles du sociologue sont différentes. Témoins de la culture propre à une certaine population, l'ethnographe aime retrouver les institutions et les rites dans leur aspect le plus ancien. Avec la présence des Européens, les voyages, les relations, les emprunts et les contaminations culturelles se sont multipliées. Certains rites se sont vidés de signification et restent là comme fossilisés, d'autres ont totalement disparu, d'autres encore sont réinterprétés et utilisés avec une signification nouvelle. Bien entendu, même dans des temps fort reculés, aucune culture n'était vraiment pure et à l'abri de toute influence étrangère, mais le mouvement a pris une ampleur extraordinaire depuis quelques décades et surtout en certaines régions.

Ancienneté, pureté sont deux critères essentiels d'authenticité ethnologique. Peut-être faudrait-il en introduire un autre, celui de la cohésion interne, de la bonne intégration de chaque élément dans l'ensemble. On s'étonne, en effet, lorsque l'on rencontre dans une société patrilinéaire des institutions liées généralement aux groupes matrilineaires. Traces d'un état antérieur, étapes d'une évolution, emprunts mal adaptés, diverses hypothèses se présentent pour justifier de telles intrusions. Il se peut d'ailleurs que ces "contradictions internes" ruinent la société où elles se développent. Devenant incompréhensible pour ceux qui y vivent, elle devient difficilement supportable. Ses dysharmonies peuvent la ruiner totalement.

L'authenticité, vue par le sociologue, n'est pas la même. Pour lui, la nouveauté est aussi respectable que la tradition si elle est acceptée par la population. L'invention récente présente le même intérêt que la coutume si elle est adoptée par une aussi large fraction du peuple considéré. Aucune considération normative ne l'arrêtera : telle pratique, coupable aux yeux des experts de droit coutumier est admise, telle autre, sans être ouvertement acceptée par l'opinion publique, est cependant mise en œuvre dans la plupart des cas, telle doctrine est désapprouvée, mais les conduites qu'elle inspire ne sont pas sanctionnées... Mille nuances sont possibles dans l'art d'accorder les principes et les faits. Pour le sociologue, tout cela est également matière à réflexion.

En ce sens, toutes ces danses, toutes ces sociétés chorégraphiques sont parfaitement authentiques. Acteurs et spectateurs appartiennent à l'ensemble du peuple et non pas à une classe particulièrement marquée par une acculturation quelconque. Tout le pays, à des degrés divers, en est témoin et pas seulement une zone urbaine ou industrielle particulièrement ouverte à la circulation. Lorsqu'il s'agit d'inventions, ce sont des inventions autochtones ; lorsqu'il s'agit d'emprunts, ce ne sont pas des décalques purs et simples, mais des adaptations. Certes, tout cela se passe en marge des cérémonies traditionnelles, mais il s'agit de la naissance d'institutions nouvelles et non pas de parasites plaqués sur une vie sociale artificielle. Et c'est probablement parce qu'elles ont acquis leur indépendance vis-à-vis des rites traditionnels que les sociétés chorégraphiques peuvent se montrer aussi fécondes en créations nouvelles et en adaptation de modes étrangères. Nous aurons donc, en ce chapitre, à examiner successivement invention, acculturation et déritualisation.

Indépendance vis-à-vis des rites

Pour montrer que la danse échappe au rituel, il faut voir d'abord dans quelle mesure elle est indépendante des cérémonies qui marquent des périodes importantes de la vie sociale ou religieuse. Il faudra examiner ensuite, dans la chorégraphie elle-même et dans la société chorégraphique, l'importance du rituel, la signification profonde des manifestations, des gestes, des organisations.

Selon les schémas classiques de l'ethnographie africaine, on s'attend à ce que la danse joue un rôle essentiel dans les cérémonies. Mode d'expression privilégié en Afrique, elle fournit d'ordinaire une part importante de tous les rites. Les religions s'expriment par elle, c'est en grande partie à travers des rythmes dansés que sont célébrées les cérémonies qui marquent la fuite du temps ou des saisons, c'est par des danses que l'on solennise les jalons importants de la vie humaine, que l'on amasse en ces périodes délicates l'énergie nécessaire pour surmonter les difficultés et que l'on cherche à attirer les bénédictions des puissances surnaturelles. Ce sont des danses qui manifestent et maintiennent la cohésion sociale ou familiale. Aussi les sociétés de danse se confondent-elles généralement avec les sociétés d'initiation, avec les classes d'âge ou avec les sociétés secrètes dont le rôle social et religieux est bien connu.

En était-il ainsi chez les Fang de l'ancien temps ?

On peut citer des danses liées aux cultes religieux. Le Melan est associé aux cultes des byéri, l'Ombwiri et le Bwiti célèbrent leurs cultes avec des danses, mais dans ces groupes l'aspect religieux l'emporte tellement sur l'aspect chorégraphique que nous n'en avons pas entrepris l'étude. D'ailleurs, le Melan n'existe plus guère. Quant aux cultes de Bwiti et d'Ombwiri, ils sont imités des Mitsogo et des Myéné.

Y eut-il chez les Fang des danses de caractère politique ? BALANDIER cite des danses de justice qui marquaient la conclusion de procès importants. D'autres auteurs évoquent des danses militaires qui célébraient le départ ou le retour des guerriers. Dans le même domaine, des masques intervenaient dans le village pour maintenir dans l'obéissance femmes et enfants. Cela se dit encore, mais le croque-mitaine ne fait plus peur à personne. L'absence des rites

agraires ne peut guère étonner ; les Fang ne sont pas des agriculteurs bien convaincus, leurs migrations récentes expliquent qu'ils n'aient pas de racines profondes dans la terre. On ne trouve pas non plus de rite de chasse.

L'inorganisation manifeste de la société fang va de pair avec l'absence actuelle de société d'initiation et de classe d'âge. Il y eut l'initiation à Ndong Mba avec les rites d'épreuves couronnés par l'autorisation de manger le So. Est-ce une coutume fang ou un emprunt à des voisins ? Rien de cohérent ne vient actuellement rappeler ce rite.

Si l'on quitte la vie collective pour examiner le cours de la vie individuelle, trouve-t-on une spécialisation des danses utilisées pour solenniser naissances, mariages ou deuils ? Non : on danse n'importe quoi en n'importe quelles circonstances ; on fait venir au gré de chacun tel ou tel ballet. Les sociétés chorégraphiques semblent bien coupées de tout rituel. Le fait qu'elles sont utilisées à l'occasion de toute cérémonie montre bien qu'elles ne sont vraiment liées à aucune.

Faut-il dire alors que les danses trouvent en elles-mêmes leur propre finalité ? Ce serait vrai, dans l'état actuel, pour beaucoup et en particulier pour celles qui paraissent les plus authentiques. Ce serait faux pour les associations modernes : Comité veut répandre les doctrines d'un parti, Ekwan Maria veut faire de l'apostolat catholique, tout comme Enyege voulait proclamer l'unité de la tribu.

Chez les peuples étudiés par l'ethnographe, la danse semble liée de façon constante à toutes les manifestations importantes et sérieuses de la vie. Les sociétés chorégraphiques sont en même temps les clubs où s'élaborent les décisions politiques capitales, les écoles où sont enseignées les traditions et où peuvent se distinguer les intelligences, les conciles où sont définis et mis à la portée du peuple les croyances religieuses. Il n'en est pas ainsi pour les Fang. Ce n'est pourtant pas que la respectabilité ou le respect humain aient étouffé chez eux l'amour de la danse comme cela est fréquent chez les musulmans du Sénégal ou de Guinée. Peut-être leur société est-elle trop anarchique pour avoir jamais secrété des rites ou des cérémonials ? Peut-être a-t-elle été trop housculée au cours des migrations pour avoir conservé un corps de croyances et de pratiques homogène, élaboré et complexe.

Certes, les sociétés de danse ne sont pas liées à des rites. Mais sont-elles par elles-mêmes ritualisées, peut-on avoir en elles la trace d'une inspiration profonde, sacrée ? Il y a bien autour d'elles mystère et magie, mais pas plus que dans les autres activités africaines. Danses révélées par des songes ? Mais la plupart des gens attachent beaucoup d'importance aux rêves et les retournent en tout sens pour leur trouver signification et application. Médicament employé pour la danse ? Pourquoi pas. On en confectionne bien pour le football.

La liberté d'allure des danseuses et des sociétés dans leur ensemble est, au contraire, frappante : les chanteuses modifient leurs textes, ajoutent des couplets, les interpolent ; les pas des danseuses sont bien loin d'être stéréotypés et chaque compagnie paraît avoir beaucoup de liberté vis-à-vis des traditions dont elle est dépositaire. La souplesse des traditions orales, par opposition à la sclérose qui frappe ce qui est écrit, explique peut-être cette indépendance. Mais il faut probablement songer aussi à un souci de précision limité, à une attitude particulièrement libre vis-à-vis des coutumes ancestrales. Le respect confère un certain lustre de sacré, mais c'est un sacré avec lequel on vit, que l'on ne croit pas nécessaire de séparer de la vie quotidienne et de ses exigences. Il suffit de comparer l'attitude compassée des Européens assistant à la messe avec la décontraction musculaire apparente des Africains assis à côté d'eux pour comprendre ce que nous voulons dire. La technique de la danse peut contribuer à expliquer cette spontanéité ; ces danses sont dansées avec tout le corps et non pas comme les nôtres avec les membres seulement. Il est plus facile de déterminer avec rigueur des mouvements des bras ou des jambes qu'une ondulation de tout le corps.

Rien de hiératique dans cette danse, et l'on est tenté de conclure que cette liberté ne saurait rien cacher de bien sérieux.

Si l'on examine la société chorégraphique, les mêmes pensées viennent à l'esprit ; comment pourrait-on la comparer aux sociétés secrètes décrites en Afrique ? Celles-ci, souvent liées à la circoncision et à l'initiation des jeunes gens par classe d'âge, se protègent par le secret : on ignore quels en sont les chefs, le lieu des réunions est tenu secret ainsi que la cachette des instruments des rites. Sous le sceau du secret, elles donnent aux jeunes gens une connaissance ésotérique. Beaucoup de cérémonies ont lieu dans le mystère des forêts éloignées.

On retrouve des traits de ce genre dans les groupes de Bwiti et d'Ombwiri, mais pas dans les sociétés de danse proprement dites. Elles n'ont pas de rapport avec des initiations ou des mutilations sexuelles. Leurs adhérents se rassemblent en dehors de toute considération d'âge. Aucun secret ne plane sur l'organisation des groupes dont chacun connaît bien les dignitaires. N'est-ce pas avec eux que l'on traite pour embaucher la compagnie ? Aucun mystère non plus à propos des représentations : plus le public est nombreux, plus les organisateurs sont heureux. Aucun secret, sinon à propos de détails dérisoires : on n'habille pas les danseurs masqués en public afin de provoquer chez les spectateurs un sentiment d'effroi ; on hésite un peu à révéler la composition du "médicament" de la danse.

La liberté d'adhésion montre que nous ne sommes pas dans un domaine réglé par des rites. L'association est libre, y vient qui veut. Lorsqu'un village veut organiser un groupe d'Eko de Gaulle, les rôles sont distribués, après discussion publique, au gré de chaque figurant.

Les réunions ne sont pas soumises à un rituel mystérieux. Le règlement intérieur pourrait être celui de n'importe quel conseil d'administration : tour de parole, direction des débats. Nous voilà loin de la "mystérieuse Afrique" des "explorateurs".

La plupart des sociétés acceptent à la fois des hommes et des femmes, et cela suffit à écarter nos sociétés des divers groupements traditionnels. En effet, la séparation des sexes est une règle quasi générale au point que certains auteurs anciens y voyaient une réaction de défense des hommes contre une société dominée par les femmes, ou réciproquement. Peut-être souligne-t-on simplement ainsi la bi-polarité qui anime toute société humaine ? Cette question se pose aux Fang qui s'inquiètent de longue date de l'indépendance des femmes, chez qui l'instabilité du mariage est particulièrement marquée et qui prétendent vivre dans un régime patri-linéaire (et patriarcal) rigoureux. Il aurait pu sembler logique, dans un tel contexte, que les hommes se réunissent de leur côté pour résister à la pression féminine et que celles-ci aient leurs propres associations de défense. Si la mémoire des anciens a conservé le souvenir de sociétés de danse strictement masculines ou féminines, ces groupes n'ont pas résisté devant l'évolution, ils ont disparu et ont été remplacés par les sociétés mixtes que nous décrivons ici.

Faut-il en conclure que les associations antérieures étaient vraiment traditionnelles et que celles d'aujourd'hui ne sont que des caricatures ? Innovations, caricatures ou monstres sociologiques, nos sociétés n'en sont pas moins fort vivantes. Elles répondent à un besoin bien actuel puisqu'il s'en crée sans celle de nouvelles. D'ailleurs, qui nous prouve que Mevungu, Ngil, Mitouma, Ndong Mba, Mekoum, ces sociétés dont les anciens ont gardé le souvenir, étaient plus conformes à une tradition fang ? Elles étaient certainement plus proches du schéma général des sociétés africaines. Rien ne prouve qu'elles n'aient pas, elles aussi, été empruntées.

Secrètes, employant un rituel ésotérique et des musiques spéciales, ces sociétés ne réunissaient pas n'importe qui. Il fallait être choisi par les dirigeants et franchir les épreuves pour y être admis. L'initiation - à travers ce qu'on en connaît - concernait des traditions diverses. Dans le cas des sociétés modernes étudiées ici, elle se borne à l'apprentissage des techniques de danse et de chant.

Quelques traits pourtant montrent que la danse n'est pas un acte indifférent et sans importance. Aux funérailles des membres de la société Onias, il y a une danse spéciale. Pour les fêtes de lever de deuil, les organisateurs recherchent parfois les danses que le défunt appréciait. Nous avons vu enfin que les reliques d'un amateur de Eko de Gaulle fournissaient un fétiche précieux pour la danse qu'il aimait.

Danse et société de danse ne sont donc pas marquées par un rituel précis et impérieux, ce qui incline à penser que leur rôle est secondaire dans la vie sociale et religieuse. Pour l'instant, elles permettent une expression esthétique individuelle ; elles fournissent à la société un spectacle et donnent occasion à un petit groupe de se rassembler dans un but commun.

Ont-elles eu jadis une fonction plus importante ? Rien ne le démontre pour les sociétés étudiées ici.

Pour tenter ce sondage vers un passé révolu, il faut chercher si les danseurs et leur public attribuent une signification autre qu'esthétique à leurs parures, à leurs vêtements, à leurs accessoires de scène, à leurs instruments.

Examinons d'abord la possibilité théorique d'un symbolisme cohérent. Les cérémonies traditionnelles se déroulent dans un certain désordre avec une organisation approximative, des temps morts ou des interruptions. Ce n'est pas l'atmosphère figée que nous croyons réservée aux choses sérieuses. L'Africain vit avec le sacré dans une familiarité qui dérouté l'Européen. Une visite à des cultes bwiti montre bien l'existence d'un corpus de symboles : le temple est orienté par rapport au soleil, le sens des processions a une signification, les couleurs sont choisies selon un code précis. Le plan même du temple suggère un homme couché dont les portes figurent les mains et les pieds. Les mouvements de foule, les pas de danse, représentent des phases de la création ou de la vie future, etc. En face de ce symbolisme riche et bien vivant, ce que l'on peut tirer des sociétés de danse paraît bien pauvre comme nous le verrons pour les vêtements, les coiffures, les accessoires et les masques.

Le modernisme de l'accoutrement est tellement évident que l'on s'étonne d'y voir mêlés des éléments traditionnels. Mélange décevant où l'on ne retrouve ni la sobriété, ni l'adaptation au cadre des vêtements traditionnels, à vrai dire sommaires. On y emploie maladroitement le luxe de matières et de couleurs que fournit l'industrie moderne. Les tenues sont faites sans grand soin, cousues à la diable, taillées dans des tissus médiocres.

On peut parler pourtant de symbolisme à propos de la couleur de ces vêtements. Le blanc est généralement adopté : c'est la couleur des morts, des esprits. Rubans, passepoils, ceintures aux couleurs du drapeau, signe de puissance, sont souvent employés.

Plusieurs danses utilisent des jupes de raphia ou des feuilles portées par-dessus le vêtement européen. Est-ce simplement pour évoquer le passé ? Leur attribue-t-on un rôle esthétique du fait qu'elles arrondissent les mouvements ? D'autres danseuses s'accrochent à la taille toutes sortes de peaux de bêtes. Comme dit un informateur, elles servent à dissimuler des mouvements qui, sans cela, paraîtraient trop évocateurs aux hommes. Faut-il chercher un sens plus profond ? Probablement, car l'un des gestes de la danse Nloup consiste à transmettre d'homme à femme, comme tribut à la beauté, une peau de genette. On sait aussi que les peaux de genette ont un grand rôle dans le bwiti fang : elles y symbolisent la mort, le cadavre en décomposition étant, dit-on, tacheté comme une peau de genette. S'il y eut une symbolique précise, elle semble perdue dans les sociétés de danse. A l'heure actuelle, on voit souvent des danseuses qui pendent à leur taille mouchoirs de tête, ou foulards de soie, pour représenter les peaux dont on se ceignait jadis : symbolismes au second degré.

Plus près des jupes de raphia, l'*elomba* est plutôt ornement que vêtement ; faux derrière comme celui que portaient les élégantes de 1880, il est composé de raphia coupé court et d'une ceinture souvent ornée de grelots. Porté sur la robe, il souligne et amplifie la croupe et la danse consiste à faire sauter l'*elomba* sur les reins. Dans le bwiti l'*elomba* a un sens symbolique. Barbe de Dieu ou toison pubienne d'une divinité, il est ravi par le serpent et donné aux hommes. Personne, dans les sociétés de danse, ne songe à une telle signification.

Bracelets et jarretelles ornent parfois les danseuses. Souvent les bracelets de raphia qui entouraient les biceps sont remplacés par des flots de tissu lacérés en bandelettes. D'après les danseuses, il s'agit simplement, là aussi, de prolonger et d'assouplir les mouvements des épaules ; on trouve, en effet, ces "*menyeng*" dans les danses où les épaules sont secouées d'avant en arrière.

Une ornementation plus complexe, qui se rencontre dans la tenue de certaines danseuses de Nloup ou d'Ozila, laisse penser qu'il peut y avoir un sens plus profond. De petits masques sont enfilés sur les bracelets, des remèdes peuvent être cachés dans les orbites creuses et recouverts d'un miroir.

Dans le bwiti au début du culte, des folioles de palmier sont distribués aux assistants qui les attachent au poignet ou les conservent à la main. C'est, m'a-t-on dit, en souvenir du Christ qui se cacha dans cet arbre. L'explication m'a paru un peu obscure.

Aux genoux, les danseuses ajustent parfois des cordelettes destinées à fixer des grelots de fer forgé ou des boîtes de lait condensé contenant des cailloux, qui en sont la version moderne.

Beaucoup de danseuses portent une coiffure d'uniforme, calot, béret, mouchoir.. "Pour faire joli", "Pour faire comme les soldats", explication bien médiocre si l'on compare encore une fois à celles des bwitistes dont la chéchia évoque le sang du Christ tombé sur la tête des hommes pour les racheter.

Plus conformes probablement aux normes traditionnelles, les danseuses d'Ozila ou de Ngan se coiffent d'une touffe de plumes sur le sommet du crâne.

Le "ollando" est probablement la version moderne de cette coiffure. Il s'agit d'un petit cylindre de tissu roulé, fixe au-dessus du front et qui s'épanouit en un panache de tissu découpé ou de plumes. L'aspect de ces plumeaux de 25 cm est cocasse. On en souligne l'utilité dans les danses où l'on hoche la tête, sans en donner la moindre explication, sinon l'équivalence avec les plumes.

Même ignorance du symbole à propos des petits bâtons souvent prolongés d'un ou deux mouchoirs. Faut-il voir là des résidus d'anciens fouets de danse, ou songer qu'ils remplacent des branches d'arbres feuillus, jadis tenus en mains en raison de leurs vertus médicales ou magiques. L'usage de ces "goupillons" rudimentaires dans le Nloup, des feuilles de palmier dans le Bwiti, incline à cette interprétation.

Peut-être serait-il judicieux de réunir sous les termes de masques tout ce qui dissimule la personnalité des danseurs. Les peintures faciales viennent en premier lieu? Dans plusieurs groupes chorégraphiques, les danseuses s'enduisent la figure de poudre blanche et dessinent des points rouges avec de la râpure de bois de padouk. Dans les cultes bwiti ou ombwiri, le blanc est la couleur des morts ou des esprits. Il peut également signifier le sperme et la descendance masculine, tandis que le rouge représente le sang menstruel et la descendance féminine. Les danseuses de Nloup ont-elles oublié la signification de tout cela? On ne parle que de beauté ou d'étrangeté.

Le masque est un élément bien caractéristique de la culture négro-africaine. Et l'on peut voir des masques fang présentant des qualités plastiques appréciables. Quelle valeur symbolique ont-ils ou ont-ils eu? Trois sculpteurs de masques interrogés semblent ne pas en voir. L'un explique les traits pour des raisons d'esthétique ou de décoration. L'autre répond qu'il exécute ce que lui demande son client. Celui-ci, dit-il, se réfère à un type général, mais précise tel trait particulier. Le troisième, enfin, répond qu'il s'en tient à des types classiques qui sont faits pour ressembler le plus étroitement possible à des hommes anciens. "Ils doivent être comme des photos, dit-il, pour transmettre le souvenir de gens célèbres par leurs actions." Le masque Ekëkëk, par exemple, est fait à l'image d'un homme ayant vécu autrefois, qui avait un grand nez et était fort brutal; la malice populaire en a fait un croque-mitaine.

Les artistes en somme dénie la possibilité d'un symbolisme. ils pensent que le masque remplit une fonction, sans plus.

Le mirliton qui permet de déguiser la voix doit être rapproché du masque. S'il dissimule la voix du chanteur ou de la chanteuse qui est-il supposé représenter? Un document déjà ancien (rapport VUILLAUME datant de 1935) relatif à la société masculine Makoum, dont il ne reste guère que le souvenir, rapporte un mythe selon lequel la musique aurait été donnée aux hommes par Nyingone, fille de Dieu.

Mais actuellement des femmes, comme des hommes, se servent de ce mirliton, dans des sociétés différentes, certes. Une telle usurpation n'en est pas moins anormale et prouve une perte de signification très marquée.

Ainsi, les sociétés de danse dont nous signalons la prolifération et le dynamisme paraissent vidées de sens profond, si tant est qu'elles en aient eu à un stade antérieur. Elles sont détachées des rites. Ce sont des groupes théâtraux qui ont en eux-mêmes leur fin propre.

Acculturation

L'intensité de l'acculturation peut être une explication de la perte de signification relevée dans les danses. En effet, si une civilisation est envahie par toutes sortes de nouveautés, elle risque d'être submergée sous cette masse. Des idées, des usages incompatibles entre eux sont mis en circuit simultanément, provoquant l'élimination ou la transformation de certaines doctrines. Des rites sont adoptés, qui transportent avec eux des bribes de croyances. Du tourbillon des idées naît confusion et scepticisme. Il faut qu'une civilisation ait une rare force d'assimilation pour pouvoir résister à l'irruption d'idées étrangères ; il faut qu'un peuple ait une connaissance profonde de sa propre culture, pour ne pas être contaminé, pour conserver présente à l'esprit la signification profonde de tous ses actes.

Aucun respect, aucune barrière sacrée ne met à l'abri des influences extérieures. Sans parler une fois encore du bwiti, venu de chez les Mitsogo, évoquons brièvement le culte des ancêtres. Les Fang n'en ont pas le monopole, bien sûr. Les amateurs d'art nègre connaissent bien les "byeri", statuettes qui surmontaient les boîtes d'ossements. Mais si le style en est, en général, bien caractéristique, l'idée n'est-elle pas étrangère ? Les explorateurs décrivent des objets de ce genre chez les Myéné ou les Massango. Les fameux masques Bakota, qui sont, en réalité, des bustes d'ancêtres revêtus de cuivre que les Obamba mettent au-dessus des ossements, sont décrits par du CHAILLU qui les avait vus chez les Nkomi. Emprunts et influences sont donc évidents ; à travers tout le Gabon, des modes et des techniques se sont propagées depuis longtemps, même chez les Fang protégés par une redoutable réputation. Le culte d'ancêtre, matérialisé dans le byéri était parfaitement cohérent dans une civilisation patriarcale : chaque groupe honorait ses fondateurs. Mais tout cela a subi une singulière évolution à partir du moment où les ancêtres réunis recevaient des prières collectives de plusieurs familles. Autre évolution encore : avec l'intervention du Melan, une société d'initiation était née. Les jeunes gens drogués par l'absorption d'alan se voyaient présenter les reliques des diverses familles.

Enfin, plus récemment encore, des ossements étaient employés dans un but magique pour forcer la chance, lancer des malélices... On voit par ce seul exemple combien un rite unique peut contenir de croyances diverses et parfois contradictoires empruntées probablement à des sources variées.

Pour juger en toute connaissance de cause de l'acculturation, il faudrait savoir ce qu'est ou ce qu'a été la culture originelle des Fang. Entreprise vaine puisqu'on ne sait d'où vient ce peuple migrateur et conquérant. On ne peut donc pas savoir quels étaient, dans son cadre ancien, les éléments matériels de sa culture. Etaient-ils gens de la forêt ou de la savane ? D'autre part, les migrations ont probablement accentué la dislocation des groupes so-

ciaux, l'oubli des institutions et des rites. Les conquêtes ont permis des contacts avec d'autres peuples et des emprunts massifs à leurs institutions. Rechercher ce qu'était la culture fang à l'état pur paraît donc une entreprise difficile. D'ailleurs est-ce jamais possible ? A part des cas extrêmes y a-t-il des cultures qui se développent de façon autonome, sans emprunts à l'extérieur ? Emprunts, influence, initiation, ne sont-ils pas une donnée constante de la vie culturelle ?

Comment les déceler d'ailleurs. Certains sont évidents, soulignés par le mot qui les désigne, l'outil ou l'instrument qui les accompagne. Les choses sont parfois moins claires. La mémoire de l'emprunt s'est estompée, à moins qu'on ne l'oublie volontairement, qu'on ne le nie et qu'on ne le dissimule. Faut-il alors rechercher dans quelle mesure telle institution, telle coutume juridique, tel rite, est compatible avec l'ensemble de la culture considérée ? Ce critère de cohérence interne est intéressant à plusieurs titres. Il permet, en effet, de voir si un corps étranger s'est inséré dans un ensemble. Il permet de mesurer le discernement dont fait preuve le peuple qui emprunte : s'il ne conserve que ce qui peut être assimilé, il sauvera sa civilisation, sinon, en hébergeant des parasites, il créera un monstre que les contradictions internes ruineront par le dedans. Enfin, il permet de mesurer la résistance des civilisations : si elles assimilent et réinterprètent, elles montrent leur aptitude à survivre et à se développer.

Qu'en est-il dans le cas des Fang ? Deux groupes d'emprunts doivent être distingués. Ceux faits à l'Europe et ceux faits à des peuples voisins.

La danse par couple est évidemment d'origine occidentale. Les informateurs fang n'en sont pas tellement conscients. De jeunes informateurs, par exemple, croient que la danse "Bal" est traditionnelle et remonte au temps des ancêtres ; en fait, il s'agit d'une danse organisée par un orchestre comportant un accordéon et dont les tournoisements datent vraisemblablement de la belle époque des valse. La tendance à assimiler la nouveauté est bien donnée, à propos de cette danse, par la description d'un enquêteur qui expliquait ainsi l'historique de cette chorégraphie : "La danse Eko fut fondée en 1939, par X... qui transforma le Bal, fondé par les Pongwé, à la danse Eko, d'origine fang." On remarquera la désinvolture superbe avec laquelle l'emprunt se trouve à la fois reconnu et nié.

Le passage du Bal, revu par les Fang, à la danse Eko est intéressant quant à l'attitude prise envers les couples. A l'origine, ceux-ci se choisissent librement, comme dans les danses européennes que nous connaissons bien. Puis, avec le Bal fang, une réglementation restrictive s'introduit. Les hommes qui ont déjà dansé ne peuvent rester et doivent quitter le plateau.

Danses de pur divertissement que ce "Bal" ou ce "Jazz" ; les attitudes qui y sont adoptées ne peuvent avoir grand retentissement. Voire. Un homme et une femme se choisissent librement pour danser ensemble : c'est un bouleversement des idées en usage dans la société fang où la prééminence masculine est si jalousement préservée, où l'on s'inquiète tant de l'indépendance des femmes. Danser par couple, n'est-ce pas reconnaître qu'il y a une autre cellule que la famille patriarcale, n'est-ce pas admettre l'existence et l'importance du couple, alors qu'il ne devrait y avoir jusqu'à présent que des individus dévoués au service de la famille ?

Les chants relevés pour les danses Bal, Jazz, ou Tango font parfois allusion à ces amours modernes : "Je ne peux pas danser la rumba si je ne vois pas Germaine. Germaine, c'est elle qui peut me faire danser. Sans elle, mon cœur ne peut se réjouir."

Même avec le contrôle social marqué par l'intervention de la société Eko dans la composition des couples, tout cela reste étonnant dans les perspectives coutumières.

L'existence de sociétés mixtes, où hommes et femmes se rencontrent, semble également un fait nouveau et quasi révolutionnaire.

Mais l'organisation même des sociétés témoigne d'une acculturation marquée. Les titres même de président, secrétaire ou commissaire le prouvent assez, sans aller jusqu'à

l'exemple extrême d'Eko de Gaulle avec tous ses ministres et ses techniciens. Les tentatives de répartition du travail - on serait tenté de penser "séparation des pouvoirs" - le montrent aussi.

L'autoritarisme qui paraît régner est un autre symptôme intéressant. Comment une société aussi démocratique, aussi anarchique même, a-t-elle pu engendrer cette atmosphère militariste, ces dignitaires au verbe tranchant qui prétendent imposer un ordre que personne ne songe à troubler. Tout cela ne vient-il pas d'une naïve admiration pour l'armée, pour l'ordre dans ce qu'il a de plus simpliste? Fusils et manèges d'armes, ceinturons et baudriers, raideur des gestes et des mouvements d'ensemble procèdent de cette veine.

Il est évidemment inutile d'insister sur l'intrusion de thèmes politiques dans beaucoup de chants. Que le culte du président soit sincère, qu'il soit un effort de propagande, ou qu'il soit né de la flagornerie n'y change rien. Le mélange des genres montre simplement les adultérations qui se produisent partout.

Avant cette acculturation par le monde moderne, les Fang ont emprunté divers éléments aux peuples qui les entouraient.

La danse d'Okukwe est vraisemblablement empruntée aux Galwa ou aux Nkomi. Plusieurs groupes fang l'ont adoptée et concurrencent si bien les Myéné sur leur propre terrain que l'un d'eux a présenté à Dakar cette danse empruntée. Le masque est analogue, le vêtement de fibre de raphia est le même, les acrobaties et les sauts des danseurs copient exactement ceux des Myéné, mais aucune signification profonde ne s'attache à tout cela. La société qui gravite autour du masque paraît n'avoir rien de secret : ce sont les soigneurs et les servants d'un champion et non pas les prêtres d'un culte. Il s'agit d'un groupe théâtral qui organise des spectacles et non pas d'une survivance de sociétés d'initiation. Les Fang considèrent l'Okukwe en lui-même comme un danseur qui fournit un spectacle intéressant. Les Myéné, au contraire, le voient tout auréolé des souvenirs et des traditions qu'il évoque.

On voit par là que des emprunts peuvent se produire sans que les emprunteurs aient grande admiration pour l'ensemble de la culture dont ils copient certains traits. Jamais les Fang n'ont éprouvé grande sympathie ni grande estime pour les Myéné.

C'est encore d'un emprunt analogue qu'il s'agit probablement avec les Ibo de Nigeria. On a indiqué plus haut combien la danse Ngon Ntan semble difficile à comprendre. Une société de masques comprenant la fois des hommes et des femmes, voilà qui n'est pas courant. Masque à quatre faces, mais dont on ne connaît pas l'explication et que l'on peut remplacer par un heaume à trois ou deux faces ! Une explication intéressante m'a été proposée par un chef d'Oyem. "Tout cela ayant été copié sur les masques nigériens, dit-il, les Fang se contentent de signification approximative." Il n'y a là, pour lui, qu'une mascarade. Les Fang ont imité l'objet qu'ils voyaient, sans connaître la société dont il était la manifestation extérieure et sans se préoccuper des idées qu'il exprimait. Ils ont alors reconstruit une théorie autour d'un objet. Le masque, pensent-ils, est habité par un esprit individuel qui peut, dans certaines conditions, prendre possession de celui qui le revêt.

Nous constatons donc que les Fang ont emprunté des éléments divers aux civilisations avec lesquelles ils se sont trouvés en contact. De la culture européenne, de la culture Ibo ou de la culture Myéné, ils ont sélectionné et adopté ce qui les attirait. La diversité des cultures donneuses doit être soulignée ainsi que l'attitude à leur égard. Méfiance teintée de mépris à l'égard des Myéné : les Fang se croient plus braves et plus forts qu'eux ; ils se savent infiniment plus nombreux, leur reconnaissant une certaine habileté intellectuelle, ils pensent que certaines tribus myéné ont un talent marqué pour la magie. Méfiance teintée de respect pour les Nigériens ; ils ne sont pas aimés ; venus sur les plantations de Guinée espagnole, ils se sont montrés travailleurs ambitieux ; il a fallu éviter de leur laisser acquérir des terres, sinon ils auraient éliminé les autochtones. Au Gabon, ils ont été employés dans des entreprises forestières vers 1950. Dans ce pays où les populations locales sont si peu attirées par le commerce, ils se sont révélés boutiquiers hors de pair et certains se sont adonnés à l'usure. Quant aux Blancs, leur prestige reste considérable.

Les Fang ont emprunté aussi bien à ceux qu'ils détestent qu'à ceux qu'ils admirent : le facteur sentimental ne semble pas avoir beaucoup joué. Ils ont emprunté aussi bien à des civilisations proches de la leur qu'à des civilisations fort différentes ; aucune discrimination rationnelle ne paraît les avoir retenus.

Fait étrange, c'est à la civilisation européenne qu'ils ont fait des emprunts susceptibles d'orienter, pour l'avenir, leur évolution culturelle.

Prendre au voisin telle technique de danse, tel détail de costume, telle musique, ne mène pas loin. Lui prendre ses idées aurait davantage d'importance. Mais les emprunts aux cultures voisines ne semblent pas avoir dépassé le domaine matériel. Au contraire, les emprunts faits à la culture européenne ont porté sur des doctrines (dans le cas des chants religieux des Ekwan Maria ou des groupes protestants analogues), ou sur des organisations sociales. La présence de groupes dirigés par un état-major constitué à l'europpéenne peut être une source d'évolution.

Il est également intéressant de voir quelles sont les danses sensibles à l'acculturation. Celle-ci est intense dans les ballets d'invention moderne. Le groupe des danses d'apparence traditionnelle comme Nloup ou Onias se maintient à l'écart. Ce n'est pas par hasard que les titres dans ces sociétés reprennent les noms chantés par le mvèt. Les légendes épiques colportées par les mvétistes formant un noyau cohérent, il était difficile de mélanger, à une masse aussi solide et aussi bien connue, des éléments étrangers. Il est probable que tout élément culturel, objet d'idées claires, est moins vulnérable à l'acculturation : ce qui est rationalisé est, par là même, mis à l'abri des contaminations.

Mais pourquoi les Fang sont-ils aussi réceptifs ? Il faut probablement ici faire entrer en compte la profonde anarchie qui règne chez eux, depuis toujours semble-t-il. Pas d'organisation politique qui pourrait opposer ses modèles à ceux de l'étranger. Pas de religion de caractère ethnique, ou si l'on préfère pas de forme reçue par la société globale, pour le culte des ancêtres. Les sociétés secrètes ne semblent pas avoir eu un rôle essentiel dans la vie sociale et elles ne paraissent pas avoir été diffusées dans toute la zone d'extension des Fang. Rien ne vient faire barrière pour écarter des individus les influences extérieures. Tels qu'ils nous apparaissent dans l'histoire avec les récits des premiers voyageurs, les Fang terminent une longue migration : ils sont encore en marche. Leur culture s'est probablement trouvée appauvrie après leurs errances. Si, comme certaines traditions le laissent penser, ils viennent d'une zone de climat soudanien, leur culture ancienne se trouve mal adaptée à leur genre de vie nouveau. Ils doivent apprendre de leurs voisins et probablement des Pygmées toutes sortes de techniques nouvelles. De fait, ils avaient acquis une remarquable connaissance botanique du milieu forestier et les hommes de 70 ou 80 ans sont encore capables d'utiliser d'innombrables plantes pour se nourrir, se soigner, fabriquer des ustensiles utiles. Cette activité intellectuelle, portée vers l'univers matériel, les a sans doute détournés de leurs traditions dans les domaines spirituels ou esthétiques. Cet apprentissage auprès des forestiers et des peuples conquis les a rendus particulièrement ouverts à toutes les influences.

Leur orgueil de conquérants les mettait à l'abri de tout complexe d'infériorité. Il arrive qu'un peuple faible se replie sur lui-même et refuse le contact culturel parce qu'il redoute de s'y perdre. Nous sommes ici témoins de la situation opposée. La culture fang ne semble pas forte, la société fang est à peine organisée, mais les individus sont pleins d'énergie et d'audace, prêts à tout essayer, à s'incorporer tout ce qui passe à leur portée. Conquérants des terres, ils sont disposés à conquérir les idées, les techniques, les mythes les plus divers pour être les premiers en tous domaines.

Une telle soif d'acquisition est évidemment tonique. Les Fang sont prêts à adopter n'importe quelle forme de progrès pourvu qu'ils puissent en espérer une réussite matérielle. Cette façon de penser les rapproche des Européens, en qui ils se retrouvent vaguement, conformément aux légendes. Pourtant une attitude aussi accueillante devant les innovations comporte des dangers. Une acculturation aussi effrénée risque d'être nocive si les acquisitions ne sont pas repensées, réintégréées dans un système cohérent.

Inventions

On croit souvent que les sociétés africaines sont figées, réduites à emprunter à l'extérieur des éléments modernes parce qu'incapables de trouver en elles-mêmes des développements nouveaux, et l'on s'imagine que l'invention leur est impossible. Toutes sortes de facteurs diminuent la vitesse d'évolution : la faible densité des communications entre les groupes humains, l'absence de transmission par l'écriture, la pression écrasante du milieu extérieur, la faiblesse de la prise de conscience individuelle, l'idéal passéiste. Tout cela contribue à scléroser les sociétés. La présence en face d'elle d'une civilisation européenne, prodigieusement complexe, capable, pense-t-on, de satisfaire à tous les besoins humains et de répondre à toutes les interrogations, risque en outre de les frapper de stérilité. Pourquoi chercher à inventer, alors que dans le fabuleux trésor de l'Europe on trouve tant de choses.

Pourtant, l'étude des sociétés de danse fang nous montre un domaine en plein renouvellement, où la capacité d'invention se donne libre cours. Après avoir décrit les danses récemment inventées et en avoir cherché les caractères essentiels, nous analyserons la personnalité des inventeurs. Prenons l'exemple d'une danse toute récente et encore peu répandue : Doum Doum. Une veuve de Libreville en reçut la révélation en rêve. Son mari qui venait de mourir lui apparut et lui montra cette chorégraphie "pour qu'elle puisse vivre et reconstruire ses cases qui menaçaient ruine". Elle réunit quelques femmes, et leur apprit la danse, au rythme de deux tambours.

Jupe blanche, chemisette de coupe militaire, ceinture et baudrier noir forment un costume très moderne en contraste avec un plumet fixe sur le front et le maquillage blanc. Pour les cérémonies de deuil, elles revêtent au début de la séance une robe noire. Au début du spectacle, la propriétaire de la danse amène religieusement le "Nsek Doum Doum" (boîte à reliques de Doum Doum) où une statuette de bois est fixée au-dessus d'une boîte décorée contenant des "médicaments" et les "parfums" de la danse ; les danseuses vont la chercher processionnellement et elle pose devant le tambour son reliquaire avec un drapeau. Elle chante ensuite, tandis que les choristes dansent. Parfois, dit-on, elle tombe en transe. Pour faire venir Doum Doum, il faut verser 5 000 F.CFA, fournir 10 litres de vin et 2 cartons de bière. Les danseuses se partagent l'argent et les boissons sont consommées par toute l'assistance.

Certaines cadences sont reprises à "Bia", d'autres à "Mevungu"; rite secret féminin. Lorsqu'on chante "Mevungu", les hommes sont renvoyés.

S'agit-il bien d'une invention ? Au fond nous voyons des éléments divers, empruntés de-ci de-là et regroupés ensemble. Mevungu est un rite fort ancien, manifestation d'une société secrète féminine de type classique. La danse Bia est une danse décrite depuis 1939. Le "fétiche" de la société fait songer au Nsek Akwa et en même temps au byéri antique. Les uniformes évoquent ceux de la danse Enyege.

Ngan Ngom nous donne un autre exemple d'une invention récente et complexe ; c'est un homme originaire de Guinée équatoriale qui a composé ce divertissement destiné à célébrer des amours adultérines. Le noyau du roman serait véridique. On peut même se demander s'il ne traduit pas les remords ou les inquiétudes du créateur lui-même. Certains disent, en effet, qu'il était dans la situation de son héros, empoisonné par son rival jaloux. Autour de cet évènement, l'inventeur du spectacle a regroupé chants, danses, marionnettes et masques, reprenant à la danse Ngan l'idée de danse assise, donnant une grande ampleur aux textes, adoptant un masque pour un de ses personnages. Les marionnettes, élément le plus original de la séance, ne sont vraisemblablement pas une invention au sens propre, comme nous l'avons indiqué. Quelques rythmes et chants sont empruntés à Meban. L'invention consiste donc dans un nouvel agencement de matériaux.

Il n'y a pas d'innovation dans le fait que des chants accompagnent la danse, on a vu qu'il en était toujours ainsi. Mais la présentation de l'anecdote peut être germe de progrès :

n'assistons-nous pas à la naissance du théâtre ou de l'opéra ? Malheureusement, les artistes n'en ont guère conscience et mélangent, avec une indifférence inquiétante, leurs propres amours ou leurs propres malheurs avec ceux de Juanito, allant jusqu'à confondre les noms propres et attribuer au tambourinaire présent les amours légendaires de la belle Ngone, sans se soucier de la différence des sexes. De telles confusions révèlent-elles une négligence profonde, une licence poétique ? Ont-elles, au contraire une signification ? Les musiciens, en effet, sont souvent considérés comme symboliquement féminins.

L'intervention de la chanteuse pour présenter masques et marionnettes est bien modeste : le chant ne fait que nommer le personnage qui vient. Cette innovation est-elle grosse du spectacle moderne, de ses dialogues, de son rôle de héraut des idées ? La pente normale de l'invention porterait-elle le spectacle vers une intellectualisation, un développement de tout ce qui est pensé ? L'exemple de la danse Ekwan Maria irait dans ce sens puisque, là, l'élément essentiel est la doctrine exprimée par des chants. Mais la danse "Comité", toute nouvelle aussi, manifeste une pauvreté d'idées affligeante. On peut dire pourtant qu'elle est centrée autour de la personne du Président Léon Mba.

D'autres inventions vont en sens contraire, ne donnant aucune importance à l'idéologie. Elles se contentent de plaire aux yeux par le déploiement des costumes, d'intriguer l'imagination par le masque, de piquer la sensibilité par la peur du mystère : on peut citer le masque Biban bo Ndong qui n'a point de sens et est simple jeu de baladin.

Il nous faut insister sur l'attitude vis-à-vis de l'invention. Tous les peuples, à toutes les époques, modifient leurs techniques, adaptent, empruntent, inventent. Mais dans les civilisations sans écriture, cela se fait, en général, de façon dissimulée et comme honteuse : le novateur se garde bien de proclamer son innovation. Il prétend qu'elle vient des ancêtres, qu'elle est seulement retour à une tradition plus pure. Ici, au contraire, chacun se place résolument dans une position historique : on dit que telle danse est récente, on donne la date de son invention et le nom de son inventeur. L'invention est proclamée et non plus dissimulée.

D'où viennent, en général, ces pionniers ? On constate immédiatement l'importance en ce domaine de la Guinée équatoriale. Beaucoup d'inventeurs de danses en sont originaires et, la connaissance se transmettant de groupe en groupe, on peut reconstituer une "route culturelle". Les nouveautés atteignent Bitam et Oyem, puis elles se répandent de là vers Minvoul et Mitzic. Medouneu forme ensuite un centre de diffusion secondaire qui rayonne vers l'Estuaire (et Libreville) et vers Cocobeach.

Plusieurs questions mériteraient études à propos de ces voies de diffusion. Comment se fait-il d'abord que Libreville n'ait aucun rôle dans la création ? En général, les centres urbains sont témoins de mouvements intellectuels de toute sorte, comme si les hommes et les idées avaient besoin d'atteindre une certaine masse et une certaine concentration pour fermenter. D'ailleurs, la ville est le lieu de rencontres, donc d'emprunts. D'ordinaire, les contraintes sociales y sont moins lourdes, la tradition moins pesante. Le modernisme y est sensible, tandis que l'arrière-pays est lié aux coutumes, aux traditions, aux modes anciennes. La ville, fière de son modernisme, ne méprise-t-elle pas les coutumes archaïques ? Les citadins évolués et cultivés accordent-ils quelque intérêt à des expressions artistiques et sociologiques dépassées ? En fait, rien de tout cela ne joue dans le cas des Fang. La ville ne méprise pas la danse : les chorégraphies nouvellement inventées y reçoivent leur consécration. Elle ne méprise pas davantage l'origine rurale des inventeurs. Les Fang sont citadins de fraîche date et ne peuvent renier leurs origines. Dans les régions cacaoyères d'ailleurs, le planteur ne fait pas figure de sauvage ridicule en face du citadin : il est souvent aussi riche que lui. Enfin, la mobilité de la population est telle que celui qui vit aujourd'hui à Libreville sera peut-être villageois dans trois mois, et que le campagnard a peut-être passé trois ou quatre ans en ville. Par conséquent, pas de coupure entre ville et brousse dans cette région : ce qui vient des villages n'est pas forcément dédaigné.

Il faudrait expliquer maintenant pourquoi la ville n'est pas le creuset culturel que l'on pourrait supposer, pourquoi elle est stérile et amenée à importer de brousse son art nouveau.

Certes, Libreville n'est pas à l'origine une ville fang. Les Pongwé s'y sentent chez eux, alors que l'immense majorité des Fang y sont étrangers, immigrés de plus ou moins fraîche date. La vie urbaine, avec la pression de la culture occidentale partout présente, avec l'absence bien relative de loisirs et l'obligation de travail régulier, ne serait pas un milieu favorable à la création. On pourrait le penser si la multiplication de sectes bwiti en ville même, ou dans les faubourgs immédiats, ne venait ruiner cette hypothèse et montrer que la vie citadine est compatible avec l'originalité culturelle, avec l'élaboration de synthèses originales.

On comprend bien que toutes les danses soient colportées en direction de l'Estuaire et de Libreville. C'est là que les artistes peuvent espérer la consécration de leur succès, puisque c'est là qu'ils trouvent le public le plus nombreux. Le Cameroun et ses villes sont en effet un peu hors de ce circuit. Fortement marqués par le Christianisme, par l'europeanisation, par leurs succès matériels, les Boulou sont trop contents d'eux-mêmes pour adopter des modes étrangers.

L'itinéraire culturel, on l'a remarqué, ne passe pas par Ndjolé. Cela peut étonner le voyageur qui, aujourd'hui, va en auto de Libreville à Oyem. La route ne passe-t-elle pas par Kango, Bifoum Ndjolé pour rejoindre Mitzic. Pourquoi cet itinéraire par Medouneu ? Deux considérations l'expliquent. Tout d'abord, entre Mitzic et Ndjolé s'étend une large bande de forêts désertes où aucune diffusion n'est possible, où aucun voyage même n'aurait été possible à pied. D'autre part, la mission protestante s'est implantée de longue date à Ndjolé et son influence a été profonde. Par respectabilité, par méfiance envers tout ce qui peut apporter des relents de paganisme ou faire appel à des forces obscures, les milieux protestants sont peu favorables à la danse.

Il reste à expliquer pourquoi la Guinée équatoriale joue ce rôle de centre émetteur. La population y est peut-être plus dense, le cacao apporte peut-être aux paysans des ressources plus larges. Mais ces explications n'emportent pas une conviction absolue : après tout, si la Guinée rurale est plus riche que le Gabon rural, le paysan camerounais est probablement plus riche que le paysan guinéen. Pourquoi n'est-ce pas chez lui que naissent les modes ?

Il serait intéressant de comparer, sous l'angle culturel, la colonisation espagnole et la colonisation française. Peut-être celle-ci, plus assimilatrice, est-elle défavorable à la culture africaine ; peut-être la culture française, dans son ensemble, est-elle plus "centralisée", plus orientée sur ce qui se fait à Paris et sur la culture savante. Il est de fait que la culture populaire et traditionnelle française est en régression brutale. La présence exclusive d'une expression culturelle trop évoluée peut décourager toute spontanéité : les créateurs éventuels se sentent trop inférieurs aux génies d'un "musée imaginaire" pour oser inventer en leur présence.

Parmi les inventeurs de chorégraphies, les hommes de l'ayong Oyeck jouent un rôle important. La répartition de clans au sein du peuple fang est mal connue, et le mécanisme général de cette société reste obscur. Y a-t-il ou y a-t-il eu une répartition des fonctions ou une spécialisation de certains ayong ? On ne peut que proposer ici des directions de réflexion et de travail. Les deux voies se recoupent d'ailleurs, car le clan Oyeck est particulièrement bien représenté en Guinée. Cela mis à part, l'ancienne division en ayong ne paraît pas jouer un rôle dans la diffusion des danses. On pourrait croire qu'un groupe trouve chez ses frères de clan un auditoire tout prêt à l'enthousiasme et y fait des adeptes. C'est évidemment le cas de Enyege, danse clanique. Mais cet exemple mis à part, les sociétés se forment sans tenir grand compte de la parenté. Public et sociétés filiales se recrutent selon des proximités géographiques ou selon des rencontres occasionnelles, mais la parenté semble n'y être pour rien. Peut-être n'en pourrait-on pas dire autant pour le bwiti, où certaines innovations semblent liées à des groupes familiaux. La mystique du bwiti, infiniment plus profonde que celle des spectacles que nous décrivons, prospère probablement mieux dans un climat d'intimité familiale.

Le sociologue accoutumé à d'autres régions africaines s'attend à voir les marchés servir de relais dans la diffusion de ces spectacles. Rien de semblable ici. L'absence de marché traditionnel dans le monde fang l'explique bien.

Savons-nous quelque chose sur la formation intellectuelle et technique des inventeurs de danses ? Il faut avouer notre ignorance, regrettable d'ailleurs, car il serait intéressant de voir ce qui peut prédisposer un esprit à l'invention.

Très rapidement l'invention et l'inventeur entrent dans la légende. L'invention est une révélation apportée par des esprits. L'inventeur l'a reçue au cours d'un songe. Si l'on insiste beaucoup sur l'accompagnement magique de la nouvelle chorégraphie, les "bois de la danse", les "médicaments" de la société, on parle infiniment moins de la technique chorégraphique ou rythmique elle-même : cette hiérarchie des valeurs est malheureusement révélatrice d'une tendance générale. Dans la plupart des cas, la légende, qui s'édifie du vivant même de l'inventeur, rappelle de quel prix élevé il a dû payer son invention. Il est atteint de maladies incurables, aveugle ou infirme. Sinon, comment expliquerait-on qu'il jouisse d'un talent extraordinaire ? La société fang est, nous l'avons dit, profondément anarchiste et égalitaire. Elle admet mal qu'il puisse y avoir des dons inégalement répartis entre les hommes. Toute distinction, toute originalité doit avoir été acquise au prix de souffrances quelconques. S'il n'est pas diminué dans son corps, l'artiste n'aurait-il pas livré à des sorciers quelque'un des siens ?

L'attitude du public envers l'inventeur n'est donc pas exempte d'ambiguïté. On a pour lui le respect un peu inquiet que l'on peut avoir pour une personnalité liée au monde surnaturel de façon aussi patente. La crainte n'est pas absente devant un être qui dispose de forces magiques. L'envie, voire la haine, sont prêtes à se manifester, car une vigueur intellectuelle exceptionnelle ne s'acquiert pas sans sorcellerie et sans consentement ou participation à des crimes d'anthropophagie mystique. Cependant que l'on admire un grand esprit qui honore sa race.

L'inventeur, lui, est conscient de son originalité. Se dupe-t-il lui-même avec des contes de relations avec l'autre monde ? La chose n'est pas impossible, car les Fang comme beaucoup d'Africains distinguent mal rêve et réalité. Ils attribuent aux rêves une importance considérable : un catéchiste qui s'était vu, en rêve, saluant d'un geste original de la main se demandait en présence de son curé s'il n'y avait pas pour lui un devoir de répandre cette mode. Il n'en voyait pas bien l'utilité, mais le fait que cela venait d'un rêve lui paraissait suffisant pour justifier une scrupuleuse attention. On l'a dit mille fois, beaucoup considèrent le rêve comme une fenêtre ouverte sur une autre vie où l'homme se retrouve pendant le sommeil du corps. On peut penser que les songes de nos inventeurs de danses sont peuplés de musique et de ballets. Alors que l'Européen est vaguement irrité devant un rêve et essaie de l'éliminer de son souvenir, l'Africain y voit un présage ou un témoignage qu'il médite avec joie. Comme tout autre artiste, il se voit visité par les muses. On ne peut faire le partage entre ce dont l'inventeur peut se glorifier personnellement et ce qui lui est apporté par des morts bienveillants. Dans les deux cas d'ailleurs, il peut s'enorgueillir : être en relation avec l'au-delà n'est pas donné à n'importe qui. Jamais public ni inventeurs ne tentent d'évacuer cet aspect supranaturel et de rationaliser totalement, de laïciser en quelque sorte l'invention. Souvent on renonce à attribuer à une révélation les techniques mêmes de la danse. Mais le merveilleux retrouve son compte par un simple détour : les fétiches de la danse ont été découverts ou apportés par quelque esprit dans un rêve, dans une transe ou dans quelque état de maladie rendant l'homme plus perméable aux forces sacrées qui peuplent le monde.

Pourtant cette invention chorégraphique n'a pas le caractère religieux que nous pourrions attendre d'une telle origine. Elle n'est pas créée pour glorifier les morts ou les esprits, pour assurer une manipulation judicieuse des forces cosmiques, pour exprimer prières ou actions de grâces. Non. Le but est tout bonnement d'acquiescer gloire et argent.

Les témoignages sur ce fait sont formels. Si l'on met à part Ekwan Maria dont le but apostolique est proclamé bien nettement, Enyege et ses liens claniques et Comité qui veut

montrer son attachement à Léon Mba et manifester ses sentiments de dévotion au gouvernement, toutes les sociétés chorégraphiques poursuivent un but financier.

C'est peut-être une illusion européenne, un résidu de la culture aristocratique du Moyen Age, que de distinguer et de marquer d'un mépris, au moins extérieur, ce qui est vénal.

Il est de bon ton chez nous de mépriser l'argent. Pour les Africains, la réussite financière est peut-être, au contraire, bénédiction divine et preuve d'un accomplissement total de la personnalité.

Chants et danses sont en pleine évolution au Gabon. M. PEPPER a relevé en milieu fang une cinquantaine de danses, la plupart d'inspiration moderne. D'où vient cette fécondité d'invention ? Les causes évoquées à propos de l'acculturation jouent ici aussi : faiblesse de la culture traditionnelle, dynamisme des individus, curiosité réceptive à l'égard de tout modernisme. L'individualisme fang joue certainement un rôle important : ceux qui le peuvent n'hésitent pas à sortir des voies tracées. Les Fang qui ne sont pas pris par des structures sociales bien contraignantes cherchent à conquérir du prestige. La création chorégraphique constitue un exutoire privilégié à ce besoin.

TROISIÈME PARTIE

la danse
à travers les réactions subjectives

Après avoir vu la danse à l'extérieur, objectivement, il nous faut tenter de chercher comment elle est perçue dans les consciences, aussi bien par les artistes que par le public. Plutôt que de psychologie individuelle, il s'agit de psychologie sociale, des réactions d'un groupe face à une expression artistique.

LES DANSEURS ET LEUR ART

Pour savoir ce que l'artiste pensait de son art, les sentiments qui naissaient en lui à son propos, deux méthodes ont été employées. La première, très classique, est simplement une analyse des textes recueillis. Les danses, en effet, sont accompagnées de chants. Si elles étaient soumises à un rituel rigoureux, si les chants étaient appris par cœur et transmis de maître à élève, une étude des textes donnerait des indications précises sur la signification de la danse, sur son origine, sur le climat qui l'entoure. Mais chaque chanteuse semble parfaitement libre d'improviser. D'une séance à l'autre, il n'est pas rare que les textes soient modifiés. Nul ne s'en étonne et n'y attache beaucoup d'importance. Sans être rigoureusement fixées par une tradition, les poésies reflètent pourtant les sentiments nés de la danse. Sans être l'expression consciente du lyrisme personnel de l'artiste, elles reflètent ses préoccupations du moment. L'artiste n'est pas contraint : il modifie sa danse s'il en a le désir. Il choisit librement la compagnie de danse dont il veut faire partie. L'individualisme peut donc jouer. Sans excès pourtant : chercher à briller seul exciterait la jalousie des autres membres du groupe.

La seconde méthode utilisée consistait à montrer des photos de danses et à noter les réflexions nées de cette présentation.

Bien entendu, au cours de l'étude, une troisième méthode a été employée. Dans des conversations sur les groupes et leur organisation, des dirigeants ont indiqué les buts qu'ils proposaient et, même sans qu'ils l'expriment directement, on pressentait, par l'importance donnée à certains aspects, ce qui leur paraissait essentiel.

On peut, semble-t-il, grouper sous quatre chefs principaux les intentions des danseuses : s'exprimer, s'enrichir, s'enivrer, se sentir dans le groupe.

S'exprimer

La liberté de la chanteuse pour composer ses poèmes lui donne une possibilité d'expression considérable.

Il faut bien convenir que les paroles des chants ne doivent pas présenter une importance extrême. Le texte poétique est là pour soutenir le rythme et la méthode, et non pour sa valeur propre. Il ne faut donc pas s'étonner de voir des chants dont la signification paraît bien mince, où les idées se succèdent sans enchaînement compréhensible, en vertu d'associations mystérieuses.

D'ailleurs chaque interprète est maître de son chant. Il n'y a pas de texte établi une fois pour toutes, appris par cœur, récité et transmis sans modifications autres qu'accidentelles. Nous sommes souvent en présence d'improvisation : on comprend mieux dès lors que les chanteuses fassent intervenir chance ou puissances surnaturelles dans leur succès. L'inspiration est un phénomène suffisamment étrange pour que l'on puisse le porter au crédit des esprits : nos poètes classiques invoquaient bien la Muse.

Si l'on pouvait posséder tous les textes chantés, il serait peut-être possible en les analysant de connaître les préoccupations des artistes : une collecte exhaustive est malheureusement impossible.

Essayons néanmoins de relever les thèmes les plus fréquents, pour voir la description des groupes sociaux qui nous est proposée et aussi, bien que ce ne soit pas notre objet, la psychologie qui se dessine.

De ce dernier point de vue, nous relèverons deux sujets fréquemment abordés : la mort et la sexualité.

Les Fang sont un peuple conquérant, fier de lui-même. Au Gabon, leur primauté ne peut être guère discutée. Le ton larmoyant de leurs chansons de danse paraît donc un peu incongru, ce ne sont que : "pitié", "pauvre de moi", "quel malheur", "je pleure"... Tout cela étant, en général, simples figures de style, simples interjections pour meubler le rythme, sans lien avec les paroles du couplet. A la manière des "tralala" de nos chansons folkloriques. C'est parfois de la même façon que l'on voit évoquer la mort : "ah ! c'est la mort" ou "je meurs". L'idée est tellement inattendue dans le contexte que certains traducteurs pensent qu'il s'agit d'une figure pour désigner l'émotion de la chanteuse, son effort ou l'état de dépossesion de soi où la plonge l'inspiration.

Dans plusieurs textes, la chanteuse tente d'exprimer ce qu'elle ressent dans sa création artistique : "J'ai un chant là-dedans : comment j'avais vu la chose. (Par) ce chant du dedans, nous chantons comment les revenants nous prennent au moment de la mort." Voulant décrire des faits vécus, elle évoque les morts qui inspirent les trouvailles artistiques d'Enyeye soit dans le rêve, soit, comme elle dit, "au moment de la mort", à l'entrée dans une extase. Un autre texte, d'Onias celui-là, se prête à un double sens : "Mari à moi ne doit pas mourir. Moi, je dois mourir. Il a acquis la danse pour moi. Donc c'est la mort." Est-ce un marchandage avec les puissances infernales : le talent n'est-il donné qu'en échange d'un sacrifice ? N'est-ce pas plus simplement une description réaliste de ce qui se passe ? "Mon mari organise la danse, mais il n'est pas l'étoile. C'est moi, danseuse et chanteuse inspirée qui dois entrer en transe." D'autres passages de la même danse, faisant allusion aux stupéfiants et à l'alcool, décrivent justement des états voisins, où l'on n'est plus soi-même.

Cette mort poétique ne serait donc pas la mort physiologique que chacun peut redouter, et la coloration qui l'entoure n'aurait pas le même accent funèbre. Il reste pourtant à expliquer pourquoi les Fang ont choisi le mot de mort et cette comparaison pour signifier ce que nous appellerions plutôt extase, ivresse de création. Ce choix dénote-t-il une inclination profonde de l'esprit vers le morbide, ou bien, au contraire, une conception de la mort toute différente de celle que nous avons actuellement ?

On pourrait croire, en effet, que les Fang, vivant dans la familiarité du surnaturel, persuadés de la puissance des esprits de l'autre monde, n'ont pas de crainte de la mort. Il n'en est rien et d'autres chants en témoignent fort clairement. "Ah, ne meurs pas ! la mort est mauvaise, la mort est stupide", s'écrie une chanteuse de la danse Mekweng. Tandis qu'un long passage d'une danse Enyege tourne autour de l'idée que "l'homme riche, comme un petit enfant, il peut faire tout, il doit mourir, on l'enterre." Il ne s'agit pas d'une atmosphère apaisée et certaines plaintes sont vraiment poignantes : "l'enfant qu'ils m'ont laissé a failli mourir" (dans Elone), ou encore, dans la danse Onias : "Ah ! c'est la mort ; non ne meurs pas. Si tu penses à la mort, à qui me laisseras-tu ?" Evoqué seize fois dans nos chants, le thème de la mort est le plus fréquent de tous.

Autre thème assez souvent rencontré : la sexualité, qu'il s'agisse de l'érotisme le plus élémentaire ou de l'expression de sentiments amoureux. Toutes sortes de nuances se trouvent entre ces extrêmes : "Le lit, c'est ça qui me tue", chante la présidente de Ngan Ngom. "Ne monte pas sur mon lit, je suis malade de contusions dans le ventre", proclame celle d'Onias.

Se référant à un partenaire bien individualisé, d'autres chansons témoignent d'une sexualité moins élémentaire, telles les promesses à l'amant, relevées dans Onias ou Assiko : "Quand j'aurai fini de chanter, j'irai te rejoindre, ô mon amant", ou les reproches adressés au tambourinaire de Ngan Ngom, sous son nom professionnel espagnol : "Alabado, es-tu donc le car ?" (où quiconque paie peut monter), ou les menaces de chantage attribuées à une belle-mère exigeante : "Si tu refuses de payer une marmite, tu ne verras plus ce qui est bon (à voir) à minuit". On trouve également des plaintes de l'amoureux qui se languit et de la belle qui n'en croit rien, comme celle que nous avons citée dans Akwa.

Enfin, d'autres refrains témoignent de sentiments plus profonds : "(avant de partir) pose ton pied ici (dans la terre humide), pour que je reste avec quelque chose à regarder" (chant de Ngam Ngom). Citons aussi les longs couplets de Mekwang : "Douceur de la peau du silure, ressemble à celle de mon chéri. L'oiseau a une huppe qui ressemble à la chevelure de mon chéri", ou ces passages d'Onias où l'amoureuse gémit : "Je veux le voir des yeux, je veux le toucher des bras".

Six thèmes de sexualité élémentaire, six de promesses ou de reproches d'amants, où les sentiments atteignent un niveau plus élevé : l'ensemble du thème est représenté, et si l'on y ajoutait tout ce qui a trait au mariage, il serait dominant.

D'autres idées apparaissent, mais trop rarement pour laisser supposer qu'elles ont une importance déterminante dans l'esprit des chanteuses. On trouve, ici ou là, des phrases tirées ou imitées de la Bible, des invocations à Dieu (Nzambé). Ces passages se rencontrent aussi bien dans Nloup, danse traditionnelle, que dans Aligili ou Enyege qui sont modernes.

On n'a pas retenu ici les textes des danses religieuses (Ekwan Maria). Dans ceux-ci, prière et méditation sur la doctrine sont à peu près les seuls sujets des chants. On trouve aussi des appels à la réconciliation et à la fraternité, surtout dans les textes de la danse Enyege où l'unité du clan est le but ouvertement recherché.

Les allusions à la magie ou à la sorcellerie sont rares, alors que d'après les conversations courantes, ce sujet paraît être une des préoccupations dominantes. La danse Bele Bele, ou Kunda, danse mère d'Akwa, consacre quelques couplets mystérieux au "fétiche" de la société et à l'évocation de sa puissance : "Si tu doutes, je vois. Il y a quelque chose caché sous le lit, il y a quelque chose caché sous la jupe de raphia qui ressemble à un bec de perroquet." Dans un couplet d'Onias, l'héroïne menace, si elle ne peut épouser son amoureux, de "sortir en *ngwe!*" (se dédoubler sous forme d'un esprit anthropophage).

On parle rarement de nourriture, ce qui est inattendu.

Ces notations permettent-elles de se faire une idée de la psychologie locale ? Cela ne semble pas évident. La rareté des allusions à la magie est en contradiction flagrante avec ce

qu'il a été permis de constater par d'autres études. Nous nous trouvons ici devant un genre littéraire dont les éléments sont implicitement codifiés et où ne s'exprime que ce qui coïncide avec le cadre.

L'aspect sociologique de toutes ces chansons est plus varié : tous les groupes sociaux sont l'objet de commentaires : ménage et famille étendue, ayong et village, société chorégraphique et république gabonaise.

Si nous cherchions à retrouver les principes généraux de l'organisation sociale, nous éprouverions de grandes surprises et le schéma qui se dessine dans les chansons se révélerait bien différent de celui qui anime le droit coutumier. Le principe de l'hérédité, de la similitude entre ceux qui appartiennent à une lignée est proclamée : "L'écureuil porte la fourrure de sa famille, le touraco chante comme ses parents, le lémurien est comme ses frères." Comme on pouvait s'y attendre dans ce pays où l'organisation territoriale est quasi inexistante, où le "jus soli" est absent, l'accent est mis sur le groupe social né de la descendance et sur le "jus sanguinis".

On est surpris pourtant par l'évocation des liens de parenté maternelle. En effet, les Fang s'affirment farouchement patrilinéaires et leur attitude sur ce point rend impossible les mariages entre une fille Fang et un homme Eshira, par exemple. Les enfants n'auraient pas de parenté : le groupe d'où est issu leur père ne les revendique pas (les Eshira étant matrilineaires) et les Fang, d'où vient leur mère, ne se soucient pas de la descendance d'une fille. Les intéressés déclarent que cette situation juridique est vécue dans toute sa rigueur actuellement encore. Dans leurs danses pourtant, on relève des références à la parenté utérine : des artistes se présentent comme neveux de tel clan. Dans les interpellations, la chanteuse emploie le mot "bobedzang" (cousins) et non le mot "bonayong" (frères). Faut-il voir dans tout cela les indices d'un malaise juridique, d'une situation non satisfaisante en cours de modification ? Peut-être faut-il rappeler simplement que les chants sont créés par les femmes. Celles-ci vivent hors de leur famille, elles en souffrent et sont mal intégrées à un système qui n'attribue pas, en théorie, grande importance à leur rôle. Créatrices d'hommes pour d'autres clans, elles ne transmettent même pas une parenté. Parfois, elles s'assimilent entièrement au clan de leur époux, ce qui, en droit, est une erreur. Parfois, au contraire, elles soulignent leur caractère étranger en exprimant par rapport à elles-mêmes les situations généalogiques et en les décrivant comme matrilineaires.

Les chansons font des allusions à la famille patriarcale, mais l'importance de ce thème est faible. Aucune des tensions qui règnent à l'intérieur du groupe n'est évoquée. On n'y parle ni des jalousies entre les diverses branches, ni des querelles des enfants amplifiées par les mères, ni de l'antagonisme entre jeunes et vieux. Peut-être serait-il de mauvais goût d'étaler devant le public des dissensions intérieures. Les femmes "pièces rapportées" de ces familles, comme on dit dans certaines provinces françaises, sont-elles obligées de montrer une discrétion particulière ?

On doit relever l'emploi abusif et inopportun de certains termes de parenté. Une sorte de convention poétique fait que la femme ne pouvant appeler son amant par son nom le déguise sous un patronyme quelconque. Il semble aussi admis que la femme s'adressant à lui l'appelle "père", "frère" ou "fils". L'observateur européen comprend mal de telles confusions et il faut la présence de traducteurs africains pour déceler la vérité sous ce vocabulaire. Comment expliquer ces désignations qui nous paraissent bizarrement incestueuses dans un milieu qui fait de l'inceste le péché essentiel ?

"Comment pourrai-je te marier puisque je n'ai pas d'homme", chante la maîtresse "de Ngan Ngom, et l'interprète ajoute que si l'enfant orphelin trouve toujours aide et assistance "auprès du chef de sa famille, il n'y trouve pas la compréhension et le dévouement qu'il peut attendre de son père véritable ou d'un frère "même père, même mère". Pour lui la discipline n'est pas atténuée et nuancée par l'affection. La fille, en particulier, sera mariée uniquement pour des raisons d'intérêt familial. La révolte des jeunes est probablement dirigée contre les "pères juridiques" plutôt que contre les pères au sens plein.

L'absence de référence aux ancêtres est remarquable : les artistes sont présentés, dans les chants, de façon sommaire : "C'est le fils de X. du village de Y... qui tape le tambour". La différence éclate avec le Bwiti : au début de la veillée des prières, le maître de cérémonies se présente en récitant sa généalogie complète, avec les dix ou douze générations que la plupart des Fang connaissent. L'importance dominante des femmes dans les sociétés de danse explique bien cette situation : en droit, les filles ne jouent pas un grand rôle et ne sont guère instruites des traditions de leur propre famille. Quant à celles de la famille de leur époux, elles n'y attachent pas une très grande importance, y étant étrangères.

On touche ici du doigt le danger qui menace la culture fang. Conçue dans un monde dominé par les hommes, elle va être transmise par les femmes. Les hommes, en effet, leur abandonnent diverses fonctions. Mais si les femmes deviennent hérauts de la civilisation, celle-ci en sera transformée.

La famille restreinte est évoquée, soit à propos des relations entre parents et enfants, lorsque la chanteuse pleure sa mère qui la laisse sans visite, soit lorsqu'elle expose des relations entre époux. Ce thème revient assez souvent ; il est cité cinq fois dans les textes collectés. Revendication de l'amour librement choisi : "Mon père, ne me cherche pas un mari ; moi-même, je veux choisir." (Ngan Ngom). Refus des mariages imposés : "As-tu entendu la nouvelle ? un homme misérable épouse ma fille (mon amante)" (Onias). Plainte contre l'amant qui ne se presse pas de doter sa maîtresse. Jalousie : "les femmes qui ont des maris, qu'elles sachent les garder" (Ngan Ngom). Difficultés entre gendres et beaux-parents, divorce, toutes sortes de scènes et d'attitudes sont évoquées.

Contrairement à ce que l'on peut croire, on fait rarement allusion à l'appartenance ethnique. La région de l'Estuaire, centre d'enquête, est principalement peuplée de Fang. En ville, les autres peuples du Gabon sont largement représentés ; ils le sont assez peu le long de la route Kango ou celle d'Akok. Peut-être cette relative homogénéité de la population interdit-elle les références ethniques ; peut-être se vantera-t-on davantage d'être Fang, peut-être glorifierait-on davantage sa race si le public contenait des "étrangers". C'est ce qui se passe en effet avec les clans. L'ayong d'origine est fièrement marqué dans les présentations, en raison du mélange des clans dans l'assistance.

Le village est cité dans les chants sans que l'on puisse savoir s'il s'agit d'un certain territoire ou d'une certaine communauté humaine. Cette seconde hypothèse est plus vraisemblable. L'habitat est particulièrement instable : le site est abandonné si le groupe rencontre des difficultés marquées (maladies, décès...). Il sera abandonné aussi lorsque les terres de culture seront épuisées. Aucune allusion au site, à sa richesse ou à sa beauté. Ce qui compte surtout c'est la tranquillité et l'union des habitants. Mais cette communauté est elle-même menacée. Pour les motifs les plus divers et parfois futiles, certains s'en vont, attirés par la ville, désireux de fonder leur propre village ou de trouver un groupe plus amical, désireux de voir du pays ou de se trouver d'autre travail. Absence et séparation sont souvent déplorées : "Mon enfant est monté dans le camion", chante l'animatrice d'Onias ou d'Elone, "ma fille est partie" et l'on s'inquiète de l'attrait de la route et de ses dangers : "la vie y est mauvaise", "on mange mal", "les filles y sont malades" (Mekwang). Migrations et abandons ont certainement marqué profondément la mentalité locale, mais comment les éviter puisque l'on méprise la vie rurale. A deux ou trois reprises, des chansons montrent que le cultivateur est tenu pour un être inférieur : la chanteuse refuse d'épouser un porteur de manioc, le travail agricole est épuisant : "Les filles viennent mourir (se fatiguent) à Ozila comme pour le travail du manioc." La brousse est pleine de dangers qu'une chanson de Mekwang énumère avec complaisance : "Les épines sont nombreuses dans la brousse. Elles blessent ta peau..."

Comme on le devine aisément, l'idée gabonaise apparaît rarement. Elle n'est pas absente pourtant et se rencontre mêlée aux chants en l'honneur du Président. Ceux-ci forment la totalité du répertoire de la danse Comité. Mais ils se rencontrent aussi dans d'autres ballets. Est-ce une conséquence des polémiques ou de la propagande, une manifestation de servilité à l'égard du pouvoir ? Il est bien difficile de distinguer parmi ces tendances. Une chose est certaine, c'est la personne du Président qui est tout d'abord évoquée ; le Gabon vient seule-

ment ensuite, comme en attribut. Les notations relevées sont très sommaires. Il est vrai que c'est le genre même des chansons, avec ses petites phrases brèves, indéfiniment répétées, et sans liaison entre elles, qui exige ce caractère d'allusion ou d'exclamation.

"Père, fils de Minko, est-ce que tu connais l'homme à qui tu ressembles ? C'est à lui la terre. Il a pris (la fonction de) chef, le beau-fils d'Akok Wore", chante-t-on dans Nloup.

Des textes plus anciens font allusion à la situation coloniale. Une chanteuse de Nloup, justifiant son autorité sur son ballet, s'écrit : Il y a les Blancs et les miliciens. Les miliciens dépassent beaucoup, je veux faire payer l'amende." Une autre danse, Onias, fait allusion au porteur de cartouchières, sans que l'on voie bien s'il est attendu ou redouté. Enfin dans Kunda une chanson est consacrée aux Blancs qui commandent tout, qui sont si difficiles pour leur alimentation et si divertissants avec leur manie de chercher la cause des maladies : "Si tu fais la cuisine pour le Blanc, il attrape des coliques."

Après les groupes sociaux fondés sur la parenté par le sang, après les groupes sociaux basés sur la proximité géographique et sur la possession d'un territoire commun, voyons les groupes nés d'un choix volontaire. Nous ne parlerons guère ici des Eglises. Pourtant, certains artistes se présentent en rappelant leur qualité d'anciens de l'église protestante. Nous n'aurons pas à décrire des partis politiques puisque un parti unique confond tout avec les structures de l'Etat. Les sociétés chorégraphiques sont assez souvent citées. Evocation sommaire d'ailleurs : la chanteuse se contente de vanter sa danse et de rappeler son invention. Elle rappelle souvent son initiatrice qu'elle appelle sa mère.

Si la chanteuse peut s'exprimer avec une certaine liberté, les danseuses ont beaucoup moins de possibilités : elles sont tenues par un rythme, par des gestes prévus d'avance. On ne peut d'ailleurs interpréter leur chorégraphie qu'en fonction de leur propre culture. Etudiant les possibilités de traduire selon les normes africaines de ses fidèles les gestes rituels de la messe, B.R. LUMEAU remarque que le geste d'offrande qui nous a été légué par la Rome chrétienne signifie, pour les Diolas, l'absence d'intérêt (1). Avant toute interprétation, il faudrait donc établir à quoi correspond chaque mouvement pour un Fang : positions, gestes, mimiques sont des expressions culturelles et non pas instinctives.

Expression culturelle, la danse est aussi une expression socialisée : c'est à travers un groupe et c'est pour un groupe que la danseuse joue.

S'enrichir

Il faut grouper ici, avec le désir de recevoir des cadeaux, le besoin d'être apprécié, évalué à sa juste valeur : les mots mêmes que nous employons montrent la proximité des deux notions.

Le désir de gagner de l'argent est souvent exprimé. Des inventeurs de chorégraphies nouvelles, des directeurs de ballets, des chanteurs déclarent avoir choisi cette voie, comme n'importe quelle profession, l'art chorégraphique permettant de satisfaire leurs besoins les plus quotidiens : "Ils ne sont pas bien nourris chez eux ; ils ont préféré prendre une danse pour être heureux." Pour d'autres, la danse n'est pas un moyen de gagner sa vie de tous les

(1) Afrique et Parole. 30-12-1966.

jours, mais une ressource extraordinaire : "La danse leur donnera le meilleur moyen de s'enrichir très vite", déclare un enquêté. Un homme nous a même confié qu'il aurait voulu acquérir la danse pour la ramener dans son village. Mais sa femme a refusé de danser, estimant que son mari voulait l'exploiter et ne lui donnerait pas une part convenable de ses profits. Certains insistent sur le caractère de compensation, de gain chèrement acquis que revêtent les bénéfices des artistes : "Ils ne reçoivent pas beaucoup et pourtant ils ont perdu beaucoup pour récompenser celui qui leur a appris". D'autres insistent sur la fatigue ; d'autres enfin expliquent que les artistes prennent des risques moraux terribles : "Lorsqu'on est à la recherche de la fortune, on peut gouverner son esprit dans les mauvais chemins. Il a trahi son esprit dans (l'usage des) médicaments, ces excitants (troublent) son esprit. Il a trahi sa pensée pour s'enrichir."

En fait, les sommes amassées par ces moyens sont bien modestes, nous l'avons vu, et ne fournissent pas une justification économique aux vocations artistiques. Redevances pour faire venir une troupe, cadeaux individuels, dons pour acquérir l'initiation, tout cela est maigre, compte tenu des heures de spectacle, du nombre des acteurs : un travail salarié dans une coupe forestière ou même le défrichage d'un champ laisserait un meilleur profit.

Mais ce n'est pas en terme de profit, après un calcul économique rigoureux qu'il nous faut raisonner. L'argent est ici un simple symbole de réussite confirmée par la société. Les gains prouvent seulement le contentement des spectateurs. Par les cachets versés ou par les cadeaux donnés, ils reconnaissent et proclament le talent de danseurs. On comprend mieux ainsi le cérémonial qui est parfois déployé : les exhibitions de cadeaux étalés sur la scène, les discours ampoulés faits par les donateurs, tandis que tout le chœur se regroupe selon un rituel dit "salos" dans Enyege, ou les billets étalés, accrochés aux robes ou passés de mains en mains.

Ce qui est en cause, à travers ces gestes, ce n'est pas un billet de 50 ou 100 F.CFA, mais la gloire de la compagnie, son existence même en tant que groupe artistique.

L'argent joue probablement un autre rôle : il permet une extension de la personnalité. Une acquisition nouvelle grandit celui qui a pu la réaliser : "S'ils peuvent changer leur régime de vivre en recevant des cadeaux, ils deviendront de vrais gens", ont déclaré à plusieurs reprises des observateurs.

Il faut rapprocher cette remarque des théories du P. TEMPELS, et pour reprendre la terminologie de cet auteur, dire que l'acquisition de biens accroît la force vitale de l'acquéreur. Les expressions "vrai homme", "vraie personne", "vrais gens" mériteraient d'être examinées de près. Y aurait-il des hommes qui ne sont hommes qu'à demi, comme on pensait autrefois de ceux qui n'avaient pas subi les rites d'initiation et dont la personnalité n'était pas achevée ?

La danse permet d'acquérir autre chose que l'argent : elle permet d'atteindre une certaine célébrité. Comment, en dehors d'elle, une femme pourrait-elle accéder à la notoriété ? L'homme a diverses possibilités pour acquérir du prestige : habileté guerrière, nombreuse descendance, réussite économique, lui permettent de s'imposer. Pour la femme, le succès théâtral est la seule méthode : gloire et fortune vont de pair en ce domaine.

D'autres vont bien plus loin et estiment que la danse apporte une connaissance métaphysique. Est-ce la danse elle-même qui agit, les fétiches ou les médicaments qui l'accompagnent ? "Ils rêvent de voyage dans l'autre monde. Ils (veulent) voir leurs ancêtres afin que les décédés leur donnent de la force". Un autre, à propos du tambourinaire, précise "ils sont en train d'évoquer leurs ancêtres en les faisant sortir par des sons".

S'enivrer

Bien des artistes européens connaissent l'impression d'ivresse qui peut saisir l'acteur, le chanteur ou le poète. On dit communément qu'il est "porté par le public", qu'il est "grisé par le succès", qu'il est "hanté par son personnage" ou "en proie au délire de l'inspiration". Toutes ces métaphores montrent bien que l'homme n'est plus le même qu'à la ville. Les fables de la mythologie antique ne font-elles pas allusion à cet état second lorsqu'elles évoquent l'ivresse de Dionysios, les danses des bacchantes...

Tout cela est plus net encore en milieu africain, où le contrôle rationnel n'a jamais été aussi fortement préconisé que dans la civilisation occidentale. On songe immédiatement aux idées de SENGHOR sur la primauté de l'émotion, sur la recherche d'une communion au monde qui permette de le comprendre par intuition. On songe aux scènes extraordinaires des cultes antillais ou dahoméens, où des assistants pris de convulsions se roulent par terre, bavant et criant, mimant les actes des dieux. Au Gabon, ces cas extrêmes sont plus fréquents dans les rites de caractères religieux que dans les danses dont nous avons souligné le caractère désacralisé.

Mais chanteuses et danseuses frémissent de satisfaction à la pensée d'être regardées et admirées par le public. Un léger trac ajoute peut-être du piment à cette sensation. Il est inutile de souligner l'importance du facteur sexuel : c'est pour être admirés des femmes que les hommes se faisaient danseurs ou chanteurs ; c'est pour séduire les hommes que beaucoup de femmes participent aux danses.

L'orgueil de remuer un vaste public est vraisemblablement un sentiment assez commun. C'est en ce sens qu'il faut probablement interpréter les passages si fréquents dans lesquels la chanteuse se plaint d'être obligée de voyager de village en village, redoute d'être arrêtée sur la route et contrainte de faire une soirée ici ou là, énumère enfin les villages qui ont applaudi ses représentations.

Il y a aussi l'enthousiasme de la création : de même que le chanteur européen éprouve une satisfaction à emplir de sa voix le volume du théâtre, de même c'est une joie d'artiste d'accorder le rythme avec la mélodie et le sens - car le fang est une langue à tons.

Mais c'est sur l'extase même qu'il faut s'arrêter, sur cette "sortie de soi-même", proche de celle décrite par ROUCH dans "Les maîtres fous" ou par CLOUZOT dans "Le cheval des Dieux". On peut, semble-t-il, y distinguer dans les cas qui nous occupent deux degrés : tout d'abord, une certaine libération vis-à-vis de contraintes diverses. Le sujet n'a pas perdu conscience de sa personnalité, mais il n'est plus limité par elle : sa danse est plus agile parce que le contrôle musculaire ne joue plus. Son expression est plus libre parce qu'il s'affranchit de contraintes sociales ou familiales. A un deuxième stade, il ne s'agit plus simplement d'une ivresse avec dépersonnalisation, mais de l'irruption d'une personnalité nouvelle. Un esprit prend possession de l'artiste.

Il faudrait ici encore, à la suite de nos informateurs, entrer dans des distinctions plus précises. Certains de ces esprits sont bons : appartenant à des parents décédés, venus de leur plein gré, ils aident celui qu'ils possèdent, non seulement dans sa danse mais dans toute sa vie. Mais d'autres esprits sont asservis par des rites magiques ; ils donneront souplesse et résistance, mais il n'y a rien d'autre à attendre d'eux. D'ailleurs, pour les acquérir, il faut consentir à payer le prix fort, "donner une personne de sa famille", "adorer le médicament et y consacrer son esprit".

Comment faut-il interpréter ces expressions recueillies au cours de l'enquête ? La première phrase peut faire allusion à un acquiescement à la mort d'un parent, ou même plus brutalement à un assassinat ou à une complicité d'assassinat. La seconde évoquerait une folie engendrée par les stupéfiants, un dérèglement voulu de la raison, un choix délibéré de la magie

et de la déraison : "Ils ont satisfait leurs esprits en les nourrissant de médicaments. Ces fétiches rendent leur esprit dérégulé". "Ils ont vendu leur esprit en pratiquant de telles danses, les "pentacles" les font rendre très méchants. Ils sont étrangers de leur esprit". "Il prie son revenant de lui venir en aide, il est fatigué. Il a trouvé (judicieux) d'avoir des "vampires". Quand on sait que, chez les Fang, le vampire (c'est ainsi qu'ils traduisent l'"ébur") est l'esprit anthropophage caractéristique du sorcier, on voit la réprobation sociale qui peut s'abattre sur un artiste qui s'est vendu à un mauvais esprit.

Et l'on comprend mieux la sévérité des églises catholiques ou protestantes au sujet des danses. Si les artistes acceptent l'idée d'un crime pour exceller dans leur art, leur passion est nocive, aussi nocive moralement que si le crime était perpétré.

Cependant, des crises de dépersonnalisation et de possession sont présentées comme parfaitement normales et saines par ceux qui les ont subies. C'est uniquement sur celles-là qu'il a été possible d'enquêter ; si une action est coupable, son auteur s'empressera de la nier, de la dissimuler ou de la justifier.

Après avoir tenté de cerner le phénomène, nous chercherons qui y est sensible, comment et quand il se manifeste, quelles en sont les causes et les conséquences. Tous les détails qui suivent sur les état de transe nous ont été fournis par un jeune initié du culte ombwiri Oropik. Ce jeune homme de 20 ans, R.O., qui avait été au lycée jusqu'en classe de seconde, tombait lui-même en transe et pouvait décrire de l'intérieur cet état qui lui était habituel. Les observations sont surtout relatives aux divers rites d'Ombwiri. Dans les sociétés de danse proprement dites, la transe est moins courante et moins institutionnalisée.

Les femmes, dit-on, sont plus susceptibles de tomber en transe que les hommes et les hommes jeunes y sont plus sensibles que les vieux. Ceux-ci, nous l'avons remarqué, ne participent guère aux activités théâtrales des ballets et se limitent aux activités administratives. C'est, en effet, parmi les acteurs que l'on relève des cas de possession dans les sociétés de danse. Dans les sociétés à caractère religieux et médical (Ombwiri), il n'en est pas de même et des spectateurs, ou plus souvent des spectatrices, peuvent être touchés. Dans les cultes purement religieux (Bwiti) les transes sont rares et peut-être inconnues. Chanteuses, danseuses, musiciens même, peuvent être atteints pendant leur "travail", sans que celui-ci en souffre.

On voit rarement des manifestations aussi spectaculaires que celles décrites dans les cultes de Vaudou, avec convulsion et bave, prostration et autres symptômes qui font songer à l'épilepsie. En général, le sujet garde un comportement à peu près normal ; mais ses gestes deviennent saccadés et comme mécaniques, les traits de son visage se figent, son regard devient fixe. Dans d'autres cas, ses mouvements sont fébriles, comme s'il avait une énergie supplémentaire à consommer : en transe, la danseuse de Doum Doum cessait sa danse à l'arrêt du tambour, mais ses pieds et ses jambes tremblaient comme si ses muscles ne pouvaient se décontracter complètement. Le cou est raidi. Le ton de la voix est modifié et souvent le sujet halète et gémit. Il continue le plus souvent à employer des mots et des phrases intelligibles. Notre informateur, interrogé à plusieurs reprises peu de temps après une crise, notait que la vue et l'ouïe étaient affaiblies : il ne voyait plus les spectateurs que dans un brouillard, n'entendait à peu près pas ce qui était dit autour de lui.

Cet état entraîne une grande fatigue : à son réveil, le patient est essoufflé, bâille, s'étire. Les maîtres de cérémonies ne laissent pas des novices trop longtemps dans cet état ; ils en proportionnent la durée à leur résistance. En général, ils réveillent le patient après une vingtaine de minutes ; mais sans intervention extérieure, la crise pourrait durer deux ou trois heures. Au réveil, le sujet perdrait le souvenir de ce qu'il a dit pendant la crise.

Il faut considérer séparément deux séries de causes : celles qui tiennent aux sujets et aux circonstances dans lesquelles naît la crise et celles qui tiennent à l'esprit qui les possède.

Certains déclenchent la crise à volonté, soit par ingestion de médicaments, soit par concentration de pensée en ce sens. "L'esprit est concentré sur la musique et sur les choses

"de l'initiation à l'Ombwiri, dit notre informateur, il revit ses impressions. L'esprit ombwiri "monte et on ne pourrait pas le chasser", et un autre : "le *niamoro* (l'ancien) du village songe "aux "bisiss" qu'il a vus (visions terrifiantes perçues comme imaginaires et envoyées par des "sorciers ennemis) et il tombe en transe, il tremble et n'entend pas. Il tire une grosse bouffée "de sa pipe et, les yeux fermés, reste dans une sorte d'ivresse. Il se réveille calmé une demi- "heure plus tard."

La fatigue joue probablement un rôle, car les crises n'apparaissent pas au début des séances mais après un certain temps : dans les séances d'Ombwiri où l'on passe toute la nuit c'est vers 1 ou 2 h du matin que paraissent les esprits. Nourriture, boisson, sont sans effet sur la possession, dit l'informateur. L'absorption d'iboga, même, en petite quantité, comme on a l'habitude d'en prendre pour se donner du tonus pendant la veillée, est sans influence. L'esprit peut venir ou non, quelles que soient les conditions.

On pressent une certaine accoutumance : lorsque R.O. entrait en transe, c'était toujours à la même séquence musicale, "au moment où la cithare sort pour la seconde fois."

Le mouvement a également une importance décisive, encore que les témoins n'en soient pas conscients : les danses comportent généralement des mouvements indéfiniment répétés et, en particulier, des hochements de tête dont on a signalé ailleurs l'influence hypnotique (2).

Il faut dire aussi l'influence des bruits violents (coup de tonnerre) ou des éclairs lumineux. La lumière du flash peut provoquer une crise. Comme cela peut être mauvais ou dangereux en certaines circonstances, mieux vaut s'enquérir avant de manier le flash.

La lumière ordinaire, torche, feu, lampe n'a pas d'influence. Si la lumière s'éteint pendant la transe, le sujet cherche à se cacher dans un coin, mais la transe continue.

Appeler une danseuse par son nom de tous les jours risque de déclencher une crise particulièrement grave. Au cours d'un culte Oropik, une femme âgée fut ainsi atteinte, d'abord d'une crise classique avec tremblements, puis d'une crise plus marquée. Couchée comme endormie (comme morte, disaient les assistants africains), elle ne put être réveillée par les procédés habituels. Il fallut que le maître de cérémonie lui fasse respirer des plantes choisies à cet effet.

Les esprits qui provoquent les possessions sont mal connus parce qu'ils sont innombrables. Certains sont repérés par les gestes ou les paroles qu'ils inspirent. D'autres sont liés à certains instruments, à tel tambour, à telle cithare, à tel masque. Jamais le même esprit ne se manifeste simultanément en plusieurs personnes, mais au cours d'une même soirée plusieurs esprits peuvent successivement animer un même sujet. Certains sont spécialistes du chant, d'autres de la danse. La venue de ceux-ci est quasi régulière dans l'Oropik. Les danseuses doivent seulement avant la cérémonie les aviser sous l'arbre sacré. Leur susceptibilité est fort grande. On a vu plus haut qu'un esprit s'était offusqué d'entendre appeler une danseuse de son nom profane : il avait quitté le corps et une médecine spéciale fut nécessaire pour ranimer la femme inerte. Un esprit danseur qui apparaissait avec un certain tambour "nkul" se trouva dépité de n'avoir pas dansé, car on ne s'était pas servi de l'instrument au cours de la nuit. Au petit matin, la danseuse tomba "comme morte". Pour la réveiller, il fallut jouer plusieurs pièces au tambour pour qu'elle se relève et danse. Susceptibles, ils sont aussi craintifs : faute de lumière ils ne se manifestent pas.

Des supports matériels leur sont nécessaires. Dans le temple oropik, ils descendent par l'un ou l'autre des poteaux et, au début de la crise, le sujet regarde le sommet du poteau d'un air un peu inquiet et hagard.

(2) RAPONDA WALKER (A.) et SILLANS (R.) - 1962 - *Rites et croyances des peuples du Gabon*, p.162. Présence africaine, Paris.
PERROIS (L.) - 1967 - Note sur quelques aspects de la circoncision Bakota, p.79. Multigr. ORSTOM.

Pour guérir la crise, aucune hiérarchie ne s'impose. La crise d'un dignitaire peut être interrompue par n'importe quel initié ; la crise d'un homme peut être interrompue par une femme et réciproquement.

Ce sont pourtant les responsables du culte qui officient le plus souvent : on frotte la tête, on fait ployer le col d'arrière en avant et sur les côtés. Pour certaines danseuses importantes dont la place est prévue au pied d'un poteau, il faut les y adosser et les asseoir sur leur tabouret, demi-p pliées en arrière, la tête contre le poteau. Pour le cithariste, on se servirait du poteau auquel il s'adosse, mais le plus souvent il domine lui-même sa crise. Dans les danses de masques, le danseur se libère tout simplement en retirant son masque.

Malgré leur caractère spectaculaire, ces extases apparaissent comme un épiphénomène peu important du point de vue social. Elles ne bouleversent pas les rangs des préséances et ne permettent pas d'accéder à un grade élevé. Pendant qu'il est en transe, le sujet va demander aux uns et aux autres des bénédictions selon l'inspiration qu'il ressent. Il "prend la bénédiction" de la cithare en tendant les mains vers elle. Il murmure parfois quelques phrases au principal officiant, dévoilant ainsi ce que l'esprit veut révéler. Certaines chanteuses, certaines danseuses sont plus appréciées et invitées plus souvent à cause de leur aptitude à entrer en transe.

Personnellement, malgré la fatigue qu'il en éprouve, le sujet est fier d'être possédé, surtout lors de ses premières expériences ; cela lui donne conscience de son appartenance au culte, dans le cas de l'Ombwiri, et de son habileté pour les autres danses. L'inspiration se trouve confirmée par cette ivresse. Peut-être en attend-on aussi un effet curatif.

Communion à un groupe

Il faudra chercher quels sont les groupes auxquels le danseur se sent incorporé. Son public d'abord, puis les groupes auxquels il appartient : famille et tribu, société chorégraphique, lignée et ancêtres défunts. La présence des médicaments ou fétiches nous amènera à nous demander s'il y a communion avec un principe spirituel, ou avec un esprit surnaturel.

Mais il faut parler d'abord de la solitude, elle joue en effet un rôle décisif. C'est souvent pour l'éviter que l'on désire appartenir à un groupe.

Le silence, le manque d'animation sont perçus comme mauvais. Cela a été déclaré maintes fois au cours de toutes sortes d'enquêtes. Faute d'étude sur la psychologie des profondeurs, on ne peut proposer que des hypothèses d'explications. Il est possible que, dépassé par la nature, l'homme éprouve le besoin de se rassurer par la présence de ses frères. Il est possible que, faute d'aiguillon, pensée et attention se dissolvent et que l'homme se sente menacé par une torpeur intellectuelle. Il est possible que, faute de distraction, il soit envahi par des pensées attristantes ; on sait que la pensée de la mort est souvent présente dans les cultures africaines. On pourrait proposer toutes sortes d'explications plus réalistes, dire les dangers réels ou supposés, matériels ou spirituels qui menacent l'isolé, évoquer la poussée vers la concentration urbaine et vers l'agglomération toujours plus dense...

La solitude est mauvaise. Elle caractérise des gens dangereux : "brigands" ou "sorciers".

Dans le domaine de la chorégraphie, elle est sévèrement jugée. Après avoir vu des photos où une femme danse seule avec un orchestre, plusieurs enquêtés ont déclaré qu'elle était égoïste et avare, qu'elle avait refusé d'initier des apprentis pour éviter de partager les bénéfices.

Un autre sentiment est décrit : la timidité. Il est extraordinaire qu'une femme solitaire ait le courage de tenir son rôle et de présenter ses chants face au public.

Aussi les danseurs fang recherchent-ils, comme tous les artistes, la communion avec le public. Celui-ci marque son approbation par les cadeaux, par des discours d'encouragements dont le rituel est souvent organisé. Il manifeste aussi son contentement par les invitations faites à la compagnie, et par les demandes d'initiation. C'est pourquoi beaucoup de chanteuses insistent tant sur leurs déplacements et leur fatigue.

Chaque groupe de danse, bien entendu, cherche particulièrement la communion avec son village : des artistes proclament qu'ils ont organisé un ballet pour donner plus de vie à leur village, pour en faire un centre qui attire les spectateurs et éviter ainsi la désertion de la jeunesse. D'autres insistent sur la gloire du village réputé partout pour l'excellence de ses danseurs.

Les groupes chorégraphiques se sentent les ambassadeurs culturels de leur région d'origine ; on le voyait bien lors des "éliminatoires" précédant le Festival des arts nègres à Dakar. De tous les coins du pays, des "groupes folkloriques" étaient venus et montraient leur savoir faire sur le stade de Libreville. Les originaires de chaque région saluaient et encourageaient leurs "pays". A côté d'une concurrence intertribale, au sein d'une même ethnie, se dessinait une concurrence interrégionale.

Il suffit de lire la presse africaine pour constater que les spectacles de ballets présentés en Europe portent avec eux une sorte de message culturel. Ils révèlent au monde entier la civilisation noire à qui ils font rendre justice. Le danseur devient le héraut de son peuple, l'apôtre de sa civilisation.

Plus concrètement, chacun prend plaisir à se trouver en communion avec l'ensemble de l'association. Des informateurs décrivant les photos de danse notent que "la bonne entente règne, qu'orchestres et danseurs s'aiment entre eux..." Ils n'expliquent guère comment s'opère la "fusion de conscience". Le rythme des mouvements communs est évoqué à l'occasion et, plus souvent, la communauté de buts : "assurer la célébrité de la danse et acquérir de l'argent".

Cette fraternité artistique est perçue également à travers le temps. Nombreuses sont les allusions faites aux maîtres, à ceux qui ont révélé la technique de la danse ou de la musique. Ceci mène à une communion avec les défunts, avec les ancêtres. Certains d'entre eux auraient inventé la chorégraphie pour assurer à eux-mêmes, et surtout aux leurs, une gloire posthume. D'autres, qui aimaient la danse, assisteraient leurs descendants dans leurs représentations. On explique même qu'à son lit de mort l'un ou l'autre a légué son crâne pour en faire un médicament de danse. Manière louable de se procurer les reliques que l'on croit indispensables à la confection de fétiches efficaces. La danse est présentée par plusieurs informateurs comme une tradition familiale qu'il faut sauvegarder et transmettre. Avec la nuance d'interprétation que l'on devine chez les peuples sans écriture, des chorégraphies manifestement récentes sont ainsi décrites comme des dépôts antiques, venus du fond des âges.

Les ancêtres, dont on recherche ainsi la présence, semblent mal individualisés, ils constituent une sorte de réservoir culturel indifférencié où vient puiser toute l'ethnie. En effet, les danseuses n'appartiennent pas toutes à la même famille. Elles n'ont pas, à une échelle historique, d'ancêtres communs. Pour qu'elles puissent toutes se sentir dans l'obligation de danser, il faut que ce devoir passe par l'intermédiaire d'une collectivité abstraite, les ancêtres en général. Il y a donc une sorte de communion à travers le temps (diachronique), comme à travers l'espace, avec un autre monde.

Les médicaments et éventuellement les reliques qui en sont le principe le plus actif, sont les outils de cette communion qui paraît proche de la possession spirituelle décrite plus haut.

Il faut donc revenir encore sur ces médicaments et tenter d'en faire une classification. On parle souvent d'excitants, comme de simples remèdes : choses bues et mangées, pour leur simple pouvoir tonique. Cette recherche des excitants est remarquable chez les Fang qui ont, semble-t-il, d'appréciables connaissances en ce domaine. Mais bien d'autres civilisations ont fait des expériences analogues : que les Européens songent à l'alcool avant de s'étonner. D'autres produits jouent un rôle qui nous paraît magique parce qu'ils agiraient par des voies que la médecine européenne n'a pas reconnues : les objets ou mixtures que l'on touche, sur lesquelles on souffle, que l'on renifle, les infusions avec lesquelles on effectue des lustrations...

Des médicaments produisent une force individualisée, indépendante de l'utilisateur. Contrôler cette puissance est parfois difficile et des danseurs pourraient devenir fort dangereux si leur assistant n'était pas là pour les apaiser. Certains "médicaments", enfin, dégagent une force individualisée, mais de caractère spirituel. C'est un renfort qui vient aider l'artiste à accomplir ses performances. C'est parfois un esprit qui danse à sa place. Des détails du masque, ornements anthropomorphes, sont quelquefois interprétés en ce sens ; ils incarnent l'esprit de la danse comme la poupée présentée au début de "Akwa ou "Doum Doum". C'est alors que prennent tout leur sens des expressions à première vue sybillines, comme "adorer le médicament" ou "sacrifier son esprit au médicament."

Un point reste obscur pourtant : la plupart des "médicaments" sont collectifs et agissent au profit de tout le groupe. Ne serait-ce pas, à travers eux que le ballet éprouverait le sentiment de son unité ?

LE PUBLIC

ET LES SOCIÉTÉS DE DANSE

Afin de situer les danseuses et leurs associations dans la société, il faut savoir ce que le public pense d'elles, ce qu'il sait à leur sujet, le prestige qu'il leur reconnaît. Il faut savoir aussi ce qu'il attend des danseurs, les émotions qu'ils lui procurent. Il faudrait enfin connaître ce qu'il pense de la danse et élaborer en quelque sorte une philosophie de l'art chorégraphique. Certes, tout cela dépasse notre propos, comme si, faisant une sociologie du clergé, on discutait de dogme ou de liturgie. Sans prétendre traiter la question, il nous faut seulement l'évoquer à grands traits.

Public et méthodes d'étude

Il convient avant tout de définir le public dont il s'agit. Contrairement à ce qui pourrait se passer en Europe, il n'y a pas un public limité de balletomanes; à côté de la masse générale du peuple. Chacun est intéressé par les spectacles chorégraphiques, chacun y assiste dans la mesure de ses possibilités. Certains ont des préférences pour telle danse, mais ils ne se privent pas pour si peu d'assister aux autres ballets. Il nous faut donc tenir compte ici de l'opinion dans ce qu'elle a de plus général.

Pourtant certains milieux religieux ont prononcé des condamnations contre la danse. Tout d'abord certaines danses semblaient étroitement liées à un culte : participer activement à la danse était participer au culte. On comprend ainsi la réticence des chrétiens devant les danses du Bwiti ou de l'Ombwiri qui expriment une adhésion aux croyances, une participation aux rites, une dramatisation des mythes.

Mais d'autres condamnations portaient de considérations morales : on estimait que certaines danses étaient "orgiaques" ou "portaient à l'impudicité". On comprend l'inquiétude des premiers missionnaires devant les gesticulations phalliques de certains masques, devant

les couplets au langage "vert" de certaines chansons. Mais, en fait, le climat moral de ces manifestations n'était pas celui de péché ou de satisfactions égoïstes. Il s'agissait de participer à un rythme génésiaque qui emporte toute la création.

D'autres missions s'inquiétaient de la frénésie qui anime parfois les danseurs : la perte de contrôle sur soi-même que l'on observe couramment dans certaines séances pouvait inquiéter. D'ailleurs, les danses, par la passion qu'elles soulèvent, peuvent engendrer un désordre social fâcheux : beaucoup d'hommes se plaignent que leurs femmes abandonnent maison et enfants pour participer à des tournées théâtrales. A la naissance de la danse "Abacougna" ou "Elone Congo", des notables s'inquiétaient de la passion qu'elle engendrait. Des villages entiers, disait-on en 1964, se mettaient en mouvement pour assister aux fêtes, voir les représentations, se faire initier à la danse. Toutes les affaires sérieuses - et notamment la culture des champs - en étaient oubliées. C'est essentiellement pour cette raison que les anciens des églises protestantes d'Oyem, Mitzic et Bitam interdirent ces manifestations.

Les simples fidèles mettent l'accent sur d'autres points. Ils sont inquiets de l'importance que l'on donne aux médicaments magiques. Certains estiment même que les gris-gris, médicaments et sortilèges de toutes sortes sont si nombreux et si répandus que tout spectacle en est profondément corrompu.

La danse est-elle dans leur esprit associée à une activité magique, ou à un culte religieux païen ? Pas précisément. Ce n'est pas la danse en elle-même qui est réprouvée, mais la magie que l'on met en œuvre pour y briller. De même que dans le folklore européen, on raconte que des hommes ont vendu leur âme au diable pour avoir la richesse ou le pouvoir, de même on raconte ici que des femmes se sont livrées à des esprits mauvais en échange d'un talent chorégraphique exceptionnel. En dernière analyse, ce n'est ni la danse ni le succès théâtral qui sont considérés comme mauvais, mais le désir de se singulariser dans le succès, d'acquiescer à une gloire qui efface celle des autres : le mal est dans l'émulation, l'individualisme et l'envie.

Il y a donc à l'encontre de la danse des réticences bien marquées dans les milieux chrétiens. Mais elles portent, somme toute, sur des modalités d'exécution, sans comporter un rejet de l'art chorégraphique en tant que tel.

Si l'on veut connaître l'opinion du public sur les sociétés de danse, il faut donc procéder à une enquête extrêmement large, car la méfiance des chrétiens n'est pas suffisante pour les écarter totalement de ces spectacles. Ils restent des "clients" éventuels et des amateurs.

L'aire de diffusion est telle qu'aucune zone de peuplement fang n'est vraiment ignorante des nouveautés en la matière. Cependant, chaque village possède des ballets et il est possible que les opinions soient marquées par l'esprit de clocher.

Mais les critères essentiels à retenir seraient ceux d'âge et de niveau socio-culturel. Il est probable en effet que l'intensité de l'acculturation est le facteur dominant. Bien rares pourtant sont les individus susceptibles d'échapper entièrement aux charmes des danses. Selon le caractère européen ou africain de leur culture, les sujets seront sensibles à l'une ou l'autre danse, ils exprimeront des sentiments ou des idées diverses, mais ils ne seront pas imperméables à cet art.

Sur un tel sujet, l'enquête d'opinion publique eût été justifiée avec un sondage aléatoire portant sur des strates culturelles diverses. Une telle méthode n'est pas une panacée. Elle n'est pas indiquée lorsqu'il s'agit d'explorer un domaine régi par des normes précises. Il serait parfaitement inutile d'y recourir si l'on voulait étudier le droit : là il suffit de questionner les experts, ou de scruter les lois. S'il est question des faits, d'autres sources peuvent fournir les précisions nécessaires. Mais pour évaluer des opinions ou des interprétations individuelles, le sondage est irremplaçable.

Avant de mesurer l'opinion et de rechercher les variations individuelles liées aux facteurs socio-culturels, il était nécessaire de tenter une exploration des sentiments et des idées qui pouvaient se trouver liés à la danse. Pour une telle entreprise le questionnaire ne semblait pas l'instrument idéal. En effet, même si l'on prend soin de le laisser aussi ouvert que possible, un questionnaire oriente la pensée de celui qui le subit et ne le laisse pas libre de se tourner où il veut, selon les impressions qui s'emparent de lui.

Il semblait en outre que le questionnaire, portant la conversation sur le plan des idées, paralysait l'expression en exigeant une réponse formulée en phrases cohérentes reliées entre elles. Par là même il incite à l'emploi de notions claires se groupant en système. Si l'on peut exposer ainsi des concepts politiques ou religieux, il devient malaisé de rendre compte d'impressions et particulièrement de ces impressions confuses qui viennent des profondeurs de l'inconscient. Des conversations dirigées auraient eu les mêmes inconvénients.

La présentation d'images paraissait plus adaptée. On pouvait espérer que le sujet se laisserait aller à rêver à propos de la scène photographiée et exprimerait ce qui lui viendrait à l'esprit. On pouvait même espérer qu'il se représenterait la scène assez vivement pour s'y projeter et y placer ses problèmes personnels. En fait, ce mécanisme de projection n'a pas joué souvent et ce n'est que 17 fois sur 76 interrogations que l'on a pu voir l'enquêté vivre personnellement l'image et en parler à la première personne en s'identifiant à la scène.

Douze photos étaient donc présentées aux enquêtés. Peut-être eût-il été préférable de présenter des dessins ou tout au moins des photos un peu floues. L'imagination du sujet aurait pu se donner plus libre cours et il aurait pu inventer et interpréter plus librement. Avec des photos très nettes, au contraire, le sujet voyant les détails du costume, du décor, des instruments, risque de se contenter d'en donner une description sans chercher à aller plus profondément dans l'analyse de ce qu'il éprouve.

L'ordre de présentation des images est évidemment très important : le mouvement affectif déclenché par la vue d'une image continue à se faire sentir sur l'image suivante. La contemplation de certaines photos engendre parfois des réactions et des résistances susceptibles de faire rejeter ou considérer avec méfiance et dégoût toute la séquence.

L'engouement pour la culture européenne est général ; une certaine honte devant les traces d'un passé païen risquait de perturber l'enquête. En réalité, c'était encore bien pis que je ne l'imaginai. Tout élément ancien est aussitôt imaginé comme lié à la magie, voire à la sorcellerie. Ce n'est donc pas à un rejet du passé, mais à une crainte panique de la sorcellerie que l'on se heurtait. Pour éviter de choquer les spectateurs, je décidai de leur montrer que le folklore existe ailleurs qu'au Gabon ; j'aurais voulu des danseurs masqués du folklore européen. Il me fut impossible d'en trouver. Des danses traditionnelles et des masques de Côte d'Ivoire en tinrent lieu ; il était possible de parler des traditions sans être gêné, puisque c'était de traditions étrangères qu'il s'agissait. Ensuite, venaient des danses fang modernes ou manifestation profanes (Onias, Bal). Puis des spectacles apparemment plus marqués par les traditions (Ngan et Ozila). Un masque appartenant à une ethnie gabonaise et un masque Ngon Ntan devaient, selon notre hypothèse, mener le spectateur devant des rites plus sacrés, dont Nloup était le terme. La danse Enyege, enfin, devait permettre d'explorer un secteur nouveau où le modernisme conscient venait renforcer les idéaux claniques anciens.

La crainte de la magie n'a introduit aucune gêne dans les conversations. Tout le monde y croit. En y faisant allusion, on ne fait que se conformer à l'usage général. On n'étonne personne en recherchant sur une image les "gris-gris". Il n'est ni ridicule, ni vieux jeu, de faire allusion aux miracles, aux pouvoirs surnaturels...

Pourtant certaines images engendraient une répulsion en raison de leur caractère traditionnel. Ce qui évoque les vêtements des temps anciens est mal supporté. "La danse Nloup mérite sa fin, dit l'un. Toute danse avec des peaux d'animaux n'est pas souhaitable chez nous. Ces pareilles danses ridiculisent la race." Et un autre déclare : "La danse Nloup n'est pas à regretter, car elle avait hérité de presque toutes les danses de nos ancêtres. Les femmes

coiffées de touffes de plumes, pieds nus, habillées de feuilles de raphia et de peaux de bêtes offraient les images de grands monstres en colère. Tout cet accoutrement exhalait une odeur de brousse et de gibier..."

La sorcellerie et ses terreurs ne risquaient pas de perturber l'étude, mais la honte engendrée par des détails de traditions aurait pu la gêner. Et pourtant les masques étaient accueillis avec satisfaction, malgré leur origine étrangère. "J'admire cette beauté. C'est comme si je me trouvais dans une église. Ce grand masque ressemble à un clocher".

Des dessins de danses folkloriques françaises n'avaient suscité aucun intérêt et les commentaires en étaient très pauvres. Un dépaysement trop complet dérouta le spectateur et l'empêcha d'exprimer quoi que ce soit, tandis qu'un dépaysement relatif, qui le laisse à l'intérieur de la culture négro-africaine, est favorable à l'exercice de l'imagination.

Les enquêteurs devaient donc montrer les images en notant les paroles du sujet et en s'efforçant simplement de l'encourager au monologue par les "Ah, oui" et les "En effet" de rigueur. 76 enquêtes furent ainsi rassemblées.

Plutôt que de faire la répartition des opinions exprimées et de chercher à l'exprimer par des corrélations, il importe d'en faire un inventaire aussi complet que possible.

Connaissance chorégraphiques

L'indifférence et l'ignorance sont rares sur ce sujet. Très peu d'enquêtés déclarent ne pas attacher d'importance à cette affaire. Cette réaction n'a été relevée que deux fois, chez des bwitistes convaincus, et je retrouvais alors une attitude semblable à celle des pieux musulmans de Guinée ou du Sénégal ; il leur semblait inconvenant de s'occuper de choses sans importance, indignes d'un esprit sérieux et au demeurant suspectes de traîner des relents de paganisme. Tous les autres sujets manifestent des connaissances étendues et précises. Ils reconnaissent les chorégraphies et donnent leur nom, beaucoup décrivent leur origine et leur évolution. Les mots techniques qui désignent les parures de danse font partie du vocabulaire de chacun. L'organisation des sociétés avec les dignitaires, leurs rôles, leurs surnoms, semble connue d'un grand nombre. Beaucoup aussi connaissent les thèmes des chants qui caractérisent chaque danse. Il serait intéressant de rechercher si le public connaît le rythme, les mélodies, les textes poétiques, aussi bien que les images. Par contre, lorsqu'il s'agit d'autres ethnies les connaissances sont minces. Le sujet ne connaît-il pas les danses étrangères, ou n'ose-t-il pas en parler ?

Prestige

Le prestige des danseuses est certain. On n'associe pas à cette fonction la renommée trouble que peut y attacher l'Europe. Des pères ou des maris sont enchantés des succès de leurs filles ou de leurs femmes. Les églises chrétiennes pourtant sont fort réticentes ; quelques hommes sont mécontents de voir leur épouse adhérer à une société de danse. Ils s'inquiètent des nombreux voyages qu'entraîne une telle activité.

La plupart des enquêtes font allusion au moins une fois au prestige, à la gloire, à la célébrité des danseuses ou au public qui vient les admirer. On évoque même les efforts faits

pour briller au-dessus des autres, pour les concurrencer. Ces sentiments, habituels en Europe, ne sont pas familiers au monde noir africain. Il est pas facile de les concilier avec l'esprit communautaire dont on parle si souvent à propos de l'Afrique où toute recherche de succès personnel est vue avec méfiance.

La société fang est anarchique : aucune autorité n'y est solidement établie, aucune situation n'est héréditaire. Le prestige n'est donc pas distribué à l'avance. Pourtant les tentatives d'ascension individuelles sont assez mal jugées : qui réussit de façon spectaculaire est accusé d'avoir un "evur", ou d'être aidé par un esprit invisible et mauvais. Pour se concilier ce dernier, ce serpent invisible, ne le nourrit-on pas de chair humaine, ne lui sacrifie-t-on pas la vie de membres de la famille ? L'evur qui vit dans le sorcier et fait partie de sa personnalité s'envole la nuit et se repaît, lui aussi, de la vie d'autrui. La réussite est donc chèrement payée et l'on s'étonne que la gloire et l'émulation puissent être évoquées.

La sorcellerie est partout présente, croit-on, et la crainte et le dégoût qu'elle devrait inspirer s'en trouvent probablement émoussés. Et, bien qu'il soit entaché de magie, aux yeux de la plupart des spectateurs, le prestige des artistes est grand. Se faire voir et admirer, être recherché pour animer la vie des villages, se sentir nécessaire, tels sont les éléments constitutifs de la gloire. Le succès financier en est la manifestation matérielle.

Le prestige va d'ailleurs aux créateurs. Certes les jeunes et jolies choristes ont du succès, mais les chanteuses et les organisateurs sont infiniment plus estimés.

Les musiciens, qui ne sont que des accompagnateurs, sont appréciés selon leur talent. Mais le public célèbre ceux dont l'art se manifeste dans des concerts où le rôle de l'instrument est essentiel : xylophonistes ou mvetistes sont individuellement connus. Guitaristes et formations d'orchestres de danse atteignent aussi une très grande popularité.

L'attente du public

D'après les remarques faites sur les planches présentées, il semble bien que trois éléments du spectacle ont une importance particulière pour l'assistance : l'esthétique, l'érotisme, les performances.

Personne ne peut s'étonner que la beauté sous ses formes les plus diverses soit recherchée par le public d'un ballet. Ce qui est plus singulier, c'est que les spectateurs s'attachent souvent à des points mineurs : l'œil est attiré par les vêtements, les parures, bien plus que par les attitudes. Les enquêtés considérant les photos décrivent les habits et oublient de décrire les attitudes. Bien plus, certains disent explicitement que telle danse leur plaît parce que le costume est beau.

Les remarques sur les chants et la musique ne sont pas rares. Mais rien ne vient à propos des mouvements du corps, des gestes, qui sont pourtant un aspect essentiel de la chorégraphie. Au sujet des mouvements d'ensemble, quelques remarques un peu formelles sont présentées sur la discipline, l'organisation.

Comme partout où des femmes se donnent en spectacle, des notations érotiques affleurent, fort bénignes d'ailleurs : on souligne la beauté de celle-ci, les "avantages" de celle-là.

L'attente de performances extraordinaires est plus fréquente. Le spectateur cherche une occasion de s'émerveiller. Souvent il admire la force physique, la résistance à la fatigue...

La danse ne serait-elle qu'un sport comme les autres ? Non, car la connotation magique y est plus importante. Chacun sait que des techniques magiques sont mises en œuvre pour assurer le succès de certains matches de football. Le ballon est soumis à des conjurations, les joueurs reçoivent des bénédictions... Cet appel au surnaturel est bien plus net ici, nous l'avons vu. Presque tous les enquêtés font allusion aux médicaments de la danse, aux puissances surnaturelles qui possèdent les danseuses, les rendent capables d'exercer leur art, ou leur permettent de faire danser quelque esprit à leur place. Le public est à la fois attiré et terrifié : il a l'impression, plusieurs l'ont dit, d'assister à des miracles.

Philosophie de la danse

Mais il faudrait aller plus loin et tenter une philosophie de la danse. Quels buts profonds se fixent acteurs et spectateurs ? Au cours de l'enquête, quelques témoins ont cherché à décrire "ce que veulent nous dire les danseuses". Ces réponses montrent que la question se pose. Mais leur rareté est significative. La communication n'est pas évidente entre les artistes et leur public.

On voit mal, en effet, comment et par quel procédé peut se faire cette communication. L'expression verbale ne semble pas très claire. Le public ne paraît guère voir de thème ou d'argument dans les ballets. Les gestes, les mimiques ont-ils un langage précis, permettent-ils de reconstituer une atmosphère, ou un sentiment, d'évoquer des faits ou des idées ? Il eût été intéressant d'esquisser un vocabulaire des sentiments et de leur expression gestuelle. Chaque culture, en effet, possède son code propre qu'il est difficile, sinon impossible, de déchiffrer d'une civilisation à une autre. Le rythme parle-t-il aux Africains un langage assez clair pour permettre la transmission du "message artistique" ? Rythme, musique et mouvement agissent-ils simultanément en créant une aptitude à communiquer hors des procédés sensibles et rationnels, en dégageant quelque inconscient collectif au sens jungien, en faisant vibrer quelque fibre sentimentale ?

Il faut bien qu'il y ait quelque relation entre l'artiste et son public, sinon quel intérêt présenterait le spectacle, hormis celui de faire passer le temps, mais quel besoin ont les danseuses d'un code cohérent d'idées claires ? Le message, si message il y a, est perçu globalement et ne peut être analysé. Cela va dans le sens général de la civilisation et de l'art négro-africains, qui se soucient peu de concepts abstraits et préfèrent, selon les expressions de SENGHOR en particulier, "le monde vécu au monde conçu."

Revenons à l'enquête. "Les danseuses veulent nous montrer qu'elles sont heureuses". "Elles veulent nous prouver la force de leurs médicaments". Tels sont les buts décrits par les interviewés. Joie de vivre et contact avec le sacré seraient les fins consciemment proposées par la chorégraphie.

L'examen des opinions exprimées par les témoins devant les photos de danse permet de préciser les constellations d'idées et de sentiments auxquelles préside la danse.

L'aspect technique a peu d'importance. On ne s'attache guère aux pas, aux attitudes, à l'exécution en général. Pourtant la plupart des enquêtés connaissent la danse dont il s'agit. Ils en donnent le nom et décrivent souvent, en employant le mot technique approprié, les

accessoires et ornements divers. Seule la discipline du chœur et l'ensemble des mouvements est parfois évoquée. Si des gestes attirent l'attention, c'est parce que l'on croit y voir quelque acrobatie extraordinaire - un "miracle" comme disent certains. Comme nous l'avons indiqué, vêtements et parures fournissent quelques réflexions sur leur caractère moderne ou traditionnel, sur leur élégance...

On n'aborde pas souvent les circonstances d'exécution de la danse. Cela se comprend : aucune danse n'est liée à un type de cérémonie, n'importe quel ballet peut être exécuté en n'importe quelle occasion. Le spectateur ne peut donc deviner la cérémonie qui sert de prétexte au spectacle. Celui-ci doit être considéré en lui-même et non comme un fragment d'un rite plus vaste.

Pour voir les choses dans leur ensemble, on peut additionner tous les thèmes exprimés à propos de chaque image. On constate d'ailleurs que ce classement global ne contredit pas le classement partiel que l'on obtiendrait en considérant séparément chaque danse : pour la plupart des grandes masses les dominantes sont semblables. Dans l'ensemble, 24 % des expressions relevées se rapportent aux "médicaments" et de façon plus générale aux pouvoirs magiques ; 21 % ont trait à la richesse, aux gains espérés par les danseurs. L'organisation sociale ou la hiérarchie de la société de danse attirent 7,5 % de commentaires. Les sujets s'attachent à décrire, à travers les photos examinées ce qu'ils croient reconnaître dans l'organisation de la compagnie, en insistant sur les fonctions "administratives" des "commissaires" ou des "policiers". Aucun par contre ne décrit les rôles théâtraux et n'explique le déroulement ou l'argument du ballet. La joie est évoquée dans 6,5 % des interviews, le public dans 5,5 %, soit que l'on s'étonne de son absence ou de son éloignement, soit que l'on imagine ses réactions. 4,8 % des conversations font allusion à la peur, souvent sous la forme la plus directe. "Ceci me fait peur", mais parfois en attribuant ce sentiment aux personnages photographiés : danseuse terrifiée par les esprits qui vont la posséder, assistants craignant que la violence ne s'empare des acteurs... La folie et les drames psychologiques sont, en effet, évoqués dans 4 % des déclarations : folie des artistes possédés par le "médicament" ou drame psychologique de ceux qui abdiquent leur personnalité et se soumettent à la magie pour atteindre le succès. 3,5 % des interviewés parlent de la fatigue. Evocation inattendue à propos d'images de fête. Déjà, en montrant des photos décrivant des aspects de la vie économique, j'avais été surpris de constater que 7 % des commentaires portaient sur la fatigue, la maladie, etc. Les études de nutrition montrent que l'alimentation est normale. Y aurait-il au Gabon une morbidité telle que la vitalité puisse en être atteinte ? Les ancêtres et la tradition sont évoqués dans 3,5 % des interviews. Soulignons la faiblesse relative de ce chiffre. En effet, parmi les danses présentées, 8 sur 12 étaient de "genre ancien" et l'on aurait pu imaginer qu'à leur propos les conversations dériveraient souvent sur l'ancien temps.

Il faut rapprocher des notations sur la maladie tout ce qui concerne la force ou l'énergie. Faiblesse et fatigue, en effet, ne sont que l'absence de force. Les 3 % des déclarations qui y font allusion s'ajoutent aux 3,5 % consacrés à la fatigue.

De même, la célébrité, la gloire (2,7 %) peut dans une certaine mesure s'ajouter aux 5,5 % consacrés au public. A 39 reprises (soit 2,4 %) des sujets ont manifesté qu'une chorégraphie ne les intéressait pas, ou qu'ils la désapprouvaient. La sexualité est exprimée 29 fois, soit 1,8 %, sous une forme très atténuée : souvenirs d'amourettes, beauté de femmes... La vêtue est évoquée 25 fois, les techniques 18. Souvenirs et solitude 18, émulation 15, discipline 12, tristesse 12, modernisme 11, propreté 10, voyages 6.

Pour réduire cette prolifération apparente, il serait juste de regrouper des thèmes qui se relient les uns aux autres : avec la magie va la folie qui en est la conséquence, ou la peur qu'elle engendre. Avec la richesse vont la célébrité, le public et les voyages. A moins que l'on ne préfère regrouper organisation sociale, discipline, public, célébrité...

A travers ces commentaires, on arriverait à la définition suivante de la chorégraphie : les danses sont des spectacles payants, organisés par un groupe social et soutenus par des procédés magiques ; à travers eux une communauté cherche à exprimer son unité.

Comme partout, la danse a probablement été employée ici à des fins magiques, médicales et religieuses. Mais les chants, les gestes et les cérémonies dans leur ensemble ont été tellement remaniés et mélangés qu'il est à peu près impossible de reconstituer les rites dans leur état primitif ou, du moins, antérieur à une acculturation massive. Partout, les ethnographes ont pu décrire des danses de guerre ou de fécondité, des danses de deuil ou de chasse, des danses d'hommage ou d'initiation. Ici, comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises, tout se trouve inextricablement mêlé et l'on peut, à propos de n'importe quelle cérémonie faire exécuter n'importe quelle danse. L'observateur européen éprouve devant cette indétermination inquiétude et malaise. Inquiétude, car il se demande si on ne lui cache pas quelque chose, si la "vraie" cérémonie n'est pas ailleurs. Malaise, car il ne peut échapper à un certain vertige en constatant que tout effort de classification par catégorie est vain. Il nous faut dépasser cette tendance à l'analyse et accepter ces choses comme elles sont. Pour les Fang, il n'y a pas entre les rites du deuil et ceux du mariage, entre le nouvel an et la visite d'un ministre, la séparation hermétique que nous supposerions, puisque toutes ces solennités pourront être célébrées par les mêmes rites.

Il faudrait creuser cette notion de "fête". La fête échappe à la monotonie quotidienne. Ce n'est plus la vie de tous les jours, c'est une vie nouvelle, plus colorée, plus intense.

Le nom même de la danseuse étoile "Ayong nnam" (chaleur du village) montre bien ce désir de dépassement. Tous les participants, avec leur nom de théâtre, abordent une vie nouvelle. A travers Akoma Mba et les héros du mvét, à travers Eko de Gaulle, à travers l'organisation administrative compliquée à plaisir, les villageois endossent des personnalités nouvelles, assumant des vies plus glorieuses et plus puissantes. A travers le lyrisme de la chanteuse, leurs minces anecdotes villageoises revêtent une importance nouvelle et deviennent représentatives d'un ordre cosmique. On vit plus intensément, on vit au rythme du monde entier.

En même temps qu'un effort de dépassement de soi-même, la fête suppose un effort de communion : communion des artistes entre eux, communion entre les artistes et le public. Plusieurs témoins insistant sur la bonne exécution des danses disent que "cela doit être fait d'un seul cœur". Les remarques relatives à l'organisation de la compagnie vont probablement dans le même sens, ainsi que les notations toujours critiques sur la solitude de l'artiste, ou l'absence de public. Le spectacle chorégraphique est perçu comme une occasion de fusion des consciences.

Le besoin de communion va plus loin et l'on découvre que les séances de ballet sont une occasion de rencontre avec le sacré. Nous avons déjà parlé de mouvements considérés comme miraculeux. La force des danseuses ou leur résistance à la fatigue sont estimées surhumaines et imputées aux "médicaments". Le public semble frissonner délicieusement d'être mêlé de si près à tant de mystères. C'est en ce sens qu'il faut interpréter toutes les réponses où l'on parle de la magie et des esprits protecteurs, de la peur, de l'attitude psychologique des danseuses qui risquent folie et dépossession.

Ce thème de terreur sacrée est le plus important de tous ceux que révèle l'enquête.

Recherche d'une vie nouvelle plus intense, recherche de communion au sein du groupe, recherche d'un contact avec le sacré, telles paraissent être les motivations profondes du spectacle chorégraphique.

QUATRIÈME PARTIE

principes d'une classification

Devant le foisonnement des chorégraphies, l'observateur est un peu inquiet et sent son objet lui échapper. Certes, en Europe la diversité est grande, de la valse au jerk. Mais ce n'est qu'une différence de technique. Les mêmes protagonistes passent de l'une à l'autre sans difficulté. Les diverses danses apparaissent donc comme les manifestations d'un même besoin, les expressions d'un même sentiment, la continuation de la même réalité sociale. Chez les Fang, au contraire, la diversité et la spécialisation des groupes chorégraphiques laisse supposer qu'il y a des différences plus profondes, analogues au moins à celles qui, chez nous, séparent les danses mondaines de la danse classique ou des danses folkloriques.

Comment découvrir à travers cette masse les éléments d'une classification permettant de mettre quelque unité ? Cette recherche de critères pertinents de différenciation devrait permettre de définir ce qu'est la danse et quelle est sa finalité.

DIVERSITÉ DANS LES DANSES

PRINCIPES DE CLASSIFICATION

Afin d'y voir plus clair, il serait utile de chercher à établir une classification, pour regrouper ces danses en types ayant des caractères communs. Sur quelles bases établir cette classification ? On peut se fonder sur des critères chorégraphiques, sur des critères ethnographiques ou sociologiques. Mais avant toute tentative de classification, il nous faut préciser notre champ d'étude.

Comme nous l'avons fait à plusieurs reprises, nous éviterons de prendre en considération les rites où la danse joue un rôle secondaire. Le Bwiti, par exemple, n'est pas une danse, mais une religion dont la liturgie comporte de longs passages chantés et dansés. Le Byeri n'est pas une danse, mais un culte d'ancêtres et une association secrète (Melan) dont le rite d'initiation est en partie dansé.

Il faut aussi distinguer les spectacles où la danse est dominante de ceux où le chant tient la première place. L'affaire devient ici plus difficile. Pour le Mvet, la question ne se pose pas : la poésie que récitent les joueurs de harpe est l'élément essentiel. La mélopée et la musique ne sont qu'accompagnements ; quant aux gestes et aux balancements, ce sont des détails d'exécution. Pour les danses assises de Nğan, il semble aussi que le discours tienne la première place, de même peut-être que dans l'Ekwan Maria où l'on cherche souvent une leçon morale ou théologique. Partout ailleurs, tout se trouve mélangé.

Selon le talent de la chanteuse et son inspiration, les performances vocales ou les finesses poétiques sont appréciées autant ou plus que la danse.

Dans son "Histoire de la Danse", Curt SACHS attire l'attention sur les différences entre peuples introvertis et peuples extravertis. Tout en rapprochant ces catégories générales du mode de vie des cultivateurs et de celui des pasteurs, des peuples de droit matriarcal et des peuples de droit patriarcal, il montre que cette opposition se traduit par la différence entre danses abstraites et danses imitatives : "La danse imitative, descriptive, est d'origine visuelle... Par contre, la danse abstraite est tout à fait indépendante des sens, tant dans ses origines que dans les buts sacrés qu'elle poursuit. Elle ne dérive pas des perceptions et n'imit

aucune forme ni aucun geste ; elle ne recherche l'action magique que par le transfert d'une force déterminée à partir de la personne du danseur sur l'objet autour duquel se déroule la danse et vice versa. A l'extraversion de la danse animale s'oppose ici une introversion très nette." (1)

A voir les choses dans leur principe, ce critère paraît en effet déterminant. Dans le cas des Fang, pourtant, il ne trouve pas d'application. La plupart des danses mêlent des motifs abstraits et des motifs figuratifs. Cela est vrai pour les danses issues d'Akoma Mba où les trémoussements s'arrêtent pour faire place à un maniement d'armes. Dans Akwa, la brigue amoureuse ou les attitudes sportives succèdent à des motifs purement rythmiques. Nous avons déjà signalé l'intrusion de mimiques et de gestes représentatifs dans les danses de l'Ekwan Maria qui s'inspire des psaumes et n'exécute en général que des rondes abstraites. L'Eko de Gaulle tout entier est une imitation de la société greffée sur une danse abstraite. Enyege, à côté de mouvements d'ensemble très dépouillés, présente une série de "saluts" imitatifs et de saynètes qui sont déjà du théâtre. Les danses masquées semblent témoigner des mêmes mélanges. Tantôt l'Okukwe exécute des pas, des sauts rythmés ou des acrobaties gratuites, tantôt il semble prendre la lourde allure d'une bête pour poursuivre un de ses partenaires ou se faire chasser par lui. Parler de réalisme à propos du masque qui incarne un esprit est audacieux, mais on sent bien que les attitudes se veulent "vraies".

Ayant délimité notre sujet, tentons une première classification selon les techniques chorégraphiques employées. Les historiens de la danse opposent souvent les mouvements abstraits aux mouvements imitatifs. Dans l'ensemble de la composition, ils opposent danses en solo et danses collectives, danses collectives et danses par couple, rondes, files et rangs. Dans le détail des gestes, ils opposent mouvements amples et mouvements étroits. Enfin, ils examinent souvent parures et accessoires. Bien que ces divers critères ne paraissent pas pleinement satisfaisants dans le cas des Fang, il nous faut les examiner soigneusement.

La distinction entre danse en solo et danse collective est ici malaisée, si étrange que cela puisse paraître. En effet, toutes les danses supposent une chanteuse dont les refrains sont parfois repris en chœur et un chœur de danseuses qui exécute les pas classiques. Souvent, la chanteuse dirige le chœur et fait figure de danseuse étoile.

Il est difficile également de distinguer danses collectives de danses par couple. La danse par couple n'est pas très fréquente. Mais quand elle existe, elle est précédée d'une danse collective où l'on voit tourner une ronde d'hommes entourée par une ronde de femmes. C'est le cas pour Eko de Gaulle, pour Assiko, pour Elon. Seul "Bal" qui est nettement imité de l'Europe, se limite à une danse par couple.

La ronde est un motif des plus fréquents. On trouve, en général, une ronde en mouvement, issue d'une file en procession. Plusieurs danses voient cette figure se transformer en des rangs (opposés ou non). On ne peut guère se baser sur la diversité de dessins aussi changeants. SACHS d'ailleurs n'y attache pas une extrême importance ; ces formes sont liées pour lui à la forme de la maison. A cases rectangulaires, danses en rangs ; à cases rondes, danses en rond. Hypothèse séduisante que l'exemple des Fang ne confirme pas, puisqu'on trouve des rondes dans ce pays de maisons rectangulaires et de villages allongés le long d'une rue centrale.

Examiner le détail des danses ne mène pas loin non plus. Les mouvements sont généralement limités. Seuls les masques font des pas vifs, des bonds, des gestes rapides, mais ils sont animés par des hommes, et selon SACHS il est classique que les danses féminines se limitent à des mouvements étroits tandis que les danses masculines comportent des mouvements amples. Les marches sont moins nombreuses que les piétinements ou que les trépiègements. Les mouvements de bras liés aux danses modernes (Akwa, Enyege) apparaissent pourtant dans Nloup. Les danses assises apportent une note d'originalité dans le folklore fang. Avec le Ngan proprement dit, on pourrait les croire liées à un genre mixte de l'espèce des chantefables où l'histoire racontée a beaucoup d'importance. Leur emploi

(1) Curt SACHS. Histoire de la Danse. Gallimard, Paris, 1938.

dans Ngan-Ngom, où les textes sont peu significatifs, vient détruire cette hypothèse. Comme dans toute l'Afrique bantoue probablement, le trémoussement, la trémulation sont de règle, mouvements convulsifs plus que détente.

Peut-être est-ce là recherche ou manifestation d'une extase ? On pourrait chercher à distinguer parmi les danses celles qui préparent une possession de celles qui laissent les exécutants de sang-froid. Mais, rites religieux mis à part, les danses extatiques ne sont pas si fréquentes : Ozila, Doum Doum appartiennent à cette catégorie, sans que l'on puisse discerner avec certitude ce qui revient à la danse de ce qui est personnel à la danseuse. Le public pourtant voit partout esprits, dépersonnalisation et possessions. Il est important de noter que la plupart des danses de masques rentrent dans cette catégorie.

Classer les danses selon les vêtements, les parures ou les accessoires permet d'introduire une différence entre traditionnel et moderne, tout en soulignant que la tradition est parfois plus symbolique que réelle (des foulards attachés par-dessus les jupes figurent les pagnes de raphia). Peut-être faut-il ajouter que, parmi les vêtements modernes, une distinction doit être faite entre les danses où un uniforme est imposé et celles où chacun est libre de sa vêtue.

Après cette tentative de classification selon les techniques, cherchons si l'on peut, avec les ethnographes, grouper les danses selon les circonstances de leur exécution. On constate tout de suite que ce critère n'est absolument pas pertinent. La même chorégraphie peut être présentée pour une naissance, pour un mariage, pour des funérailles ou plus simplement pour divertir le village. Aucune n'est liée à un cycle saisonnier, astral ou agricole. L'Ekwan Maria est présentée dans un contexte religieux à la sortie de la messe. La danse Enyege est liée aux rassemblements "tribaux", mais une danse qui en est toute proche (Meboure) peut avoir lieu à n'importe quel moment. La grande majorité est donc parfaitement indifférente aux circonstances.

L'examen des buts poursuivis se révèle à peu près aussi décevant. Comment rattacher à des rites de fécondité, de deuil, de fertilité agraire ou de chasse, des spectacles qui sont aussi polyvalents. Seuls les rites curatifs semblent spécifiques, mais il ne s'agit pas alors de danses proprement dites : au cours d'une initiation à l'Ombwiri, au milieu de chants, de danses, de séances musicales, de sacrifices, le patient qui a consommé de l'iboga, reçoit la révélation de ce qui doit le guérir.

Trois danses ont une finalité précise. Ce sont, soulignons-le, les danses ouvertement modernistes : Ekwan se propose une propagande religieuse, Comité se met au service du Parti et Enyege glorifie le regroupement clanique. Il est révélateur que les danses anciennes semblent n'avoir plus de sens, tandis que celles-là en conservent un.

Prenons des critères sociologiques. La différenciation par âge et par sexe n'est pas toujours bien marquée. En général, chants et danses sont exécutés par des femmes, mais la gestion du spectacle est assurée par des hommes. Dans certaines danses, les deux sexes sont représentés dans le corps de ballet (Akwa) ; ailleurs, on confie le rôle de meneur de jeu indifféremment à un homme ou à une femme (Enyege, Assiko, Elon). Toutes les classes d'âge participent, des petites filles de 12 ans aux hommes de 50 ans, toutes les catégories de la population peuvent jouer un rôle.

L'adhésion est d'ailleurs volontaire. Rien n'oblige à aller vers un groupe.

L'examen des autres caractéristiques des ballets est un peu plus probant. Partout, il y a des prestations économiques, partout il y a des rites magiques. Il convient pourtant de marquer une nuance selon l'importance des cachets demandés. Faire représenter Nloup, Onias ou Bia coûte cher. Les séances de masques sont moins onéreuses, ainsi que Ngan. Pour les danses modernes, certaines troupes exécutent leurs séances gratuitement. Les autres se déplacent pour une faible rémunération, sauf Akwa, Doum Doum et Eko.

Tableau I

Fréquence des thèmes exprimés à la présentation des photographies

	Planches présentées*												Total
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	
<u>Thème exprimé :</u>													
Médicament	57	56	48	29	22	5	38	38	39	34	18	9	393
Richesse	32	27	30	30	25	23	36	25	28	25	32	26	337
Hierarchie	12	9	5	4	18	1	21	6	1	7	17	22	123
Joie	16	8	8	7	20	9	10	3	4	4	10	7	106
Public	26	13	7	3	0	3	8	7	8	4	6	2	87
Peur	12	20	23	4	0	0	1	4	10	3	1	1	79
Psychologie	9	8	3	13	4	0	4	8	7	8	1	0	65
Fatigue	10	6	9	0	0	1	7	2	7	4	11	2	59
Tradition	12	7	3	9	1	1	3	5	6	0	7	4	58
Force	8	13	1	0	0	6	0	0	6	13	3	0	50
Célébrité	0	0	7	4	4	2	10	3	1	3	3	7	44
Rejet	4	3	5	4	0	6	4	1	2	0	9	1	39
Sexualité	0	0	0	3	8	13	0	0	0	2	3	0	29
Vêtements	7	6	0	0	3	0	4	0	0	3	2	0	25
Souvenirs	0	0	0	0	10	4	0	0	0	0	5	0	19
Technique	5	2	6	0	0	0	0	0	0	5	0	0	18
Solitude	0	0	0	0	0	0	7	6	4	1	0	0	18
Emulation	0	0	0	3	1	5	0	0	0	2	1	3	15
Discipline	0	0	0	0	1	3	0	0	0	1	3	7	12
Tristesse	1	8	2	0	0	0	0	0	0	0	1	0	12
Modernisme	0	0	0	0	3	6	0	0	0	0	0	2	11
Intérêt	0	0	0	0	6	0	0	0	5	0	0	0	11
Voyage	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	2	6
Total	213	190	158	102	139	99	161	108	132	126	136	120	1626

* Voir planches photographiques

Pourquoi ces différences ? On comprend que les danses à figuration nombreuse soient plus coûteuses et que les maîtres de ballet profitent de l'engouement de la mode.

L'environnement magico-religieux entre en corrélation avec cet aspect économique. Nul pour les danses modernes, sauf Eko, Akwa et Doum Doum, il est marqué pour les danses de masques et plus encore pour celles de la série de Nloup.

Bien qu'ils permettent de dessiner des nuances, critères techniques, critères ethnologiques ou sociologiques, pris à part, ne nous fournissent donc pas les éléments d'une classification indisuctable. L'interprétation de spectateurs permettra-t-elle de proposer des catégories plus précises et plus cohérentes ?

Lorsqu'on leur présentait des photos de danses, les sujets enquêtés donnaient des commentaires fort variés, exprimant des idées, des sentiments, des observations. Déjà, sans effectuer d'analyses de contenu, et sur simple total des commentaires présentés, on pourrait esquisser des distinctions. Chaque phrase apportant une idée ou un sentiment nouveau, introduisant une nuance ou une précision majeure à celles déjà exprimées, a été comptée comme une expression indépendante. Si l'on classe les danses selon le nombre de commentaires, les danses étrangères semblent situées à part : les opinions exprimées à leur propos sont nombreuses :

Photo I	Initiation	213 expressions	
" II	Danses de Man	190	"
" VII	Ngan	161	"
" III	Masque Bobo	158	"
" V	Onias	139	"
" XI	Akoma Mba (Nloup)	136	"
" IX	Masque Bawumbu	132	"
" X	Masque Ngon Ntan	126	"
" XII	Danse Enyege	120	"
" VIII	Danse Ozila	108	"
" IV	2 masques Bobo	102	"
" VI	Danse Bal	99	"

Certes, la photo V des deux masques bobo est pauvre. Mais sa place dans la série explique cette stérilité. Elle vient aussitôt après un masque de même provenance, et l'on comprend que ce redoublement d'images ait amené un dessèchement. Bloc cohérent, les danses fang se présentent en position moyenne, sauf Ngan où les commentaires sont nombreux, et Ozila où ils sont particulièrement rares. Comment expliquer ces singularités ? Ozila est souvent dansée par une femme en transes et ce qui est dit à son propos montre bien que le public souligne cette particularité : médicaments, peur, folie, fatigue sont les thèmes les plus fréquemment relevés dans les déclarations. L'atmosphère de crainte qui entoure cette danse explique probablement la réticence du public : on ne fait pas de commentaires, non pas faute d'intérêt, mais parce que l'atmosphère qui entoure la danse paraît "gênante".

Pour Ngan, au contraire, il est de bon ton de monter qu'on est au courant et qu'on participe. C'est une "manifestation culturelle".

En continuant à examiner les réponses de l'extérieur et sans étudier encore leur contenu, on peut essayer de les classer selon le nombre de thèmes évoqués :

Photo XI	Akoma Mba	17 thèmes divers
" VI	Danse Bal	15 " "
" X	Masque Ngon Ntan	15 " "
" V	Onias	14 " "
" XII	Danse Enyege	14 " "
" VII	Ngan	13 " "
" I	Initiation	13 " "
" II	Danse de Man	13 " "
" III	Masque Bobo	13 " "
" IX	Masque Bawumbu	12 " "
" IV	2 masques Bobo	11 " "
" VIII	Ozila	11 " "

De nouveau, les danses fang forment un tout et les danses étrangères se regroupent ensemble. Les premières sont pour les témoins l'occasion d'évoquer des thèmes très variés, tandis qu'avec les secondes la diversité est bien plus limitée. Ozila fait exception et évoque un nombre de thèmes assez faible. Ici encore cette danse se trouve placée en un rang inattendu, qui dénote son originalité.

Il faut passer à l'analyse du contenu et examiner les thèmes exprimés à propos de chaque image.

Si ces thèmes se trouvaient également représentés à propos de tous les ballets, aucune classification ne serait possible. En fait, certains thèmes se retrouvent partout : ils forment donc le fond commun de l'opinion relative à la danse en général. A moins qu'ils ne soient, plus simplement encore, l'expression de la psychologie gabonaise dans ce qu'elle avait de plus général au moment de l'enquête - et dans les milieux interrogés.

C'est ainsi que l'argent et les médicaments magiques se rencontrent pratiquement dans tous les témoignages, quelles que soient les planches proposées.

Mais d'autres, fréquemment exprimées à propos d'une chorégraphie, ne le sont pas, ou rarement, à propos des autres. On peut dès lors supposer que telle danse est liée dans l'esprit des spectateurs à un contexte de joie ou de peur, de magie ou de religion, d'organisation sociale ou d'effusion sentimentale. Il s'agit, il faut l'avouer, de classification subjective, basée sur des impressions. Les critères techniques, ethnologiques ou sociologiques sont précieux, car ils permettent à l'observateur européen de juger objectivement, en s'affranchissant de ses opinions personnelles. Mais ces distinctions mêmes sont nées de notre désir de mettre un ordre rationnel dans les faits. Retrouver la pensée indigène serait plus intéressant encore, en permettant de retrouver les classifications que peuvent établir ceux qui vivent ces civilisations africaines.

Cherchons donc à classer les danses selon les thèmes dominants que les sujets interrogés y repèrent.

Le thème des médicaments magiques est partout représenté, mais il est particulièrement important pour Ngon Ntan, pour Ozila, pour les danses étrangères et, à un plus faible degré, pour Ngan. Ces danses sont toutes de caractères nettement traditionaliste, mais les deux thèmes magie et tradition ne se superposent pas parfaitement. En effet, Akoma Mba ou Nloup, que les interviews montrent fortement lié aux traditions, n'est absolument pas marqué par la magie. Le thème "magie" est particulièrement important avec les danses de masques et l'on peut se demander si le caractère sacré n'est pas lié à l'objet lui-même, plutôt qu'à l'auréole de souvenirs ou d'associations d'idées qu'il traîne avec lui.

En même temps que l'accent mis sur la magie, on trouve, comme deux corollaires, la peur et la folie. Deux danses y échappent pourtant : Ngon Ntan et Ngan. Nous avons signalé que le masque à quatre têtes de Ngon Ntan semblait avoir perdu sa signification profonde, s'il en avait eu une jadis. Quant au chantefable Ngan, il était le véhicule de légendes, perçues comme historiques plutôt que comme sacrées. On comprend donc bien que l'atmosphère de crainte religieuse n'y soit pas perceptible.

A propos de deux danses non masquées, Ozila et Ngan, où la magie est évoquée, le thème de la solitude semble revenir avec quelque insistance. Faudrait-il rapprocher solitude et magie ? Nous avons signalé plus haut les jugements sévères portés sur la solitude : le solitaire est suspect, il peut utiliser la magie contre autrui et devenir sorcier.

Le thème du groupe organisé, au contraire, se retrouve à propos de danses où la connotation magique est faible : Akoma Mba, Onias et Enyege. D'une part, cela confirmerait la liaison soupçonnée entre magie et solitude. D'autre part, ce thème montre l'importance capitale de la vie de groupe au moins pour certains ballets.

A s'en tenir uniquement aux danses fang, il semblerait que les notes purement affectives (joie, tristesse, souvenir) soient absentes des ballets fortement liés à la magie. On aurait ainsi une catégorie de spectacles joyeux : Onias, Bal, Akoma Mba, et à un moindre degré Ngan et Enyege. Mais l'examen des danses étrangères ne confirme pas ce point de vue, puisque les thèmes évoqués devant les masques Bobo et la danse d'initiation comportent un pourcentage appréciable de notations de joie (respectivement 5, 7 et 7,5 %).

La classification de Ngan reste indécise. Les commentaires portent sur la magie, mais non sur son environnement psychologique habituel. L'atmosphère de joie y est sensible et la hiérarchie sociale y est évoquée, bien que, sur la photo présentée, la chanteuse soit seule avec son orchestre. Il faut probablement, pour expliquer cette anomalie, rappeler l'évolution actuelle de la danse. Jadis, récitation de légende, elle est devenue une danse assise, exécutée par un groupe. Peut-être d'ailleurs les contes anciens, qui étaient récités, amenaient-ils les spectateurs à rêver à la société traditionnelle avec la cohésion et la hiérarchie qu'on peut lui supposer.

On s'attendrait à ce que la tradition, les ancêtres et tout ce qui peut s'y rattacher fournissent un thème essentiel. Il n'en est rien. Evoqué à propos de toutes les images, ce thème n'est jamais dominant. Il est particulièrement bien représenté, pourtant, à propos des danses étrangères (choisies en raison de leur caractère "ethnographique") d'Ozila et d'Akoma Mba.

Ozila est peut-être ancien. Akoma Mba (ou Nloup) qui se rattache aux personnages légendaires du Mvet l'est peut-être aussi. En tout cas les parures et les vêtements des danseuses cherchent à donner cette impression d'archaïsme. On parle rarement de ce thème de la tradition devant les photos de Ngan. A voir les choses objectivement, cette omission est étonnante puisque Ngan transmettait dans ses récits les traditions orales les plus vénérables. Mais il faut tenir compte de l'ambiguïté des attitudes à ce propos. Il y a certes du respect et de l'admiration. Mais il y a aussi la peur, la méfiance, la honte. Ce n'est pas ici le lieu d'étudier dans quelle mesure cette répulsion est justifiée. Il faut seulement relever que ce sentiment existe. Il est donc probable que devant Ngan, qui semble apprécié, on préfère ne pas évoquer le problème de la tradition.

L'idée de modernisme est exprimée à propos de trois danses : Onias, Enyege et surtout Bal. En réalité, nous l'avons vu, toutes les chorégraphies ont été profondément remaniées au cours des années et aucune n'a probablement échappé à la modernisation. Pourquoi l'idée de modernisme se trouve-t-elle associée particulièrement à ces trois danses plutôt qu'à d'autres ? Pour Bal, la réponse est claire : il s'agit d'une danse empruntée à l'Occident. Enyege, liée au mouvement de regroupement des ayongs, remonte probablement à 1935 ou 1940. Mais, si l'idéal clanique que l'on célèbre est ancien, les gestes et surtout les costumes sont volontairement modernes. Onias est un rameau issu récemment de la vieille souche Nloup. Malgré les feuillages symboliques que les danseuses portent autour de la taille, le costume est moderne.

Les costumes jouent probablement un rôle essentiel dans l'appréciation portée sur le caractère ancien ou moderne de la danse. En effet, les trois danses dont on signale le caractère moderne sont aussi liées à l'idée de propreté, tandis qu'à propos des danses traditionnelles, les sujets à qui l'on donne les photos attachent une grande importance aux coiffures de

plumes, aux peaux servant de vêtement. Ils en soulignent l'aspect primitif et sauvage, rappelant que ces peaux, mal tannées, sentent mauvais. Tout cet attirail leur paraît déshonorant pour l'Afrique... Le vêtement est donc beaucoup plus qu'un besoin hygiénique, qu'une satisfaction à la pudeur, qu'une parure, il est un signe.

D'autres commentaires mettent l'accent sur le caractère théâtral des danses, sur leur rôle de spectacle. Ce sont tous ceux qui évoquent le public, la célébrité et même les voyages. En effet, les ballets sont invités à se produire à l'extérieur selon le renom qu'ils ont su acquérir : leurs déplacements sont la mesure même de leur gloire. Si l'on examine les choses sous cet angle, on s'aperçoit que les danses étrangères forment une masse cohérente où l'aspect théâtral est souligné, tandis que les danses fang se divisent en deux catégories : celles pour lesquelles on songe au public, et les autres. On peut admettre que Bal et même Onias ont pour rôle essentiel de divertir les danseurs. Mais quelle signification donner à Ngon Ntan s'il n'y a pas de spectateurs ?

L'évocation du public serait-elle liée à la popularité de la danse ? Cela ne paraît pas évident. Le nombre de ceux qui rejettent les planches en exprimant mépris, désir de voir disparaître la danse, semblerait être, a contrario, un meilleur indice de la popularité. Les rejets sont de 6% pour Bal, 3 et 4% pour les masques Bobo, 2,4% pour Ngon, 1,8% pour l'initiation, 1,5% pour le masque Bawumbu et le danseur de Man, 1% pour Ozila, 0,8% pour Enyege et 0% pour Onias et pour Ngon Ntan. Onias, Ngon Ntan, puis Enyege et Ozila, seraient les danses les plus appréciées.

Malgré l'insuffisance de notre test, nous entrevoyons donc la possibilité de classer les danses selon les idées et les sentiments qui leur sont associés.

Si l'on n'est pas rebuté par le pédantisme de l'entreprise, on peut tenter de chiffrer le caractère discriminatoire des divers thèmes exprimés. Il sera à son maximum là où, entre deux danses, la différence sera forte entre maximum et minimum d'expression, compte tenu du total général d'expression du thème en question. Encore que ce soit une précision illusoire, la formulation mathématique serait : $\Delta = (a - b)/T$ où l'indice de discrimination (Δ) est égal à la différence entre l'expression la plus fréquente (a) et l'expression la moins fréquente (b) sur le total d'expression (T) du thème considéré. On constate que des thèmes mineurs prennent une grande importance. Cela se comprend, les thèmes essentiels étant représentés dans toutes les danses et ne présentant aucun intérêt pour élaborer une classification, mais on touche là du doigt le danger des fausses précisions mathématiques ; si les faits étudiés sont peu nombreux, ils n'auront plus de caractère de régularité et seront nés de variations individuelles à faible signification.

Sous ces réserves, les thèmes permettant une discrimination seraient, par rang d'efficacité : tristesse, voyages, souvenir, sexualité, peur, public, vêtements.

A voir de plus près, on constate que certains thèmes peuvent être liés les uns aux autres. Les voyages ne sont-ils pas la preuve de la popularité de la danseuse et de la fidélité de son public.

Cette tentative de classification d'après les impressions laissées sur le public n'est pas absolument vaine. La méthode mériterait peut-être d'être appliquée systématiquement. Il faudrait alors disposer de photos de toutes les danses en usage, dans leurs diverses phases. Il serait aussi nécessaire de réunir de nombreux témoignages recueillis dans les diverses couches de la population.

En effet, les impressions varient en corrélation avec divers facteurs qui peuvent marquer les sujets : âge, degré d'attachement au passé traditionnel ou à la vie moderne, niveau culturel ou scolaire, expérience du monde ...

L'enquête par photos décrite ici ne portait pas sur des nombres assez élevés pour permettre de donner autre chose qu'un dégrossissage de méthode.

Prises isolément, les diverses méthodes de classification apportent quelques lumières sur des points de détail. Cependant, aucune ne paraît adaptée à l'ensemble du sujet.

Tentons de les rapprocher toutes, en présentant sur un même tableau, en fonction de chaque danse étudiée, les critères techniques, sociologiques, magico-religieux, économiques et les traits dominants de l'opinion publique.

Deux modes d'examen sont possibles : on peut rechercher comment se différencient entre elles les chorégraphies examinées, ou bien on peut rechercher quels sont les critères de discrimination qui semblent permettre d'établir une différenciation dans la masse des faits.

Suivons tout d'abord la première voie en examinant les danses.

Des danses traditionnelles, féminines, à mouvements contractés et abstraits, s'opposent aux danses modernes où les mouvements sont détendus et parfois imitatifs et auxquelles participent les deux sexes. Les secondes sont peu imprégnées de sacré et les prestations économiques y sont moins importantes.

Il est tentant d'esquisser des rapprochements entre les diverses caractéristiques. Mais il faudrait des études plus précises pour pouvoir affirmer des relations de cause à effet. Nous ne pouvons faire plus ici que d'offrir des pistes pour des recherches ultérieures : liaison entre mouvements convulsifs, extase et magie, liaison entre mouvements imitatifs et désacralisation, entre traditions et prestations financières, entre dominante féminine et activité économique, entre joie et désacralisation.

Tels sont les rapprochements qui paraissent se dessiner. Il faudrait en vérifier la pertinence.

Il serait nécessaire d'ailleurs d'accorder un intérêt particulier aux formes en évolution, chercher quels sont les traits dominants de danses modernisées par rapport à celles qui les ont engendrées. On verrait alors à travers la danse s'exprimer l'évolution de la société toute entière.

En adoptant la seconde méthode, il faut lire le tableau selon la deuxième entrée. L'intérêt se concentre alors sur les colonnes verticales et il faut rechercher les critères qui présentent les oppositions les plus fortes.

Les aspects "techniques", vus dans leur ensemble, ne paraissent pas jouer un rôle de discrimination bien net, sauf le vêtement qui sépare nettement danses modernes et danses traditionnelles. L'organisation sociale ne fournit pas de base à une classification pertinente, il en est de même des aspects magico-religieux ou économiques. Par contre, les opinions exprimées manifestent des différences bien marquées à l'intérieur des trois catégories retenues : danses traditionnelles, danses de masques et danses modernes. Ces opinions résument l'impression ressentie par chacun devant le spectacle. Elles traduisent en somme ce que le spectateur a saisi et retenu du "message" qui lui est transmis par l'artiste. Cela confirme tout d'abord le passage de l'art chorégraphique au domaine du théâtre, puisque ce n'est pas la danse elle-même, dans son objectivité, qui est l'élément caractéristique, mais le sentiment qu'en a le spectateur. La liturgie, le rite, l'histoire ne sont pas, ou ne sont plus, des composantes importantes de cet art.

Il serait donc intéressant de cerner de plus près le langage chorégraphique, de voir si sa signification est bien constante, selon les témoins interrogés. Il faudrait ensuite tenter de répertorier les mimiques, les gestes, les séquences musicales et rythmiques et chercher dans quelle mesure on peut songer à une symbolique cohérente. Il est à peu près évident, en effet, que tout cela est lié à la culture et ne trouve son sens qu'à l'intérieur d'une culture précise. Dans l'état actuel des cultures négro-africaines, profondément pénétrées par la culture occidentale, il est probable que naissent des confusions incessantes risquant d'entraîner une désaffection du public et des artistes.

Tableau II

	Technique					Organi- sation sociale		Magico religieux		Economie		Opinions							
	Vêtements	Couple	Abstrait	Extase	Mouvements convulsifs	Sexe	Groupes organisés	Interdit	Médicament	Prix	Cotisation	Médicament	Peur	Tradition	Modernisme	Joie	Hierarchie	Public	Solitude
<u>Danses de genre ancien :</u>																			
Nloup	T		+		+	F		+	+	+		+	€	+	0	++	++	+	€
Ozila	T		+	+	+	F		+	+			+++	++		0		+	+	+
Onias	MT		+		+	F		+	+	+		+	€	€	+	++	+++	+	
Bia	T					F		+	+	+									
Ngan	MT		+		+	F			0	-		++	+	€	0	+	++	++	+
Ngan Ngom	MT		+		+	HF			+	+									
<u>Masques :</u>																			
<u>Masques étrangers</u>																			
Masques étrangers	T				-	H						++	+	+	+	+	+	+	+
Okukwe	T		+	+	-	H		+											
Ekékék	T			+	-	H			+	-									
Mbam	T				-	H		+		+									
Siboge Mekom	T				-	H		+		-									
Ngon Ntan	T			+	-	HF		+		-		++	+	0	0	+	+	+	0
Biban Bondoung	T				-	H		0		-		+							
<u>Danses de genre moderne</u>																			
Eko de Gaulle	MU	+	+	0	+	HF	+	+		+	+								
Assiko	M	+	+	0				0	0	-									
Jazz	M	+	+	0	-	HF	0	0	-	+									
Bal	M	+	+	0	-	H	0	0		-		+	0	€	+	++	€	+	0
Ekwan	MU		+	0	+	F	0	0		0	+								
Enyege	MU		+	0	-	HF	0	0	0	0		+	€	+	+	+	++	+	0
Comité	MU		+	0	+	F	0	0		0	+								
Akwa	MU		+	0	-	HF			+	+	+								
Doum Doum	MU		+	+		F			+	+									

Vêtement traditionnel T
 Vêtement moderne M
 Uniforme MU

Abstrait +
 Imitatif -

Opinion très souvent exprimée +++
 Opinion souvent exprimée ++
 Opinion représentée +
 Opinion parfois représentée |+
 Opinion rarement exprimée €

CONCLUSION

Des comparaisons avec d'autres peuples permettent de mieux saisir l'originalité sociologique des danses fang.

Examinons en ce sens les fonctions que remplissent les ballets. Tandis que dans la plupart des cultures ils expriment une réalité sous-jacente, chez les Fang ils tentent le plus souvent de créer ou de recréer cette réalité.

Du point de vue religieux, par exemple, les orchestres des Akan participent simplement à un culte. Chaque divinité est sensible à une musique et à une danse qui lui est offerte dans un but de propitiation (1). Par contre, chez les Nigériens immigrés en Sierra-Leone, des Eri-devils, incarnés par un danseur masqué, sont porteurs d'objets magiques dissimulés dans leur déguisement (2). On ne sait plus très bien ici si la puissance surnaturelle est préexistante à la manifestation, ou si ce n'est pas l'ensemble des objets magiques qui fait naître l'atmosphère sacrée.

L'exemple des génies Haouka, décrit par ROUCH (3), est plus net encore. Au cours de danses traditionnelles, consacrées à des génies, des assistants possédés présentaient un comportement inhabituel : les génies qui les avaient pris n'étaient pas ceux dont on avait l'habitude. Tout un groupe de génies nouveaux, les génies Haouka, représentant la force des Blancs, se révéla peu à peu ; on en vint à préciser la personnalité de chacun et son histoire, les relations des Haouka avec les génies traditionnels. Ce n'est pas le culte qui a engendré la danse ni la société de danseurs, mais le rite qui a engendré le mythe.

(1) J.H. NKETIA - 1963 - *Drumming in Akan Communities of Ghana*. Th. Nelson, Londres, p.99.

(2) Helga KREUTZINGER - 1966 - *Eri Devils in Freetown*. Engl. Stiglmayr, Wien, p.59 et suiv.

(3) J. ROUCH - 1960 - *La religion et la magie Songhay*. P.U.F., Paris, p.73 et suiv.

Il semble qu'il en soit de même dans plusieurs danses fang. Si l'on en croit les spectateurs, les médicaments des danseurs donnent naissance à l'atmosphère sacrée, et nous avons signalé plus haut que des crises de "possession" révélaient la présence de génies encore inconnus tombant sur les danseurs.

Les aspects économiques des danses montrent la même opposition, si l'on donne au mot économie son sens plein de production, d'échange et de consommation. De nombreuses populations connaissent les danses liées aux rites agraires, donc à la production. Les Fang de Guinée équatoriale et les Boulou du Cameroun solennisent les échanges par le "Bilaba". Les Fang du Gabon ne pratiquent guère cette danse ; l'échange est-il si peu important pour eux ? Par contre, leurs danses créent un courant économique par toutes les prestations qu'elles engendrent. Et par elles-mêmes, en tant que spectacle payant, elles forment l'embryon d'une "industrie du spectacle", comme on dit en Europe. Les danses fang suscitent donc une vie d'échange plutôt qu'elles ne l'expriment.

Si l'on considère l'organisation des groupes sociaux, objet essentiel de la sociologie, on est plus frappé encore de la position particulière des Fang. La littérature décrit des peuples chez qui la société de danse est simplement la manifestation extérieure d'un groupe bien vivant. Pour les Diola décrits par THOMAS (4), l'évolution semble avoir été directement selon le fil de la tradition. Le Kumpo, masque acrobate, joue toujours son rôle de défenseur des traditions, critiquant la négligence de l'un, louant le dévouement de l'autre, organisant les travaux collectifs et prêtant son autorité au chef de la société de jeunesse. Certes, les groupes de danse organisent un véritable spectacle et leur fonction religieuse semble bien atténuée. Mais les traces de classe d'âge sont encore bien nettes. Chez les Akan du Ghana, la société est plus complexe : les diverses catégories de la population ont chacune leur orchestre et leurs ballets : les chasseurs, liés entre eux par une fraternité corporative et religieuse, se retrouvent autour de danses ; les guerriers, organisés autrefois en groupes militaires pour la défense de l'état ou des chefferies, organisent des séances de musique et de danse pour prouver leur cohésion et développer leur esprit de corps ; les tambourinaires des chefferies prennent part aux cérémonies royales et les danses pratiquées en ces occasions témoignent de la fidélité et du dévouement des vassaux envers leur chef. Seules, les "populaires bands" semblent créées pour la musique elle-même et ne paraissent pas sous-tendues par des organisations pré-existantes.

En Sierra-Leone, à la libération des esclaves, le chef des Yoruba créa des "Benevolent Societies", à l'instar des sociétés secrètes du pays d'origine. Ces sociétés, principalement sociétés de chasseurs, jouent encore un rôle important, organisant des chasses, solennisant funérailles ou mariages de leurs membres. On peut louer leurs services pour donner de l'éclat aux cérémonies étrangères à la confrérie. Des défis et des compétitions les opposent les unes aux autres. K. LITTLE (5) rapporte que parmi les Temne et Mandinka fixés à Freetown, les sociétés de danse fonctionnent comme des sociétés de secours mutuels ou des tontines. Des cadeaux ostentatoires sont faits au cours des danses. On se trouve donc en présence, chez tous ces immigrés, d'une tentative pour retrouver les coutumes traditionnelles. La société de danse est le prolongement extérieur d'une communauté qui se manifeste dans les actes les plus divers de l'existence.

La situation est plus complexe chez les Bariba et Dendi décrits par LOMBARD (6). Les sociétés de danse ont permis à la jeunesse de retrouver le sens de la compétition et du prestige qui caractérisait jadis la société féodale. Le substratum psychologique est donc an-

(4) L. V. THOMAS - 1958 - *Les Diola*. IFAN, Dakar, t. I, p. 220 et t. II, p. 397.

(5) K. LITTLE - 1964 - *West African Urbanization*. Cambridge University Press, p. 106.

(6) LOMBARD. Structures de type féodal en Afrique Noire. Mouton, Paris, 1965, p. 498 et suiv.

cion. Les sociétés de danse d'ailleurs naissent dans des quartiers qui avaient une personnalité traditionnellement marquée et les rivalités des sociétés chorégraphiques ne font que donner un exutoire à des rivalités anciennes de quartiers. Si la société de danse est nouvelle, elle s'inscrit donc dans une trame sociologique préexistante.

Chez les Fang, seule la danse Enyege, liée au mouvement de regroupement clanique, exprime une communauté déjà existante. Encore faudrait-il nuancer cette affirmation puisque, nous l'avons vu, les danseuses, épouses des hommes de l'ayong, sont justement étrangères au clan. Quant aux autres danses, elles sont nées indépendamment des groupes. Certes, le ballet réunit des voisines, pour des raisons de commodité, mais ce voisinage ne constitue pas un groupe avec tout ce que le mot sous-entend de stabilité et de cohérence. Il n'est pas l'expression de la communauté familiale, ni d'une communauté villageoise qui n'a point d'existence ; il ne semble pas non plus être la survivance d'associations traditionnelles. En fait, c'est le ballet qui constitue en lui-même un groupe social et cherche à recréer une société dont l'absence est douloureusement ressentie.

Le cas des danses de caractère politique mérite un examen spécial : elles sont nées de l'appartenance à un parti et, dans une certaine mesure, à une nation. L'exemple de la Guinée est frappant : là, en effet, les cantons se livrent à des joutes théâtrales, montrant et jouant des saynètes pour illustrer les thèmes éducatifs du Parti. Un concours annuel a lieu entre les meilleures troupes de la République.

Au Congo-Brazza, les groupes de jeunes chantent et dansent en s'inspirant, entre autres, de thèmes politiques : à Pointe-Noire cinq ensembles de guitaristes ont acquis une relative notoriété : les Cols bleus, les Jaguars, les Mains velues, les Anges noirs et les Crânes noirs. Le nom même des trois derniers indique une revendication de négritude. Le titre de "Mains velues" peut paraître surprenant ; il serait lié à une particularité anatomique étrange attribuée à des ancêtres. Canular, plaisanterie ou défi ?

L'inspiration de ce groupe est ordinairement fort sérieuse : thèmes familiaux et thèmes révolutionnaires. Parmi les premiers, l'incompréhension entre parents et enfant revient souvent :

"Les parents donnent tout à leur enfant et celui-ci ne fait rien à l'école. Tu as été à l'école ; on t'a renvoyé. A Pointe-Noire tu ne trouves pas le travail et tu traînes les rues".

"C'est toi qu'on aimait. C'est toi qu'on aimait. Ça ne va pas au village. Au lieu de travailler, il se promenait seul sans les amis ou restait avec les parents. Les enfants de la "Jeunesse" (JMNR) sont devenus des travailleurs et moi je ne fais que m'asseoir au village".

"L'enfant a dit : je vais vers la musique et je joue de la guitare. Les parents disent : tu ne gagnes même pas cinq francs. Le travail devient difficile à trouver. Laissez-moi faire de la musique."

Quant aux thèmes politiques (exposés le plus souvent en français), ils restent assez superficiels :

"Cher Congo, sol de nos aïeux, voici tes fils travaillant en chœur, unis. Nous te défendrons de tes ennemis jusqu'au bout. Tu es maintenant un pays non aligné."

"Nous te devons la vie. Nous chanterons ton nom si doux dans tout l'univers."

"Tu es socialiste depuis longtemps, chère patrie. Tu vivais dans l'oubli. Tu n'y es plus, tu as retrouvé ta dignité. Nous sommes fiers de toi. Tu vaincras. Tu es fort."

Certains pensent que le caractère révolutionnaire et éducatif n'est pas assez marqué. Tel, ce rédacteur du journal "Etumba" qui écrit : "Un chant ou un poème n'est pas révolutionnaire tout simplement parce que l'auteur dit et répète jusqu'à la fin un slogan tel que : "Impérialisme mabé"... Un art engagé doit convaincre non seulement celui qui a déjà sa "carte du Parti, mais bien plus celui qui ne se décide pas à la prendre. Il faudrait aussi

"stigmatiser la monotonie des ballets et cette habitude qu'ont les chanteurs de mettre "Congo" dans toutes leurs créations. Tout cela fatigue le spectateur et risque de laisser croire que "la Révolution, en imposant des sujets, stérilise la création."

Malgré ces critiques, les groupes chorégraphiques essaient d'être l'expression d'une nation en marche. La danse Comité, décrite ici, est le reflet d'un dynamisme de ce genre.

Enyege et Comité mis à part cependant, les danses fang ne sont pas l'expression de la société, mais plutôt une tentative pour en créer une ; on retrouve le renversement de situation signalé à propos des aspects religieux et économiques de ces danses.

Ces sociétés chorégraphiques peuvent en être appauvries. Elles ne sont pas alimentées par une participation profonde à la vie sociale, puisque celle-ci n'a guère d'existence.

Mais cet appauvrissement peut devenir une libération. En effet, dans un groupe social où la vie est intense et profonde et où les ballets sont engendrés par des collectivités dynamiques, l'individu peut difficilement s'exprimer, les groupes mineurs sont rejetés dans l'ombre par ceux qui s'appuient sur la force des lois et de l'habitude.

Aussi, faudrait-il chercher, au-delà de ce qui est exprimé, tout ce que l'on peut lire entre les lignes ; faire une sorte de psychanalyse des ballets, une analyse structurale en quelque sorte.

Nous trouverons d'abord une incompréhension de la société globale. Les Fang se trouvent pris dans les rouages d'une organisation étatique qu'ils appréhendent mal. Les Songhays ont inventé une mythologie complexe, avec des génies modernes qui se superposent aux esprits traditionnels. Le monde colonial se trouvait analysé en ses tendances diverses. Les fidèles des génies "haouka" tentaient de le comprendre et de s'en saisir en se laissant posséder par les esprits.

Les Fang se livrent à une entreprise du même ordre, mais leur effort est moins religieux que théâtral : ils tentent d'appriivoiser la réalité en la portant à la scène, en faisant vivre aux spectateurs et aux acteurs l'activité d'un gouvernement, d'un personnage illustre.

La prolifération d'association retiendra ensuite l'attention : une cinquantaine de danses diverses ont été dénombrées, chacune concentrant l'activité de multiples corps de ballets dans les régions de l'Estuaire, du Bas-Ogoué ou du Woleu Ntem. Prolifération aussi dans le temps, car les inventions se succèdent. Faut-il considérer cette richesse comme une preuve de santé de la culture fang ou comme un signe de dégénérescence ?

En 1947, HOLAS (7) notait déjà "le nombre immense de masques au Rio-Pongo" dans ces groupes côtiers Baga ou Landouman qui sont en pleine déculturation. HIMMELHEBER (8) attire également l'attention sur la diversité des masques Guéré. Mais il semble que dans ce cas les masques forment un ensemble cohérent possédant sa hiérarchie propre. On ne voit d'ailleurs pas si chaque danse forme une association fermée ou si toutes se retrouvent.

Au Gabon, la désacralisation des sociétés chorégraphiques, leur oubli des traditions anciennes ne s'accompagnent pas d'un assèchement de l'expression, ni d'un formalisme sclérosant. L'invention, au contraire, est constante : des sociétés se créent tous les jours ici ou là, des innovations se répandant à une vitesse extraordinaire. Le public, avide de ces nouveautés, trouve des artistes créateurs qui lui apportent ce qu'il cherche. La danse, si elle a perdu son substratum culturel ancien, a retrouvé un cadre nouveau. La soif du spectacle, le désir de participation des spectateurs, l'animent, tout comme la volonté des acteurs de former des communautés nouvelles.

(7) HOLAS. Danses masquées de la Basse Côte. Etudes Guinéennes, 1947.

(8) HIMMELHEBER. Communication au Congrès des Africanistes, 1967, Dakar.

Nous avons dit à plusieurs reprises que les sociétés de danse révèlent le désir de retrouver la chaleur d'un groupe. Il faut aller plus loin et souligner le caractère extrêmement organisé, on pourrait dire "caporalisé" de ces groupes. N'est-ce pas là une réaction d'hommes menacés par l'anarchie ? Les hiérarchies sont particulièrement compliquées chez les Fang, où la société clanique a toujours été peu organisée et où l'individualisme semble actuellement plus marqué qu'ailleurs. On retrouve aussi ces listes interminables de dignitaires chez les immigrés de Sierra-Leone, du Ghana ou du Nigéria, chez tous ces nouveaux citoyens cherchant à recréer des structures auxquelles s'accrocher. Il serait intéressant de vérifier si l'organisation n'est pas plus simple dans les régions où la vie sociale est forte et l'autorité traditionnelle solide.

Nous avons dit à plusieurs reprises que les sociétés de danse révèlent le désir de retrouver la chaleur d'un groupe. Il faut aller plus loin et souligner le caractère extrêmement organisé, on pourrait dire "caporalisé" de ces groupes. N'est-ce pas là une réaction d'hommes menacés par l'anarchie ? Les hiérarchies sont particulièrement compliquées chez les Fang, où la société clanique a toujours été peu organisée et où l'individualisme semble actuellement plus marqué qu'ailleurs. On retrouve aussi ces listes interminables de dignitaires chez les immigrés de Sierra-Leone, du Ghana ou du Nigéria, chez tous ces nouveaux citoyens cherchant à recréer des structures auxquelles s'accrocher. Il serait intéressant de vérifier si l'organisation n'est pas plus simple dans les régions où la vie sociale est forte et l'autorité traditionnelle solide.

Recherche d'une fraternité, recherche aussi d'une fusion des consciences dans une participation à la musique et à la danse. Comme le remarque NKETIA : "pour les associations guerrières, la musique des tambours est de la plus grande importance, car c'est leur principale force d'intégration". Quels qu'en soient les degrés, de la possession ou de l'extase au ravissement du rythme, la danse et le spectacle de la danse font naître un sentiment de communauté.

Le désir de jouer un rôle personnel, d'être une vedette admirée, de commander, est également important. Dans une société où rien ne limite les ambitions ni ne fixe de cadres au destin de chacun, il est normal que les individus cherchent à briller. Le succès théâtral qui leur est offert peut paraître insuffisant, il les satisfait probablement autant que la réussite économique qui paraît essentielle aux Occidentaux.

Effort d'appréhension de la société, recherche d'organisation et de fraternité, désir de briller, ne serait-ce que duperie ? Certaines associations, dépassant la chorégraphie, se réunissent pour faire des travaux agricoles en commun ; d'autres se servent de la caisse de la compagnie comme d'une tontine.

Peut-être y a-t-il là le germe d'une vie nouvelle. Donner à la danse un rôle essentiel dans la conversion de mentalité que suppose une révolution peut paraître audacieux. Impression fausse, et la présence de "danses idéologiques" le montre bien. La danse, pour les Africains surtout, est un moyen d'expression et de communication tout aussi sérieux qu'un autre. Tout comme d'autres moyens de propagande ou d'éducation, elle peut permettre la réflexion et l'intériorisation des idées, des doctrines, des mots d'ordre. C'est autour de la poésie populaire et des langues du terroir que l'Europe Orientale a pris, au XIX^e siècle, conscience de ses nationalités. C'est à l'occasion des fêtes de gymnastique des sociétés de "Sokols" que les Slaves d'Autriche-Hongrie ont manifesté leur volonté d'indépendance. Pourquoi les Africains, peuple de la danse, ne pourraient-ils de façon semblable, utiliser la chorégraphie pour forger et diffuser les mythes nécessaires à leur édification nationale ?

BIBLIOGRAPHIE

- ALEXANDRE (P.) et BINET (J.) - 1958 - *Le groupe dit Pahouin*. P.U.F. Monographies ethnologiques, Paris, 150 p.
- BALANDIER (G.) et PAUVERT (J.C.) - 1952 - Les villages gabonais. *Mémoires de l'Institut d'Etudes Centrafricaines*, Brazzaville, 86 p.
- BALANDIER (G.) - 1955 - *Sociologie actuelle de l'Afrique Noire*. P.U.F., Paris, 510 p.
- BATES - 1926 - *Handbook of Bulu*. Halsey Memorial Press-Elat (Ebolowa) Cameroun, 176 p.
- BEBEY (F.) - 1967 - *La Musique de l'Afrique*. Horizons de France, Paris.
- BINET (J.) - 1956 - Les budgets familiaux des planteurs de cacao. *ORSTOM, L'Homme d'Outre-Mer*, n° 3, 154 p.
- BRAND (R.) - 1971 - Statuettes articulées Yoruba in *Anthropos*, 66, 3.4.
- CAZENEUVE - 1960 - Théâtre et Philosophie de la possession. Table Ronde.
- CLOUZOT (H.G.) - *Le Cheval des Dieux*. Julliard, Paris.
- COTTES - 1911 - *La Mission Cottés au Sud Cameroun*. Leroux, Paris, 250 p.
- DAMMANN (E.) - 1964 - *Les religions de l'Afrique*. Payot Bibliothèque historique, Paris.
- DELANGÉ (S.) - 1967 - *L'art et les peuples de l'Afrique Noire*. Gallimard, Paris.
- DEMOULIN-BERNARD (H.) - *Masques*. Olivier Perrin, Paris.
- DIEGO (G.) - 1957 - Etnologica Pamue. *Archivos Inst. Estudios Afric. Madrid*.
- DROST - 1963 - *Kunst aus Africa*. Museum für Volkerkunde. Leipzig, 39 p.
- EVANS-PRITCHARD - 1971 - *La femme dans les sociétés primitives*. P.U.F., Paris.
- ENO BELINGA - 1965 - *Littérature et musique populaire en Afrique Noire*. Ed. Cujas, Paris.
- FELICE (de) - 1946 - *Poisons sacrés - Invresses divines* - Albin Michel, Paris, 398 p.
- FIELD (M.J.) - 1960 - *Search for security - An ethno psychiatric study of rural Ghana*. Faber. and Faber. London, 478 p.
- FLEURIOT de LANGLE (A¹) - 1876 - Le Tour du Monde.
- GALLEY (S.) - 1964 - *Dictionnaire fang-français*. Ed. Henri Messeiller, Neufchatel, 588 p.
- GASKIN - 1965 - *Bibliography of african art*. International African Institute, Londres.

- GOOD (A.I.) - 1934 - *Bulu Handbook supplement*. Halsey Memorial Press, Ebolowa, Cameroun, 130 p.
- GRAFFIN (Mgr) et PICHON - *Grammaire ewondo*. Procure des Pères du Saint-Esprit, 215 p.
- GREBERT (F.) - 1948 - Monographie ethnographique des tribus Fang du Gabon. Manuscrit Sté des Missions Evangéliques, Paris.
- HEUSCH (L. de) - *L'Art et les Sociétés primitives*.
- HIMMEL HEBER (1960) - *Les masques africains*. P.U.F., Paris.
- HIMMEL HEBER (1962) - Sculpteurs et sculpture des Dan. *1st International Congress of Africanist*. University of Ghana, 21 p.
- HOLAS (B.) - 1947 - Danses masquées de la Basse Côte. *Etudes guinéennes*, Conakry, n° 1, p. 61.
- LOUIS (M.) - 1963 - *Le Folklore et la Danse*. Maisonneuve et Larose, Paris, 650 p.
- JANHEINZ-JAHN - 1958 - *Muntu*. Seuil, Paris, 102 p.
- KREUTZINGER (H.) - 1966 - *Eri Devils in Freetown*. Engl. Stiglmayr, Wien, 73 p.
- KRIEGER - 1965 - *Westafrikanische Plastik*. Museum für Völkerkunde, Berlin
- LARGEAU (V.) - 1901 - *Encyclopédie pahouine*. Leroux, Paris, 700 p.
- LAVIGNOTTE (H.) - 1947 - *L'Evur*. Soc. Missions Evangéliques, Paris, 87 p.
- LEIGHTON - *Psychiatric disorders among the Yoruba*. Ithaca Cornell University Press.
- MERRIAM (A.P.) - 1951 - *Annotated bibliography of african and african derived Music since 1936*. Africa, Londres (octobre).
- MERRIAM (A.P.) - 1964 - *Anthropology of Music*. North Western University Press, Evanston, 358 p.
- NKETIA (J.H.) - 1963 - *Drumming in Akan Communities of Ghana*. Nelson, Londres, 213 p.
- NIKIPROWETZKY (T.) - 1967 - *La Musique dans la vie*. Ocora, Paris, 300 p.
- OBAMA (J.B.) - 1966 - La Musique Africaine traditionnelle. Colloque sur la fonction de l'Art africain ... Festival de Dakar. *Abbia* (n° spécial, mars).
- PANYELLA - 1959 - *Esquema de etnologia de los Fang Ntumu*. Cons. de Investig. científica, Madrid, 79 p.
- PAULME (D.) - 1956 - *Sculpture de l'Afrique Noire*. P.U.F., Paris, 130 p.
- PEPPER (H.) - 1972 - *Un chant épique fang accompagné au Mvet*. Classiques Afric., 488 p.
- PERROIS (L.) - 1972 - Statuaire fang. *Mémoire ORSTOM - sous presse*.
- RIBAS (O.) - 1965 - *Izomba - Tip*. Angolana, Luanda, 136 p.
- ROBBINS (W.M.) - 1966 - *African Art in american collections*. Frederick Praeger, New-York, 239 p.
- ROUCH (J.) - 1960 - *Religion et Magie des Songhay*. P.U.F., Paris, 327 p.
- ROUGET (G.) *Musique de l'Afrique Noire. Histoire de la Musique*. Encyclopédie de la Pléiade, N.R.F., Paris.
- SACHS (C.) - 1938 - *Histoire de la Danse*. Gallimard, Paris.
- SCHAEFFNER - 1965 - *Rituel, et Pré Théâtre - Histoire du spectacle*. Encyclopédie de la Pléiade. N.R.F., Paris.

- STOLL (R. P. A.) - 1955 - *Tonétique des langues bantous et semi bantous du Cameroun*. Memorandum IV, IFAN, Cameroun.
- TALBOT (P. A.) - 1967 - *Life in Southern Nigeria*. Franck Cass, Londres.
- TESSMANN (G.) et WASMUTH (E.) - 1913 - Die Pangwe. *Hansa verlag fur modern Litterature*. Berlin, 2 vol.
- THIEME - 1964 - *African Music a briefly annotated bibliography Music Division*. Library of Congress. Washington, 54 p.
- THOMAS (L. V.) - 1959 - Les Diola. *Mémoire de l'IFAN n° 55*, Dakar, 2 vol.
- TONNOIR (R.) - 1953 - "Bobongo", l'Art chorégraphique chez les Ekonda. *Problèmes d'Afrique Centrale* (2ème trimestre).
- TREZENEM - 1936 - Notes ethnographiques sur les tribus fans au Moyen Ogooué. *Journal de la Société des Africanistes* (6).
- TRILLES (H.) - 1905 - Proverbes, légendes et contes fans. *Bull. de la Soc. Neufchateloise de géogr.*, T. XVI, Imprimerie P. Attinger, 247 p.
- TRILLES (H.) - 1912 - *Le tolémisme chez les Fans*. Anthropos, 653 p.
- VAILLAT (L.) - 1947 - *Histoire de la Danse*. Plon, Paris, 191 p.
- ZARETSKY (I.) - 1966 - *Bibliography on spirit possession and spirit medium ship*. Department of Anthropology University of California, Berkeley, 106 p.

FILMOGRAPHIE - DISCOGRAPHIE

- ROUCH (J.) - Les Maîtres fous. CNRS. Couleur, 16 mm son synchrone 30'
- SALLEE (P.) - Film sur le Bwiti en cours de montage, noir et blanc, 16 mm son synchrone
- SURUGUE (B.) - 1967 - Goudel. CNRS. Comité du film ethnographique, 16 mm, noir et blanc son synchrone 30'.
- Archives sonores de l'ORSTOM - Documents Fang collectés par H. PEPPER, 1954-1966, et P. SALLEE, 1964-1972.

*

- ENO BELINGA - Chantefables. Chant du Monde
- VUYLSTEKE (H) - Musiques du Gabon - OCORA, 30 cm/33 tours.

ANNEXES

CHANT DE LA DANSE NLOUP

observée à Nzame Aligi, Sous-Préfecture de Kango - 16 oct. 1965

- I - Le Fils de sa mère m'a choqué, Otounga Médang .
- II - Le fils de Minko Edang (Léon Mba) est-ce qu'il dort ?
- III - La nuit va encore. Ma mère (1) m'avait dit qu'elle va venir me voir. Pitié ! Mon corps est saisi.
- IV - Ma mère qui m'a engendré elle avait dit qu'elle viendrait me voir. Est-ce qu'elle sait bien qu'elle a dit qu'elle viendrait.
- V - Je voulais épouser le petit-fils d'Essone - Si je ne peux pas traverser le Komo, je meurs. Un avion ! Avec qui aller en avion - Essangom (2), blancs et militaires sont nombreux.
- VI - Fils de sa mère, je vais suivre, je veux infliger des amendes - Kare Kare (nom d'une danseuse) est l'épouse d'Angon-Elan.
- VII - Nnom Nzok (surnom d'une danseuse) est l'épouse du père Nkogue (Président de la société) et Mba (commissaire) et moi je veux infliger l'amende.

Message émis par le tambour à signaux.

Militaires d'Akoma mba, rectifiez la position - vite, vite, placez-vous en colonne, vite, vite.

Placez-vous bien - laissez un grand intervalle -

Levez les fusils, secouez les grelots en cadence - venez, marchez

Après le défilé

Kare Kare prends les fusils - laisse-les devant le tambour - Dansez toute la danse Nloup.

(1) Initiatrice

(2) Nom propre individuel ou clanique - (Sens douteux) - Allusion aux armées décrites par les Mvetistes ?

Annexe 2

CHANT DE LA DANSE ONIAS

observée à Meba (canton de Ntoum) - 1966

- I - Je m'appelle mère chaleur du village - Ma mère (initiatrice) où est-elle ? Je suis sur la terre étrangère - oh ! je ne sais pas ! je déplore (l'absence de) la fille de Nietsui, la fille de Medou-Neu, moi je suis fille d'Etsam - Où est ma mère ? Oh ! je suis sur la terre d'autrui ! Oh je ne sais que faire.
- II - Assong Ngone, les gens veulent t'entendre - Je pleure la femme d'Ongame village d'Eyeme Emane. Mère, les gens veulent te voir - Oh elle est loin.
- III - Voir, voir des yeux - Tenir, tenir dans les bras - Il me tue mon petit chéri - Ne meurs pas - Je pleure mon petit chéri - Elle est l'épouse du père Obiang - Ne meurs pas.
- IV (1) - L'Amante, elle me laisse malade de la tête - Elle va danser Ozila (2) - elle me laisse malade - Les gens de la danse Ozila - Comment vais-je faire mère ? Mère chaleur du village me laisse malade de la colique et va danser Ozila - Femme amoureuse elle me laisse malade.

(1) Le mari parle dans ce couplet IV

(2) La danse Onias est née de la danse Ozila

CHANT DE LA DANSE ONIAS

observée à Meba (canton de Ntoum) - 1966

- I - Santiago (1) m'a tuée - Moi, je me nomme "chaleur du village" - Est-ce que les gens veulent me voir ? C'est la mort, je vais mourir - Ne monte pas sur mon lit, je suis malade, ne monte pas sur mon lit.
- II - Je voudrais voir l'homme que j'aime - Est-ce qu'il viendra ? - Oui il viendra, le porteur de cartouchières, oh ! ma mère.
- III - Oh ! ma mère tu sais que mon mari a pris pour moi cette grande danse - Mon mari, lui, ne doit pas mourir mais moi je vais mourir - L'enfant du village il ne doit pas mourir - C'est la mort, la danse entière que je vois danser, c'est la mort - L'aimé, enfant d'autrui est loin - Oh ! chanteur ! il faut mourir.
- IV - Mère "chaleur du village", ne meurs pas. L'enfant d'Enong Okala (surnom de danse de la "mère") est bien loin - Elle est saoule - Mère chaleur du village a l'habitude de boire, elle est saoule - Si je n'épouse pas le petit que j'aime, je sors en Ngwel (2), il me tue, il est saoul - Mère Mone Eyeuf (surnom d'une danseuse) il ne faut pas mourir - Pitié Enong Okala - Est-ce que la tête voit (3) - Si je n'épouse pas mon petit aimé, je vais mourir.
- V - Les gens ont arrêté la mère "chaleur du village" (4) où l'amènent-ils ?

(1) Surnom de l'inventeur de la danse

(2) Sortir de soi-même sous forme de vampire invisible qui se repaît de la vie d'autrui

(3) Est-ce que la tête voit - dans les songes - les rêves se réalisent-ils ?

(4) Pour qu'elle chante pour eux.

Annexe 4

CHANT DE LA DANSE ONIAS

- I - Il me tue (parce qu'il m'a abandonnée), il me tue, la nuit encore tombe
Je veux la voir des yeux, la toucher aux bras
O Monakom ne meurs pas, les Jeunes gens claquent le doigt (signe de dépit sur quelque chose qu'on a raté) mère Monakom ne meurs pas.
- II - Si je pleure, je ne pleurerai plus, l'enfant est monté au camion. Les femmes claquent le doigt, l'enfant est monté au camion, alors je pleurais mère Ayong Nam en voyant de yeux de femme de père Bekale femme de père Akam les femmes claquent le doigt nièce de Awaghe.
- III - Verrai-je Akam où ? Akam a laissé moi mourante. Je pleure l'enfant de Libreville. L'enfant a laissé moi mourante.
- IV - Père, le fils de Miko Midang est-ce que tu sais l'homme que tu ressembles. Mba Léon O, l'homme de Menguma Nwam. L'homme de Muleme Obame, je regarde là, je regarde là, sans voir l'homme à qui tu ressembles, c'est à lui la terre, il a pris le chef, beaux fils de Akok Wore.
- V - Je m'en vais monter Moneyen au camion
Je pleure la fille de Edole la fille Mvane
Je pleure l'enfant de père Uzué l'enfant de père Ondo
Je pleure l'enfant de mère Allué, l'enfant de mère Mvone
Je pleure celle qui a encore organisé mère Obon Ondo.

CHANT DE LA DANSE ASSIKO

observée à Oyem

- Le cœur finit de me sécher, je pense à ma mère Atsam-Zue (1)
- Je pense à Ella Jean (2) qu'y a-t-il-été
- La honte attrape moi au corps je pense au corps je pense au petit père
- Mon cœur est bien, qu'y a-t-il-été
- Le cœur est moi mal ; je pense à l'enfant de Oyem, Oyem Du woleu - Ntem qu'y a-t-il-été
- Mon cœur me fait mal, je pense à père Ella Jean
- Ella Jean qu'y a-t-il-été
- Que me fais tu ainsi, je pense à la femme de Mibang (3)
- Mon cœur est sec, qu'y a-t-il-été

- Quand viendras-tu Ella-Assa, quand viendras-tu ?
- Est-ce que trois jours Ella-Assa, quand viendras-tu ?
- Est-ce que trois jours Ella-Assa, est-ce que trois jours
(ensuite 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 jours)
- Enfants qui êtes les mâles, arrêtez-vous
- Enfants qui portez les machines arrêtez-vous
- Les filles ont fini Ella Assa fini que vide
- L'argent est fini à Ella Assa fini que vide

(1) Epouse du guitariste

(2) Guitariste

(3) Village de Ella

- A qui tu me laisses (4 fois)
- Tu me laisses avec qui, cet enfant, tu me laisses avec qui
- Les autres sont allés à la confession tu me laisses avec qui
- Ce garçon qui est comme l'homme que j'aime tu me laisses avec qui
- Mari de la fille Nnom Nnam (nom d'un village) tu me laisses debout à la maison seule
- Est-ce qu'on dit vrai, est-ce qu'on blague didong tu me laisses avec qui
- Si je pouvais voir comme la demoiselle prépare un paquet de courges
- Tu finis manger paquet de courges (4) et tu mets la demoiselle derrière (5)
- O père Ella - Assa tu m'as laissée debout dans la maison seule
- Enfant de Adwakam tu m'as laissé debout à la maison.

(4) Paquet de courges. La chanteuse souhaite que le voyageur soit bien reçu

(5) Au lit le garçon se couche par devant, sur le bord. La fille contre le mur.

CHANT DE LA DANSE ASSIKO

observée à Mitzic

- Mari de fille m'a fait du mal, que vais-je faire mon amour ?
- La jeune fille m'avait dit que j'aille l'attendre sur les routes, elle m'a dit que nous allons nous rencontrer.
- Le cœur a fini de sécher au ventre je me meurs Ô !
- Fille de mère de Essong, je me meurs Ô !
- Pauvre fils de Aveme Ondo que vais-je faire ?

- Owla é mère mère
- Le cœur finit d'égouter au ventre mère je me meurs
- Pauvre fille de Père Edondo qui m'achète serviette en fleurs

- La femme est deux sortes :
 - . Tu la regardes au côté de haut, tu es saisi, tu vas au ciel
 - . Tu la regardes au côté d'en bas, tu es saisi, tu vas au péché.

- Est-ce que tu seras gâtée ?
- Est-ce que tu seras gâtée des deux côtés ?
- Est-ce que tu seras gâtée Okom Ondo ?

Annexe 7

CHANT DE LA DANSE ENYEGE DES ESSE

observée à Mezessè (Cameroun) - mai 1954

- 1 - Nous sommes les femmes de la tribu Esse - Nous sommes joyeuses de faire la danse -
Une, deux, trois, quatre...
- 2 - Venons pleurer M. Jean (bis). Avec qui nous laissez-vous (bis).
- 3 - Il est venu celui qui aime les jeux
- 1 - Nous sommes les femmes de la tribu Esse - Nous sommes joyeuses de faire la danse -
Une, deux, trois, quatre...
- 2 - Venons pleurer M. Jean (bis). Avec qui nous laissez-vous (bis).
- 3 - Il est venu celui qui aime les jeux
Il est venu ce fils de la race Boulou que nous attendions
Qu'attendez-vous pour commencer ?
Les Gens de l'Ayong essè sont venus pour danser.
- 4 - Que deviendrai-je à la fin du Monde (bis) - Est-ce que je sais ce qui m'arrivera ?
Est-ce que je sais ?
(*Salut militaire du Colonel Kapel, de ses deux sous-officiers et des polices*).
- 5 - Danse des Yemve - Danse des NDong (en hommage aux voisins).
- 6 - Je vous salue - Ets-ce que je me suis trompée ? (dans la danse).
- 7 - Il est déjà l'heure de danser.
- 8 - Nous aimons notre danse. Elle est belle - Nous l'aimons avec nos maris, nos enfants,
nos amis.
- 9 - Allez demander à ma famille pourquoi je suis venue, ce que je suis venue chercher ici
à Mezessè - Vous êtes venue à Mezessè chercher la bonne vie que nous menons.
- 10 - (*On apporte un lit sur la scène. Une femme a perdu son enfant. Elle pleure. Des voisins
la consolent - Une autre trouve un enfant mort en brousse*).
Chères danseuses aidez-moi à pleurer mon fils
(*Une femme vient chercher des médicaments*) - J'ai maintenant les médicaments - Comme
tu n'as pas voulu me croire, je ne peux rien faire.
R. Je prie Dieu que mon fils soit en état - Je me moque bien de toi et de ton Dieu (*elle
ressuscite le mort avec ses fétiches*).
- 11 - Les Ndong ont leurs chefs, les Yemwk et les Yendong aussi - Quel est le Chef de Mezessè.
J'aime la tribu Essé R. Oui les Essè sont des gens très bien.

- 12 - *Chœur* - Demandez et je vous répondrai - *Chanteuse* - Mon mari, j'ai une question - *Chœur* - Demandez et je répondrai - Qui sont ceux à gauche, qui sont ceux qui sont à droite - Je veux me mettre avec ceux de droite, les hommes ce sont les gens du respect.
- 13 - Au temps jadis, nous étions tous ignorants - Les Blancs se moquaient de nous - En 1946 nous avons commencé à faire nos réunions (de regroupement des ayongs). Nous croyons que tôt ou tard nous serons aussi savants que les Blancs - *chœurs* - Nous sommes Essè, fils de Z.N. -

(*Récité sur un ton de mélodie*) :

- 14 - Je suis partie de chez moi pour aller vers Ebolowa chercher mes deux cordons (insignes de maîtresse de chœur). Je suis passé par Essam, je suis arrivée en ville vers le camp des gardes. Ils m'ont demandé où j'allais et m'ont laissée. Continuant mon chemin, je suis passée à Nsom et y ai vu W. X a un cordon, Y a deux cordons. Je demande maintenant si vous ne connaissez pas mon domicile. Je suis une boulou, de la tribu des Essè dépendant du chef de groupement A, du chef supérieur M. Commandant je vous demande de me promettre le second cordon. Les danseuses sont-elles contentes de moi ?
- R. Parce que vous savez danser mieux que quiconque.
- 15 - Connaissez-vous déjà notre insigne E.S. - Même les Blancs le connaissent, le monde entier le connaît.
- 16 - (*Mime*) - La femme caresse son enfant.
- 17 - Une femme Essè a perdu son mari - Si on pouvait payer la mort pour sauver un homme, aucun Essè ne mourrait (*allusion à un décès récent*).
- 18 - Il n'est pas bon de faire amitié avec un homme marié : il va "dîner" chez sa femme dix nuits et une seule chez son amante - Qu'est-ce que cette nuit unique ? - Il donne 10 robes à sa femme et 1 foulard à sa maîtresse.
- 19 - Le panier des Essè est toujours attaché (solidité du faisceau noué).
- 20 - Ma mère est morte (*Pleurs, agenouillement du chœur*).
- 21 - Je vous avertis que le commissaire va vous parler - Une femme aux vêtements kaki de coupe militaire fait un discours très bref et très sec pour dire que toutes doivent participer à la danse d'un seul cœur - les voisines apprennent la danse Meboutou, il faut faire de même.
- 22 - Nous vous disons que nous dansons maintenant la danse de notre tribu Meboutou - La danse est très bien quand il fait beau.
- 23 - Nous adressons à celui qui arrive nos salutations - Le maréchal veut parler - *Discours du Maréchal faisant reproche au chef de ne pas permettre à toutes ses femmes de danser, de ne pas porter d'insigne E.S.*

Autre séance :

- I - (*Soliste*) - Notre président, j'ai beaucoup à vous dire. Voilà les commandants qui sont devant (les femmes chefs de danse). Les danseuses sont derrière, les enfants sont à côté, les visiteurs sont par là - Notre président, vous êtes venus nous voir. Toutes les femmes saluent comme moi (*salut militaire*).
- II - (*S*) - Grands messieurs, nous vous avons salué, nous vous avons salué, nous vous avons reçu. On a fini de saluer, on attend le cadeau (*un orateur s'avance vers le demi-cercle des femmes*) (*parle*) - celui que nous respectons est devant nous, nous levons la main et la posons sur le front pour saluer. Vous êtes un homme respectable. Vous autres, spectateurs le connaissez-vous ? - Faites attention, M.M. veut parler - *Le Chef* - "Le pays est

"pauvre maintenant - Je vous ai invité déjà en tant que chef et je recommencerais - Vous êtes venues toutes, très aimablement - Aussi je vous fais un cadeau" - *Chœur* - Il nous a déjà donné de l'argent.

- III - (S) - Nous pensons à nos maris, à nos parents - *Chœur*, nous pleurons sur nous-mêmes.
- IV - (S) - Si vous voulez voir l'Enyege, allez voir chez les Essè (Ch) - Nous sommes là, nous la tribu des Esse (S) - Autrefois nous étions arriérés ; ce n'est que depuis 1946 que nous avons ouvert les yeux (Ch) - Nous sommes Esse (S) - Quand nous faisons ceci il faut agir d'un seul cœur (Ch) - Nous sommes Essè, fils de Zambow Ngoro (*le public reprend*).
- V - (S) - J'étais chez moi, j'ai voulu aller à Ebolowa - J'ai pris 2 robes, 2 chemises, 2 mouchoirs, 1 paire de tennis, et suis partie. J'ai vu tous les capels (chefs de chœurs ; elles avaient toutes leur cordon (elle récite une liste des femmes) - Et moi je n'avais rien - Je suis arrivée à Ebolowa. J'ai vu les gardes qui m'ont demandé qui j'étais - je leur ai dit - J'ai M.T. le grand danseur, il avait beaucoup de cordons à distribuer - Je demande alors qui peut m'ignorer : je m'appelle E. Jeanne, femme des Esse, région Dja et Lobo, subdivision de Megesse. Donnez-moi le cordon. C'est T. qui donne le cordon aux bonnes danseuses.
- VI - (S) - Quand nous allons faire ça on va voir le neveu des Ebom - celui qui aime Ebom est revenu - (Hommage au chef - sa famille maternelle est Ebom).
- VII - (S) - Samuel c'est ça (Ch) - neveu des Ebom ai le cœur qui me fait mal, c'est Samuel Samuel : Je suis dans une grande colère.
- VIII - J'ai beaucoup dansé l'emyege des Essè - Je vais danser celui des Ndong (Ch) - Oh ! mes amis, je suis chez des étrangers.
- IX - Ma mère Ada, si quelqu'un fait quelque chose il doit voir ses parents (pour le soutenir).
- X - Quand vous allez danser, ne faites pas des mouvements violents - Meboutou n'est pas une danse ordinaire, c'est une danse de fantaisie. Remuez le ventre. Notre Colonel, notre Maréchal, c'est vous qui avez inventé ceci. Faites attention à bien regarder ce que nous faisons - c'est une jolie chose que Meboutou Essé.
- XI - (*Entrée d'un petit capel*) - (S) - Oh ! je pleure - Avec qui me laissez-vous ?
- XII - (*Le chef s'avance pour parler*) - (S) - Faites tous attention, notre chef va parler ... Ah ! il a bien parlé (bis).
(S) - Le bienfaiteur est arrivé - (*chœur à bouche fermée*) - A qui demanderai-je ? - Si je pleure, malheur à moi (S) - Où irai-je ? On m'a déjà refusé.
- XIII - (S) - Je pleure parce que ça va mal avec mon mari - Je veux rentrer chez mes parents.
- XIV - (S) - Je suis contente parce que ce sont les Essè qui ont inventé cette danse - Si nous nous amusons nous devons nous rappeler que ce sont les Essè qui ont inventé cette danse.
- XV - Je chante pour le chef - une, deux (*mouvements d'ensemble*) - Allez dire au chef que je me fatigue - et dans quel but ?
- XVI - Je m'amuse avec mon enfant - (*apparaît une femme qui berce et dortote son bébé*).
- XVII - Je cherche mon petit vieux bonhomme (mari) - ce vieux-là me donne de beaux cadeaux (*mime*).
- XVIII - Je pleure, je suis mariée à un homme qui me soigne mal.
- XIX - Je suis l'amante d'un homme, mais il s'en va - L'amante passe une nuit avec son amant - Mais ce n'est rien qu'une nuit.

CHANT DE LA DANSE COMITÉ

observée à Kougouleu - 1966

I - Nous sommes les femmes, nous sommes les femmes

Nous sommes les femmes de Kougouleu

Nous sommes venues, nous sommes venues, nous sommes venues

Nous venons te saluer et te louer

Car tu es chef des Noirs

Car tu as droit de patronage sur notre terre.

II - Les femmes de Kougouleu

Nous ne sommes pas comme les autres femmes

Nous voulons faire de vraies choses

Nous voulons sortir notre terre O Kougouleu

Nous voulons honorer l'homme Noir O Kougouleu.

III - Léon Mba est-ce que tu es autocar ?

Homme essoké est-ce que tu es autocar ?

Fils de Miko mi Edang est-ce que tu es autocar ?

Enfant de Messang est-ce que tu es autocar ?

Oh ! Chef des hommes est-ce que tu es autocar ?

IV - Quand mon père existait

Les teignes n'étaient pas sur ma tête

Les chiques n'étaient pas à mes pieds

Les gales ne sortaient pas sur mon corps

Ô Père, pauvre de moi

Ô Père que vais-je faire ?

Annexe 9

CHANT DE LA DANSE NGAN NGOM

observée à Owendo (Libreville) - août 1965

- 1 - Les hommes sont allés où ? Les hommes de ce village-là sont allés à l'Océan.
- 2 - Hommes des maisons, venez m'écouter j'ai pleuré mère Engour Mbang (courte défense)
- 3 - Je ne peux pas te marier parce que je n'ai pas d'homme
- 4 - Mère "courte défense" tu suivras la montagne de l'autre côté de moi
- 5 - Tu désires Essone Mba est à toi pourquoi le petit pygmée est à toi, pourquoi ?
- 6 - L'enfant fait chose comme il a vu, il jette la plume
- 7 - Mère "courte défense" laisse-moi mourir, laisse-moi malade
- 8 - Est-ce mère entend comme je pleure l'histoire d'adultère ça gêne moi comment ?
- 9 - "Courte défense" anime la danse Ngan Ngon
- 10 - Ah Père tambourinaire es-tu endormi ? Les yeux cherchent l'homme entier
- 11 - Le mariage est mauvais vraiment donc je vais donc je vais mourir, allons au camp, le mariage n'est plus un mariage pour les palabres
- 12 - Ah Nguéma est-ce tu t'en vas ? Nguéma tu laisses moi avec qui ? Homme élégant
- 13 - Oh dis pose le pied ici, c'est ça que je reste à regarder
- 14 - Va-t-en, l'aube arrive, tu tues moi, destructeur de sommeil
- 15 - Je n'appelle pas toi, j'appelle l'homme qui ressemble à toi
- 16 - Je vais être bientôt fatiguée de danser. Le perroquet prend ses petits, les nuages tombent est-ce que je suis un *nyok* (animal ; daman arboricole)
- 17 - Je regrette assong ngon nous avons de l'animation; danse sans palabres, sans crime
- 18 - Mère "courte défense" nous sommes venues danser (meban), est-ce que nous allons danser (meban)
- 19 - Mère "courte défense" était partie en voyage au nord, laisse-moi malade
Qu'ai-je fait mère ? elle me laisse malade
- 20 - Demandé mère "courte défense" est-elle encore où elle était partie je vois grand

- 21 - Ah chéri je vais à la recherche de mère "courte défense" mère où es-tu ? Est-ce que l'on pleure un homme vivant ?
- 22 - Qu'ai-je fait du tambourinaire ? Tambourinaire qu'on pleure à la route
- 23 - J'ai fini de te préparer le lit, enfant tu t'en vas ? J'ai fini je chauffe la nourriture tu t'en vas tu veux faire quoi ?
- 24 - Cœur fait comment ? Cœur ça fait comment ? comme homme qui a bu le vin ?
- 25 - Mère "courte défense" donc tu avais dupé moi ?
- 26 - Les femmes qui ont des maris, qu'elles sachent garder le mari c'est nécessaire on pleure lui
- 27 - Tambourinaire père marches-tu nu-pieds ? Mère "courte défense" je comprends les maux de reins
- 28 - Si tu tues moi, le lit les fers est toi case l'autre côté c'est ça qui me tue
- 29 - Une chose est mauvaise : préparer la nourriture d'un homme et qu'un autre achève les restes
- 30 - Jeune homme laisse je vais en pleurant
- 31 - La mort tient mon père chéri. Homme est où ?
- 32 - Père tambourinaire es-tu le car ? es-tu comme ça ?
- 33 - Mère "courte défense" mère a failli mourir au tournant, chéri pourquoi l'enfant pleure-t-il ?
- 34 - Qu'ai-je fait j'ai pris la corde je suis allé jeter la vieille à la rivière j'ai dit qu'elle va bientôt mourir
- 35 - "Man mese mayon" est une petite femme partie en mariage pour tenir famille des hommes
- 36 - J'ai dit et redit tambourinaire qu'il ne faut pas marcher nu-pieds, qu'il ne faut pas manger les nourritures des fang tu dois manger nourritures des blancs : c'est ça qui te convient
- 37 - Je voudrais voir le père Obame Obiang les amours vont de degré en degré
- 38 - Ah mon père à moi ! ne me cherche pas un mari. Moi-même je sais choisir
- 39 - "J'ai vu une chose où je viens" dit l'épouse et aussi le mari dit : "moi aussi je dis"
- 40 - Couper les feuilles ou laver le manioc l'heure trouvera moi où ?
- 41 - Je n'épouse pas un porteur de bâtons de manioc
- 42 - De matin en matin, tu ne fais qu'insulter papa, de soir en soir, qu'insulter maman, tu dis qui va défendre toi ou moi ?
- 43 - Est-ce que je suis le nyok des forêts qui crie. Le coq des forêts a chanté
- 44 - Mon beau-fils si tu ne me paies pas une casserole tu ne verras plus ce qui est beau à voir à minuit
Ayang oui - est-ce que tu as mal à la tête ? Non. As-tu mal aux pieds ? Non.
- 45 - Je t'ai bien dit Ayang Ngone ne fais plus d'adultère
- 46 - Les choses pourries tu me défends de les manger. Encore plus défends-moi edzimba
- 47 - Caresse l'enfant l'enfant qui pleure après moi, père tambourinaire. C'est lui qui pleure là-bas. Enfant des jeunes hommes, enfant des jeunes filles
- 48 - Quand je pleure Domingo, sans manger nourriture, je vais en pleurant
- 49 - Depuis j'ai pris la danse Ngan Ngon ne sais-tu pas que je ne connais plus ma maison que par mes oreilles. La mort tient moi. Père tambourinaire est où ? Crieur crieur est-ce que l'on pleure homme qui vit ?

- 50 - Mère "courte défense" avait limité la danse les animateurs limitent la danse
- 51 - Il laisse je meurs avec qui grand village mon enfant à moi vient dire adieu
Mère "courte défense" balancer les rubans d'épaule (mégnen) ce n'est pas une petite chose
- 52 - Mère "courte défense" tu laisses moi mourir quelle chose qui est comme ça si tu sais chanter
- 53 - Je viens balancer le olando mère 'courte défense je viens balancer l'olando
- 54 - Autrui frère n'est pas l'homme qu'il faut
- 55 - Verre à terre, verre à bouche l'enfant a le verre de vin
- 56 - Crabe fils de fille d'argile, carpe fille de fille de tas de feuilles sous l'eau
- 57 - Mère "courte défense", je m'en vais à la case de ma mère, je m'en vais
- 58 - Mère je pars mère enong okala. Le perroquet prend les petits, les nuages tombent

REPRESENTATION DES MASQUES DANSANT

- 59 - Okour Etougue fils de Etougue Ndong
- 60 - Madame Franco marche vite. Les jeunes garçons veulent te voir
- 61 - Est-ce que Juanito part en prison ? Je meurs
- 62 - Je crie toi gloire allons amuse-toi
- 63 - Elégant homme viens nous dire au revoir ; homme à moi viens nous dire au revoir.

COMMENTAIRES :

- 1 - Les Guinéens appellent l'Océan "Mang". Ici dans l'Estuaire on dit Ntua
- 2 - Engour Mban (courte défense), surnom donné à la présidente
- 3 - Je n'ai pas de frère qui puisse conclure le mariage
- 5 - Essone Mba mon Bekwe, noms de fantaisie pour désigner son amant sans dire son vrai nom
- 6 - La présidente conseille à toutes d'agiter leurs plumets
- 10 - Tous les joueurs de tambour s'appellent "alabado" en Guinée
- 11 - Aller au camp (chez le Préfet) : pour divorcer
- 13 - L'amante invite son amant qui s'en va à poser le pied dans la boue pour garder une empreinte en souvenir
- 14 - Le mari est rentré mais la femme le renvoie
- 16 - La chanteuse veut qu'une de ses compagnes chante à sa place
- 17 - L'amante de Ekono Ewoge Ondo (Bananes de marché pour Ondo) s'appelait Assong Ngone surnommée Okor Assong Ngon parce qu'elle était maigre. Grande danseuse puisqu'elle a inventé Ngan Ngom. Son amant était le frère de son mari Marcos
- 18 - Rythme et chant emprunté à Meban

- 21 - Juanito Ekono Ewoje Ondo concubin de Okor Assong Ngon - et frère de Marcos est en voyage - son amante demandait s'il n'était pas en prison. Ses camarades lui disent de ne pas pleurer un vivant. Engour Mbang (la présidente du groupe) met son nom à la place de celui de Juanito dans le chant d'Okor Assong Ngon
- 22 - Engour Mbang met le nom d'alabado à la place de celui de Juanito - dans le chant original
- 25 - Sa marraine Ntua qui lui a enseigné à danser Ngan 1901 lui a promis de venir la voir lui enseigner d'autres chansons et n'est jamais venue
- 26 - Engour Mbang parlant en son propre nom loue la morale et conseille la fidélité au contraire des chants précédents (7-8...) d'Okor Assong
- 28 - Femme se plaint de son amant qui abuse
- 32 - Aguagua - autocar - où chacun peut monter. Se dit d'un homme ou d'une femme de mœurs faciles. Pour une femme on dit Nko'E Edan "tronc monter monter" - n'importe qui enjambe
- 33 - *Akor eloe* - tournant sur la route d'Owendo (Km 4) Engour Mbang y a échappé à un accident d'auto, et a inventé une chanson en souvenir de cet épisode.
- 34 - *Ewak* tresse avec laquelle on porte la hotte - Marcos le mari d'Okor Assong Ngon a tué sa mère qui refusait de surveiller Okor Assong et de la laisser battre et a sauvé Ekone Ewogo Ondo en disant à Okor Assong les herbes capables de le ressusciter.
- 35 - "*Man mese mayane*" surnom donné à Okor Assong par son mari Marcos et Ekone Ondo.
- 36 - Engour Mban conseille à son fils tambourinaire de ne pas aller manger n'importe où, et de vivre convenablement. "Si mon enfant sort de chez moi, une vieille de la famille lui donne à manger puis lui annoncera qu'elle lui a donné l'evur".
- 39 - Deux bavards mari et femme ça fait des palabres.
- 40 - S'interroge sur l'heure possible de sa mort.
- 41 - Celui qui travaille le manioc est déconsidéré ; pauvre, mal vêtu, pas débrouillard car il n'a pas pu faire mieux.
- 43 - La chanteuse est fatiguée de chanter.
- 44 - La femme menace son amant de refuser de le satisfaire - *Nom Ngon* - Beau fils (nom que la femme donne à son amant)
Minki - *nom Eki* (nom que l'amant donne à sa maîtresse)
- 44 - Ayang où as-tu mal - Ayang Ngon (lis des filles). On prend la fleur blanche pour faire des philtres d'amour. Une fille qui coûte beaucoup à des maux de ventre, lors de ses règles, parce qu'elle coûte trop.
- 46 - Le mari parle à sa femme - le vrai nom est *edzin* vagin, *Edzamba* est un mot détourné.
- 47 - Souvenir d'Engour Mbang - quand son enfant actuellement tambourinaire était petit. Son mari avait amené le bébé pleurant au champ et la femme conseillait à son mari à le caresser.
- 49 - Engour Mbang parle d'elle-même. C'est là une chanson qu'elle a chantée après son apprentissage de Ngan - Elle n'a de nouvelles de sa maison que par oui dire.
- 48 - Domingo - surnom qu'Okor Assong Ngon donnait à Juanito quand elle parlait devant son mari - car son père à elle s'appelait Domingo. Relent d'inceste. Voir note 44.
- 51 - Engour Mbang quand elle est partie de chez son initiatrice de danse était intimidée de devoir enseigner à son tour. Sa maîtresse l'encourage en lui disant adieu : les Megnen (épaulettes) ce n'est rien.

- 52 - Engour Mbang est le grade, la maîtresse qui enseigne. Ici, c'est notre Présidente (Jeanne) qui parle à sa maîtresse - La maîtresse lui répond que puisqu'elle sait chanter il n'y a pas de difficulté.
- 53 - Les jeunes danseuses disent à la présidente qu'elles veulent faire tourner le plumet.
- 54 - Okor Assong a demandé le divorce. Son frère a refusé. C'est parce que ce n'était pas son frère germain mais son "frère d'autrui".
- 56 - Evocation d'un souvenir d'Engour Mbang - qui un jour avait présenté un verre de vin à un de ses enfants alors bébé. Le Crabe habite dans l'argile qui est comme sa matrice - Poisson engendré sous les feuilles aquatiques.
- 58 - Chanson d'au revoir.

FIN

CHANT DE LA DANSE MVET

observée à Meyila (canton de Zoatéfé), Cameroun - 1954

L'enlèvement de la femme d'Akoma Mba et la vengeance qui en est tirée

I Chant

1. Le tout petit enfant que faire pour lui. O Dieu ! Je ne sais comment faire, est-ce que vous m'abandonnez.

Récitatif

2. Akoma Mba avait une femme nommée Etsini Yeue (on ne peut voir) Otuga Mba son frère utérin avait décidé d'aller chez elle pour la marier. La femme est partie avec les vêtements d'Akoma Mba et marche toute la nuit. En cours de route elle rencontre deux hommes, Aban Mindi et Aban Evina. Aban Mindi avait juré qu'il ne se marierait qu'avec une femme blanche, comme était cette Etsini. Ils veulent donc l'enlever, mais elle leur dit "je suis la femme d'Akoma Mba pourquoi m'attrapez-vous ?". "Qui donc est cet Akoma ? Tu seras notre femme. Notre père nous a béni, disant que nous épouserions une femme blanche" - "Nous ne pouvons pas nous marier. Mon mari est très riche et très puissant." Ils lui répètent qu'ils s'en moquent et sont plus forts encore, la saisissent et l'entraînent.

3. Akoma cherche sa femme et constate son départ. Il envoie trois policiers. Bile Nda, le premier, arrive avant la balle quand on tire au fusil. Il va plus vite que l'avion. Le second s'appelle "puissance d'orphelin" parce qu'il a enterré sa mère vivante : elle était malade depuis plus de 5 ans, alors il l'a enterrée, sans écouter ses supplications. Ebi Nzo'o Mba (ou Otung Mba) lui, partait en brousse, attrapait les éléphants et les domestiquait comme des moutons.

4. Ils marchent 120 km. Chaque homme qu'ils rencontrent, ils le saisissent pensant qu'il sait où est la femme. Voilà qu'ils en ont amarré un qui déclare savoir : c'est chez Aban Mindi et Aban Evina. Ils lui retirent ses liens pour qu'il les guide. Arrivés au village, ils demandent aux deux frères de leur amener la femme. Ceux-ci refusent. Les Ekan les attrapent avec la femme et emmènent tout le monde. Le grand-père Etougou Méné, un homme très puissant, va par la forêt et s'embusque sur leur chemin. Il avait un gros fusil : il tire deux coups (la femme ?) est coupée en deux morceaux. Voyant sa force, ils envoient Bile Nda à Ekan pour annoncer le malheur. Akoma saisit *Nom Ngan* (son fétiche).

II *Chant*

1. Les grenouilles poursuivent les grenouilles, les éléphants poursuivent les éléphants. Le balafoniste meurt pour son adresse (chant à bouche fermée).

Récitatif

Akoma Mba saisit son fétiche *Nom Ngan* (sorcier mâle), va dans un grand étang au fond du lac (Atok). Quand quelque chose y tombe, des vagues y naissent. Il sort dans la maison d'Etougou Méné. Il avait une nasse en fer qu'attirait tout à 5 km à la ronde : il enveloppe la maison d'Etougou Méné qui était encore dans son embuscade. Puis, il part à la bataille. Il crie et tous les Ekan se retrouvent sur pied, parce que de sa bouche sortent des flammes. Quand Etougou Méné se sauve du combat, il va chez lui. La nasse le prend. Les Ekan le capturent, emmènent Etougou Méné, les deux hommes et la femme.

Akoma Mba ordonne qu'on écorche Etougou Méné et ses fils. Il enveloppe ses tambours avec leur peau.

CHANT DE LA DANSE MVET

observée à Meyila (canton de Zoatéfé), Cameroun - 1954

Akoma Mba et la mort d'Obam

I Chant

1. Nkommon Somonbang sais-tu danser les *zilokon* avec qui est-il Eh Ombam. Il est mort à cause de l'arbre *ebëbë*. Mezan est mort qu'a-t-il fait - qu'il est malheureux.

Récitatif

2. Alors Elan Ndon dit que les fils d'Obam ne devaient pas venir demander la main de sa fille. Il appelle tous ses fétiches. Il les appelle tous au milieu de la nuit quand tout le monde dort.

3. Il va voir un vieux. Il crie dans une trompe pour appeler les cochons : "Feek", "Trompe *Aseba*, je n'ai pas volé on me l'a donnée pour appuyer ma force magique. Je ne t'ai pas volée, je t'ai pris par la sorcellerie."

II Chant

1. Obama est le mari d'une fille de Nkol Ezzo Obana est parti à Onyon, le mari de Nkolesso.

Mon père avec qui me laissez-vous mon père ?

J'ai vu des vieillards qui avaient des tubercules de manioc "*abang*". Les femelles des singes poursuivent les mâles et c'est la prostitution.

2. Je demande à mon père pourquoi il m'abandonne en mourant, avec qui me laissez-vous. Ici derrière il y a des arbres où il pleut à chaque instant. L'épervier poursuit un poulet.

Récitatif

3. Obama est arrivé dans un village du Haut Nyong dans le village de Mbezele.

4. Mon père était Elan Ndon. Il a engendré Obamà Nsolo Evina lui seul. Parce qu'il était un homme riche. Obama Nsolo Evina a dit au revoir à son père, lui dit qu'il va demander l'amour d'une fille du Haut Nyong.

Alors Mbezele appelle ses génies. Ma fille n'ira pas en mariage sans qu'il y ait dix jeunes hommes morts à sa suite.

III Chant

1. Connaissez-vous les *Zilokon* ?

Est-ce que vous abandonnez votre maison. Mon père je vous ai beaucoup dit, Obama avec qui me laisses-tu ?

Récitatif

2. Alors les cochons magiques sont sortis de la forêt en courant. Ils arrivent au village où Obama a demandé la main de Mbezele, Minsa Ndon. Les cochons s'opposaient toujours à ce qu'un étranger demande la main de la fille. Les cochons cherchent Obama comme une poule cherche un ver. Quand ils ont vu où Obama était couché, ils sautent et tombent sur le toit. Obama les entendant saute dans la cour.

Chant

1. Qu'est-ce que je fais, pourquoi vais-je mourir moi Mbia Nomo Enoch, de Fibot, canton fong, je joue de la musique.

Récitatif

2. La mère d'Obama pleure pour son fils qui est parti.

3. Alors Obama Nsolo Evina entend qu'il y a des cochons. Il se lève en proclamant qu'il est innocent. Il prend ses armes pour combattre les cochons parce qu'il était fort. Sa concubine Eyenya Mbesele lui dit "mon ami, ne veux pas que tu combattes les cochons parce que j'ai peur que tu ne meures".

4. Alors Obama répond qu'il ne se laissera pas commander par une femme. Sa concubine lui répète de ne pas sortir pour ne pas aller à la mort, elle se lève et se met en travers de la route. Obama Nsolo lui donne un coup de crosse. La concubine le lâche "Tu sais, tu vas mourir. Tant pis pour toi que tu meures ou pas, ça m'est égal".

IV Chant

1. Kwa, Kwa, tie tié Be Niewok (*démarche noble de l'homme, ouverture de la porte*) les cochons sentent l'odeur .

Récitatif

2. Alors les cochons, ils sont 47, accourent vers lui. Il y en a des jaunes, des blancs, des noirs.

Onomatopées : Bou, Kwe, Kwe, Kwe, Kwe, Bou, Kun -(*éclatement grognements*).

Récitatif

3. Dès qu'ils sont arrivés, ils l'ont renversé. Ils étaient tous dans la cour. Obama était vaillant comme un soldat. En voyant son ventre on aurait dit un tambour. En regardant ses fesses on aurait dit un tambour. C'était des cartouchières. D'un côté de sa cuisse 7 carabines et 7 de l'autre.

4. Dès qu'il rencontre les cochons : "boum'dzao" Obama tire Owo. C'était le plus gros de la troupe et le plus versé en sorcellerie. Il avait horreur de la détonation : l'entendant, il saute et veut saisir Obama à la gorge. Obama l'évite par des feintes.

5. Mais les sangliers, trop nombreux sont plus forts que lui ; avec leurs défenses, ils lui arrachent le mollet gauche. Obama combat sur une seule jambe. D'un nouvel assaut ils lui arrachent le mollet droit, Obama combat sans mollet.

6. Mbezele avait un piège magique dont le nom était *Mezomogap*. Les cochons poussent Obama vers le piège et le piège se déclenche. La tête d'Obama est arrachée. Le piège la lance au plus profond de la forêt. Les épaules se resserrent. Il tombe et la concubine pleure Hé Hé Hé.

V Chant

1. Mon père, je suis mort, j'ai dit à mon père Obama qu'il ne me laisse pas seule.
2. Elle pleure, la concubine. Oh, mon père Obam Ela ! Oh mon père Obama, oh ma mère ! Abandonnes-tu la maison ? Ne te l'ai-je pas dit ?
Un homme est venu de chez les Ntoumou qui vendait sa marchandise.
3. Ella Ndon va demander un coup de main aux Ekan, nation très méchante. Il dit aux Ekan qu'ils ont interdit de tuer et que son fils a été tué quand il allait demander une fille.
4. Alors Akoma Mba, gouverneur des Ekan, lui dit "je vais te donner une armée parce que j'ai interdit de tuer. Puis, qu'on a tué ton fils, je te donne cette armée pour aller se venger" Et Akoma Mba dit "ici bas, il n'y a qu'Akoma Mba, le ciel et la terre, rien d'autre" Akoma Mba prit 25 soldats qu'il donne à Ela Ndon.
5. Il prend un autre Ekan, appelle Monengon Ondoua, on lui a enlevé toute la chevelure et on n'a laissé que le crâne. Souvent on frotte le crâne de Mengono avec des feuilles râpeuses. Et Akoma Mba donne à Mengono l'ordre de combattre. _ _ _

VI Chant

1. Alors c'est le canton fong qui défend le président chef Mvondo Akwa (*Il ne se rappelle pas bien le passage "c'est en jouant rapidement que l'on fait sortir les mots"*).

Récitatif

2. Mengono demande alors comment on peut lui dire, à lui homme d'Ekan, qui tue les hommes que des gens, des Ntoumous en tuent aussi. Alors qu'Akoma Mba lui a interdit de voyager justement parce qu'il tue. C'est incroyable d'apprendre qu'un autre a tué.
3. Mengon'On Doua s'en va. Un autre Ellamane Ondoua avec son armée aimait à goûter toutes les sortes de fruits. Il prend Bile Ndan, premier coureur d'Ekan. Si on tire l'arbalète, il court et arrive avant la flèche Akoma Mba appelle Elam Ondoua.
Les gens d'Ekan s'en vont guerroyer pour venger Obama Nsolo. Comme on dit à Mengono de voyager à pied, il dit à Assama Mbama qu'il est mort pour la musique.

VII Chant

1. Les soldats partent voir l'affaire d'Obama. Les soldats sont en route avec celui qui a demandé leur secours, qui doit les conduire au lieu de combat. Mengono va sur un buffle : "Puisqu'on m'a interdit de tuer, je vais voyager sur cette bête pour voir ce qui va se passer. Mengono arrive à Onyon où a été tué Obama. Bataille.

Récitatif

2. Héééé Hé Hé hé Tao Tao (*fusils*) yo - c'est mystérieux chacun est étonné. Les morts de la guerre : au 1er coup de fusil, Ndongue Ze meurt, Ndongue Ze du village Okadmila fils de Ze Pa'aka de Nkol mesan. Owon Meze
3. Ye ye avec qui suis-je? On dit tout ça à Mba d'Ekan qui va voir un vieux féticheur. Il le salue "Bonsoir, Bonsoir d'où viens-tu ? Je viens de recevoir une piqûre". On le gifle. "Pourquoi est-ce que je meurs" "Je meurs du Mendjunga."
4. La bataille est finie, les combattants rentrent raconter la bataille à Akoma Mba.

5. C'est Biyamba qui commande tout Ekan. Son ventre est gros comme un tas de cendres. A la nouvelle de la bataille, les hommes se mettent en rang. Biyamba siffle pour appeler ses soldats, en voilà un qui saute par-dessus les autres. Les soldats accourent.

VIII Chant

1. La terre fait le travail - moi le mensonge. Ah ! Pourquoi mourir.

Récitatif

2. Alors Akoma Mba réunit ses hommes Klok klok klok klok (*imitation des pas*). Il dit de porter des lianes chaque être humain que l'on rencontre on le frappe et on l'envoie porter les bagages en queue de colonne. Ils partent tous ensemble à la file. L'un dit "Je vais voir mon père Akom Mba" Kom Kom Kom Kom (*pas*). Ils saluent, font leurs adieux.

3. Comme ils ont des charges, ils recrutent des porteurs : ils ne laissent passer que les fourmis. "Je suis un beau fils de Mba, le plus jeune" Je suis Mengono, je ne dois rien rencontrer sur mon chemin. Il arrête Ze Mba, l'attache et lui donne une grosse charge à porter. Je vais livrer mon fils à Ekan, celui qui a été tué en plein jour.

4. Commence la vengeance de Nsolo Mban. Pourquoi se venge-t-il si tard, a-t-il donc oublié ?

5. Ela Ndon se plaint chez Akoma Mba. Akoma envoie son armée avec Okunga Mba, Oyón Medan, Elama Mane, Mengono Ondoua. Celui-ci est entêté. Il ressemble à un fantôme : il n'a pas de cheveux, on voit son cerveau. Celui qui part pour venger, le fils d'Ela Ndon a trois agents de police avec lui. Son fusil s'appelle "celui qui anéantit les clans". Ce fusil crache une flamme longue de 50km, qui brûle dans l'eau. Il a aussi un musicien Mvol'Okon, qui joue du balafon. Après 170km sur la route d'Onyon, tout ce qu'on rencontre, on le recrute. On saisit la concubine d'Obama et son père pour les livrer aux Ekan d'Akoma Mba.

IX Chant

1. Yo Aya Balafons, savez-vous jouer du balafon ? Mère, père, venez voir comment on joue. Ah ! Avec qui me laissez-vous ? Je meurs.

Récitatif

2. La race d'Ekan se réjouit. Akoma Mba, le chef, prend la concubine et la donne à Ela Ndon puisque son fils Obama est mort à cause d'elle. C'est Akoma qui commande tout. Il est gros plus que qui que ce soit dans tout le Cameroun. Les moustaches sont comme des chasse-mouches. Sa tête est comme la peau de tambour. Il faut cent pas pour faire le tour de son ventre, sa poitrine est large de trois longueurs de pagnes.

X Chant

1. Elle pleure la femme de Nkolesse, la concubine. Ah ! Ma mère pourquoi me laissez-vous ? Qu'ai-je fait de mon enfant. Il est mort, je ne sais pourquoi.

Récitatif

2. Ela Ndong dit que c'est pour cette concubine que son fils est mort. Il la prend et l'emmène chez lui, et Akoma met en prison le père de cette femme, Mbevele Nisa Ndong.

Chant

Voilà, c'est la fin.

PLANCHES PHOTOGRAPHIQUES

Ph. I – Initiés voltaïques

Enquêté n° 4 - chauffeur Fang. Niveau scolaire CM²

"Cette danse ressemble comme si je me trouvais dans un temple. Ces hommes sont habillés comme des Indiens. Ce sont des hommes féroces. J'ai peur d'eux. Je crois qu'ils vont m'assommer. Cette corde leur sert pour attraper les hommes qui se sauvent. Cet homme qui est devant est un chef, vu ses insignes. Ce tambour leur sert pour leurs cérémonies. Si c'est une vraie danse, elle doit être intéressante et "rigolote".

Ph. II – Danseurs de Man

Enquêté n° 40 - élève Ecole Normale - Fang. BEPC

"S'il tend ses bras comme nous le voyons, c'est pour prier à son revenant de venir à son aide. Il est fatigué, il est écrasé de soucis et a préféré de danser pour avoir une récompense en l'offrant des cadeaux et avec ces cadeaux il peut soulager sa famille qui meurt de misère. Et il a trouvé pour son état d'avoir des vampires."

Ph. III – Masque Bobo

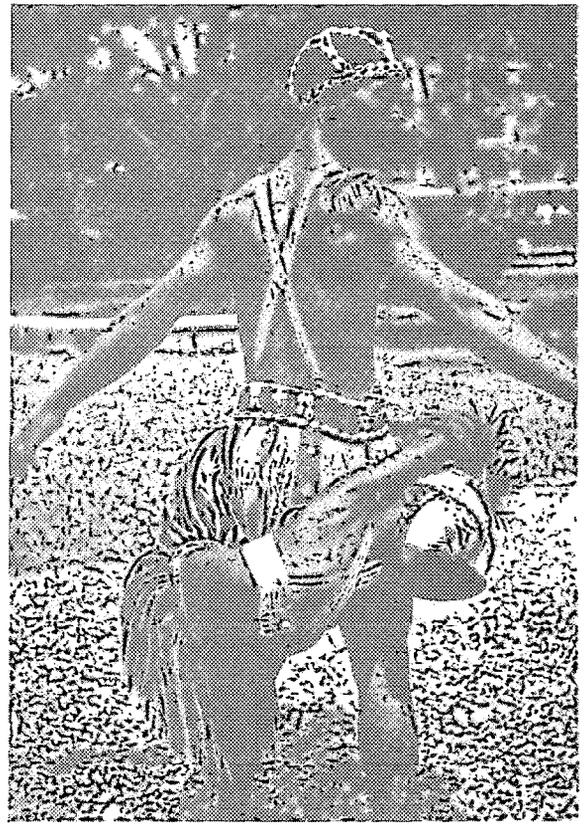
Enquêté n° 30 - agent de police - Fang. Niveau scolaire CEP

"Pour se libérer de sa misère ce danseur est intelligent d'avoir des médicaments, il sait qu'avec ses fétiches il va vite trouver son bonheur et le public va également l'honorer. Ici, il est en train de songer des paroles de ses ancêtres et prétend avoir un aide spirituel et malgré que la foule le prend pour un génie au point de vue des fétiches, cela ne le décourage pas, il est à la recherche de sa fortune, il ne s'intéresse qu'à sa récompense. Il pense qu'avec sa danse il va récupérer tout ce qu'il avait perdu lorsque son collègue lui avait appris à danser."

Ph. IV – Deux masques Bobo

Enquêté n° 55 - employé de commerce - Fang. Niveau scolaire CEP

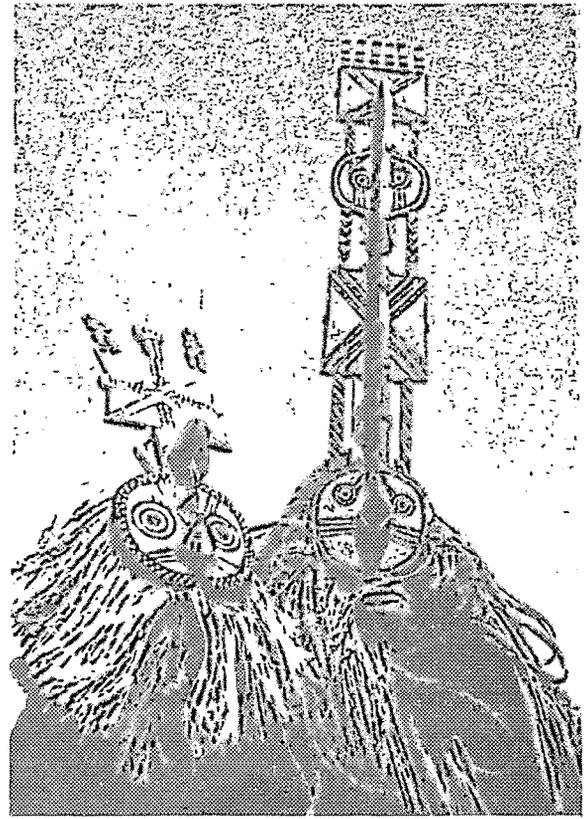
"Cette danse est jouée par des Pygmées. C'est leur taille qui me le prouve et (le fait que) ce sont les Pygmées qui sont de bons fétichistes. Leur masque après le regard veut nous dire que ces deux danseurs mènent une mauvaise vie ; ils ont préféré danser pour avoir des cadeaux comme du sel, du tabac ; c'est l'idéal de leur vie. Le danseur de droite veut le prouver en faisant sortir sa petite main, en demandant une récompense au public."



II



III



IV

Ph. V - Danse Onias

Enquêté n° 39 - employé Fang. Niveau scolaire CEP

"Les danseuses sont joyeuses d'avoir une nouvelle pensée après les souvenirs qu'elles ont pour leur danse. Leur vivacité nous pousse de les admirer. Elles ont de la foi dans leurs médicaments qu'elles portent en feuilles sur le ventre. Elles nous montrent qu'elles mettent en évidence ces médicaments. Tandis que la policière, les mains dans les poches est fière de son devoir et médite quels défauts sa danse a. Elle s'interroge silencieusement elle-même au sujet des récompenses."

Ph. VI - Danse Bal

Enquêté n° 7 - ouvrier

"Danse du vieux temps. Cette danse était utile pour nos papas, mais pas à nos jours. Une danse qui ne me plaît pas. Elle a des chansons que je ne peux pas chanter. J'ai peur de voir rouler (tourner) les gens et les femmes, croyant qu'ils vont se laisser tomber."

Ph. VII - Danse Ngan

Enquêté n° 8 - chômeur Fang. Niveau scolaire CE¹

"Mengane danse très bien rythmée. Cet accoutrement fait plaisir à quelques-uns. De ma part j'assiste à la danse tout simplement pour me distraire et pour écouter les courtes fables qui me donnent une certaine instruction. Utile également au moment des funérailles."

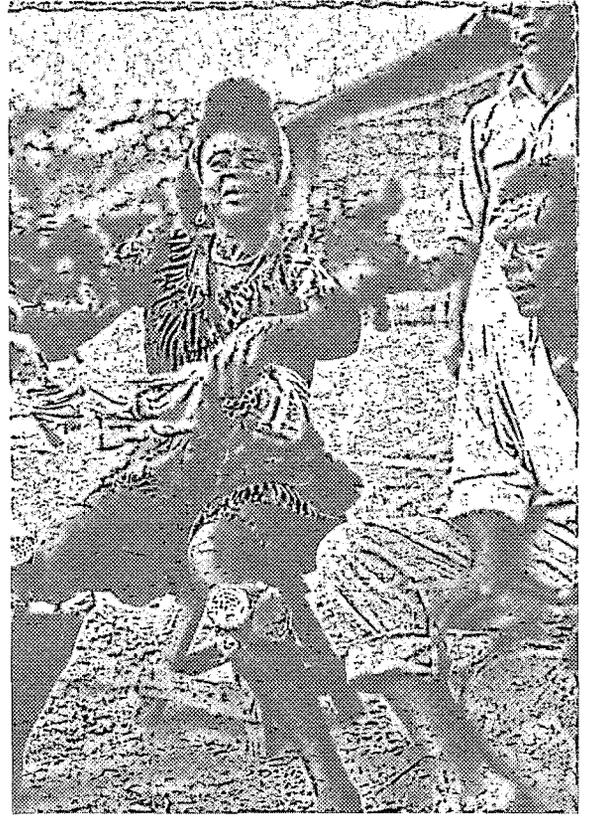
Ph. VIII - Danse Ozila

Enquêté n° 16 - infirme Fang. Niveau scolaire BEP

"Si elle a un grand appui de ses médicaments, c'est pour demander une aide invisible. Elle a gêné son esprit en employant des excitants, elle veut nous montrer qu'elle est dangereuse lorsque son esprit est troublé. Elle s'intéresse surtout à avoir des cadeaux d'après ce que les fétiches l'ont conduite dans l'erreur. Elle-même sait que face à sa croyance elle sera plus riche."



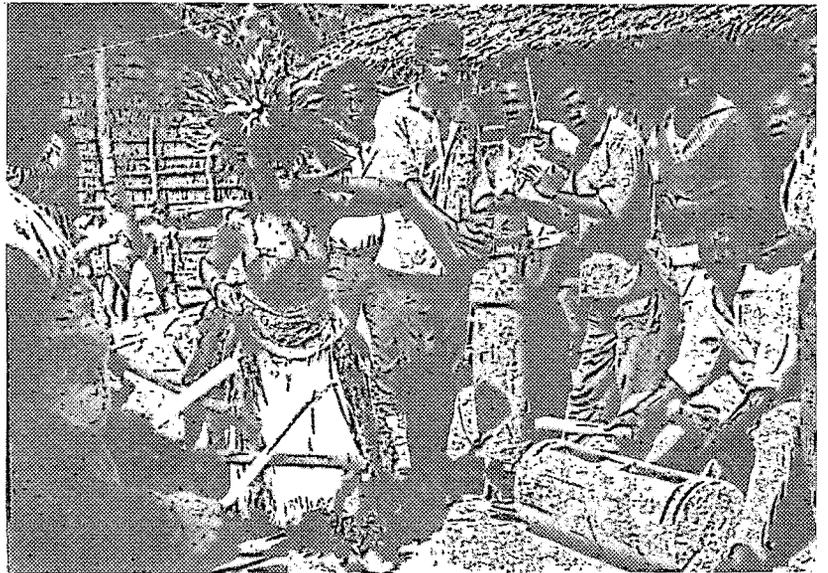
V



VII



VI



VIII

Ph. IX -- Masque Bawumbu

Enquêté n° 54 - stagiaire PTT Fang. Niveau scolaire CEP

"Cet enfant en train de siffler sa corne se lamente de son état à ne pas avoir de récompenses aujourd'hui - et questionne son aide, qui est la corne, de pousser aux gens de lui donner des cadeaux, il arrive même à flairer sa corne qui lui sert d'excitant et de protection en cas de danger, tandis que le danseur entend tout ce qu'il dit et est devenu las de continuer à danser ou sa puissance est déjà diminuée et réclame un effort indirect par ses médicaments. Il s'est mis à réfléchir longuement."

Ph. X -- Danse Ngon Ntan

Enquêté n° 5 - commis comptable Fang, 27 ans. Niveau scolaire 5^e

"Ngon Ntan : une très jolie danse de distraction et qui est animée chaque fois (S. 1.). Elle ne signifie pas à quelque chose et n'a aucune utilité particulière. La danse est une magnifique danse, on ne souhaite pas sa fin. Avec ses quatre faces, Ngon Ntan fait plaisir à tous les spectateurs."

Ph. XI -- Danse Akoma Mba ou Nloup

Enquêté n° 3 - artisan Fang illettré 50 ans

"Nloup, comme toutes les danses de femmes, je n'aime pas la voir car ces danses n'étaient autrefois que des occasions pour rencontrer les femmes."

Ph. XII - Danse Enyege

Enquêté n° 43 - lycéen (cl. 4^e)

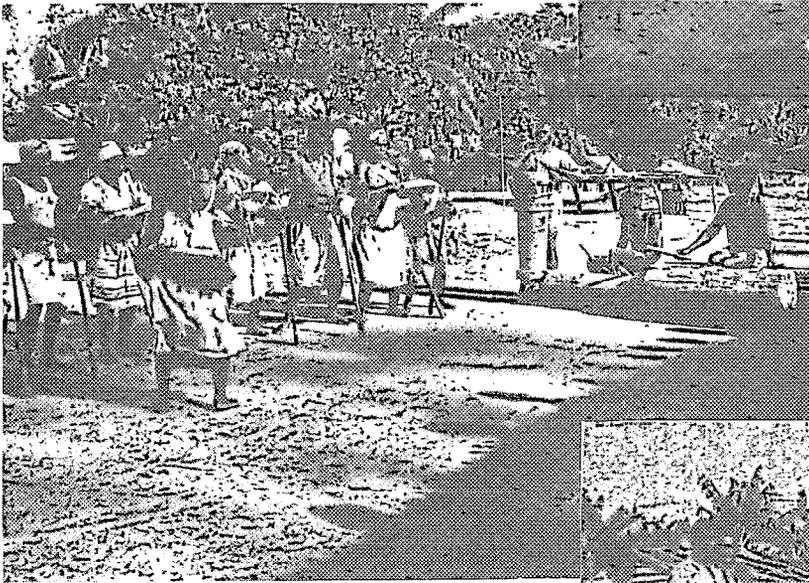
"Les danseuses ont toutes une tenue blanche. J'en conclus qu'il y a une entente dans cette danse. Les femmes sont joyeuses d'être si nombreuses. Même le jeune homme devant les danseuses est content d'apprendre à toutes ces têtes à danser en suivant le rythme des tambours. Les joueurs de tambours font des critiques des sons entre eux et disent que celui qui aura une récompense est considéré comme excellent et majeur (sic) dans la danse."



IX



X



XI

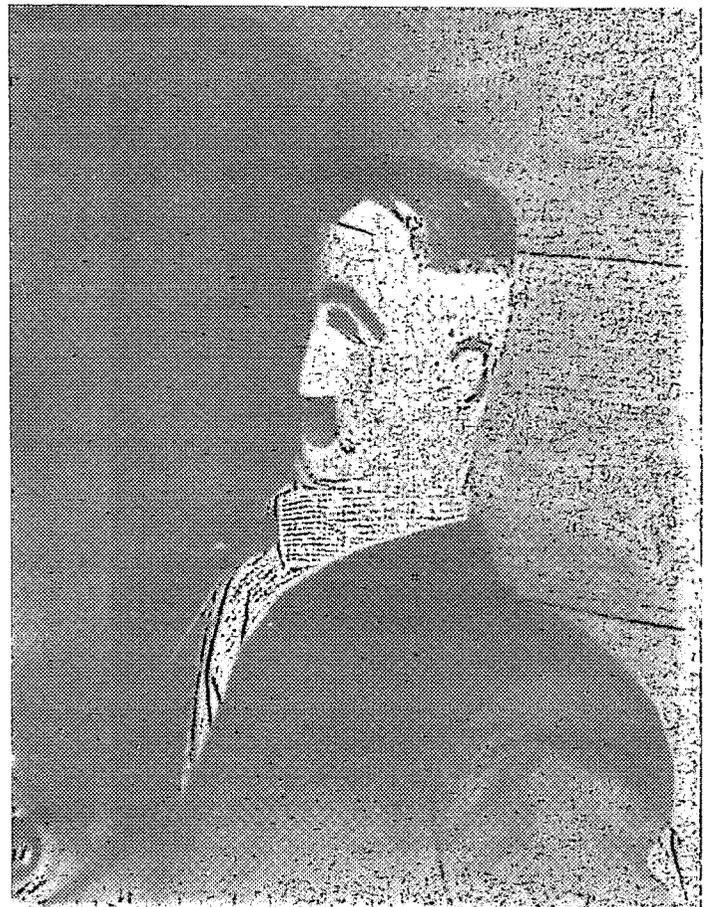


XII



Danse Ngan Ngom
Choristes

Danse Ngan Ngom
Marionnette : FRANCO ou MARCOS le mari



Photographies P. SALLEE

Les Editions de l'Office de la Recherche Scientifique et Technique Outre-Mer tendent à constituer une documentation scientifique de base sur les zones intertropicales et méditerranéennes et les problèmes que pose le développement des pays qui s'y trouvent.

CAHIERS ORSTOM.

Séries périodiques :

- **entomologie médicale et parasitologie** : articles relatifs à l'épidémiologie des grandes endémies tropicales transmises par des Invertébrés, à la biologie de leurs vecteurs et des parasites, et aux méthodes de lutte.
- **géologie** : études sur les trois thèmes suivants : altération des roches, géologie marine des marges continentales, tectonique de la région andine.
- **hydrobiologie** : études biologiques des eaux à l'intérieur des terres, principalement dans les zones intertropicales.
- **hydrologie** : études, méthodes d'observation et d'exploitation des données concernant les cours d'eau intertropicaux et leurs régimes en Afrique, Madagascar, Amérique du Sud, Nouvelle-Calédonie...
- **océanographie** : études d'océanographie physique et biologique dans la zone intertropicale, dont une importante partie résulte des campagnes des navires océanographiques de l'ORSTOM ou utilisés par lui.
- **pédologie** : articles relatifs aux problèmes soulevés par l'étude des sols des régions intertropicales et méditerranéennes (morphologie, caractérisation physico-chimique et minéralogique, classification, relations entre sols et géomorphologie, problèmes liés aux sels, à l'eau, à l'érosion, à la fertilité des sols) ; résumés des thèses et notes techniques.
- **sciences humaines** : études géographiques, sociologiques, économiques, démographiques et ethnologiques concernant les milieux et les problèmes humains principalement dans les zones intertropicales.

Séries non périodiques :

- **biologie** : études consacrées à diverses branches de la biologie végétale et animale.
- **géophysique** : données et études concernant la gravimétrie, le magnétisme et la sismologie.

MEMOIRES ORSTOM : consacrés aux études approfondies (synthèses régionales, thèses...) dans les diverses disciplines scientifiques (60 titres parus).

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

FAUNE TROPICALE : collection d'ouvrages principalement de systématique, couvrant ou pouvant couvrir tous les domaines géographiques où l'ORSTOM exerce ses activités (18 titres parus).

INITIATIONS/DOCUMENTATIONS TECHNIQUES : mises au point et synthèses au niveau, soit de l'enseignement supérieur, soit d'une vulgarisation scientifiquement sûre (18 titres parus).

TRAVAUX ET DOCUMENTS DE L'ORSTOM : cette collection, diverse dans ses aspects et ses possibilités de diffusion, a été conçue pour s'adapter à des textes scientifiques ou techniques très variés quant à leur origine, leur nature, leur portée dans le temps ou l'espace, ou par leur degré de spécialisation (16 titres parus).

L'HOMME D'OUTRE-MER : cette collection, publiée chez Berger-Levrault, est exclusivement consacrée aux sciences de l'homme, et maintenant réservée à des auteurs n'appartenant pas aux structures de l'ORSTOM (9 ouvrages parus).

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

BULLETIN ANALYTIQUE D'ENTOMOLOGIE MEDICALE ET VETERINAIRE (périodicité mensuelle - ancienne dénomination jusqu'en 1970 : Bulletin signalétique d'entomologie médicale et vétérinaire) (XIX^e année).

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

Direction générale :

24, rue Bayard, PARIS 8^e

Services Scientifiques Centraux :

Service Central de Documentation :

70-74, route d'Aulnay - 93 - BONDY

IMP. S. S. C. Bondy
O. R. S. T. O. M. Éditeur
Dépôt légal : 3^e trim. 1972