Chasse, sexualité et musique Un arc musical des Pygmées Aka*

Vincent DEHOUX et Henri GUILLAUME Ethnomusicologue, CNRS, Paris Ethnologue, ORSTOM, Paris

Les Pygmées Aka (mò.áká/bà.áká ou bì.áká) font partie des « Babingas », terme généralement utilisé dans la littérature pour désigner les Pygmées de l'ouest du Bassin congolais. Les Aka peuplent une vaste aire qui comprend toute la zone forestière centrafricaine de l'Oubangui à la Sangha et qui s'étend au sud, jusque dans la région d'Epéna en République Populaire du Congo.

Ils vivent de chasse et de collecte dans la grande forêt dense humide, tout en entretenant, depuis un passé très reculé, des contacts avec diverses populations bantoues et oubanguiennes, ici regroupées sous l'appellation « Grands Noirs », expression qui rend le mieux compte du terme que les Aka utilisent pour les désigner : míló/bíló. Les contacts entre Aka et Grands Noirs ont eu longtemps la forme d'une réciprocité équilibrée de prestations fondée sur l'opposition complémentaire de dispositifs techniques et de modes d'insertion différents dans le milieu naturel (Bahuchet et Guillaume 1981). Guides, initiateurs au monde forestier et pourvoyeurs de certaines de ses richesses, notamment viande de chasse et plantes sauvages, les Aka reçoivent en retour des produits de la métallurgie et de l'agriculture, activités qu'ils ne pratiquent traditionnel-lement pas et qui sont le monopole des Grands Noirs.

Aujourd'hui, d'importantes mutations touchent la vie des Aka de plus en plus conditionnée par la pression des sociétés de contact. Dans certaines régions, leurs activités de chasse-collecte régressent fortement au profit des travaux dans les plantations de leurs voisins; dans d'autres, elles se maintiennent davantage tout en étant largement déterminées par les besoins de ces derniers qui contrôlent la circulation des produits et l'accès aux réseaux commerciaux. Partout la sédentarisation gagne et l'insertion embryonnaire des

Fonds Documentaire ORSTOM Cote: B * 69 45 Ex: 1

^{*} Il s'agit ici du document de référence sur cet instrument, que l'on a souhaité présenter sous sa forme initiale (1982) condensée et actualisée pour certains aspects.

Pygmées dans les entités nationales contemporaines les maintient dans un état de marginalité et d'exploitation qui est le prolongement du statut de dépendance apparu progressivement dans le cadre de l'intensification des relations avec les Grands Noirs, devenus leurs « maîtres » (Guillaume 1989).

« Gens de la forêt », les Aka subissent les dévastations causées à cet environnement auquel leur mode de vie et leur richesse culturelle sont intimement et ancestralement liés.

Un arc musical des femmes aka

C'est la première fois, lors de son identification en 1978, que l'on rapportait l'existence de cet arc musical chez les Pygmées Aka¹. Ceux-ci le nomment è.ngbítí/bè.ngbítí. Aucune mention de l'instrument n'existe non plus, à notre connaissance, dans la littérature sur les autres populations pygmées d'Afrique centrale. Seul Costermans (1947) note que certains Pygmées Mbuti de l'Ituri (nord-est du Zaïre) connaîtraient un instrument comparable, mais que luimême n'a observé que chez des Grands Noirs voisins. Toutefois, d'après R. Dodd et R. Brisson, il existerait chez les Pygmées Baka du Cameroun, un arc musical identique à l'è.ngbítí². R. Dodd l'a observé dans la région de Lomié, de même que R. Brisson qui le mentionne sous le nom de língbìdì. Selon ce dernier, cet instrument serait connu de tous les Baka mais ne serait apparemment plus utilisé que dans cette seule région. L'existence de cet instrument chez les Baka a été confirmée plus récemment (cf., dans cet ouvrage, l'article de S. Fürniss et S. Bahuchet).

L'è.ngbítí est connu des Aka de la Basse-Lobaye (régions de Mongoumba, Loko, Bagandou); il est vraisemblable qu'il l'est, ou tout au moins l'a été, de l'ensemble des Aka. De l'avis unanime de ces derniers et des Grands Noirs, l'è.ngbítí est un instrument spécifique aux Pygmées. Les Grands Noirs, même lorsqu'ils en connaissent l'existence, ne l'utilisent pas. Ainsi, la découverte de l'è.ngbítí permet d'accroître l'inventaire des instruments musicaux propres à ce peuple dont la culture et la vie quotidienne sont irriguées par la musique, vecteur principal de l'harmonie sociale³. Tant par ses principes organologiques

^{1.} C'est au cours d'une veillée dans un camp de chasse, aux confins de la frontière RCA-Congo (région de Mongoumba), que H. Guillaume a découvert en septembre 1978 cet arc musical chez les Aka. Balomba, l'aîné du campement, et sa famille doivent être remerciés pour lui avoir fait partager avec tant de bienveillance leur vie forestière. L'ensemble des données (informations, documents sonores et photographiques) a été principalement recueilli auprès de Zude et Mokoya, originaires des campements de Gabu et Samande, parents de Balomba avec qui ils conduisaient des chasses communes.

^{2.} Communication personnelle 1980.

^{3.} On peut se reporter, pour cet aspect, à l'article de S. Bahuchet dans cet ouvrage, ainsi qu'à Arom (1992).

que par sa technique de jeu, l'è.ngbítí est un instrument tout à fait original, appartenant sans doute à un stock ancien d'instruments, comme le laisse penser sa présence, chez les Aka et les Baka, sous des noms identiques 1.

Il constitue en outre un exemple supplémentaire de ce que les Aka arrivent à tirer de ressources naturelles faiblement transformées, à savoir une tige, une liane et une feuille. L'è.ngbítí fait partie de ces nombreux objets qui, dans la culture matérielle aka, ne possèdent qu'une existence éphémère. Il ne durera souvent que le temps d'une veillée.

L'è.ngbítí est de surcroît totalement lié à cette vie forestière désormais gravement menacée. Fabriqué et joué uniquement durant la phase de nomadisation en forêt, il n'est pas utilisé, ni même conservé, pendant la période au cours de laquelle les campements s'installent à proximité des villages de Grands Noirs (début de la saison sèche). Il a disparu, à plus forte raison, de la vie des campements en voie de sédentarisation près de ces villages. C'est dire que cet instrument est lié à un usage avant tout rituel, associé au monde forestier et inaccessible aux étrangers.

Dernière caractéristique qui renforce son originalité, l'è.ngbítí est un instrument exclusivement féminin tant dans sa fabrication que dans son utilisation². Il est aussi indissociable d'un répertoire de chants de femmes. Celles-ci gardent toujours une attitude beaucoup plus réservée que les hommes dans les rapports avec le monde extérieur. Même aujourd'hui, alors qu'elles participent activement aux échanges avec les Grands Noirs (contribution à l'approvisionnement en gibier, fourniture de végétaux sauvages, de bois, travaux domestiques et agricoles), cette attitude des femmes subsiste.

Le caractère « forestier-féminin-rituel » de l'è.ngbítí explique sans doute pourquoi son existence a pu passer si longtemps inaperçue.

Collecter

La femme collecte elle-même les matériaux destinés à la fabrication de l'arc et dont l'acquisition est aisée. Ils sont répandus dans le sous-bois forestier qui recèle différentes espèces de lianes, arbres et arbustes dont les propriétés d'élasticité, de flexibilité et de solidité conviennent pour la facture des parties constitutives de l'instrument.

L'arc tire son nom de la liane utilisée de préférence pour la confection de la corde : ngúé wà è. ngbítí; è.ngbítí désigne la racine et la partie inférieure de la tige utilisée pour la corde (mò.ndàndà), tandis que sa partie supérieure,

^{1.} Cf. l'article de Fürniss et Bahuchet dans cet ouvrage.

^{2.} Les deux caractéristiques de cet instrument – être spécifiquement pygmée et féminin – sont également mentionnées par R. Dodd et R. Brisson pour l'arc des Baka (communication personnelle).

porteuse de feuilles, est désignée par le terme *ngúé* qui signifie « mère »¹. D'autres lianes peuvent servir, mais l'instrument gardera le même nom.

Le bois choisi pour fabriquer le corps de l'arc (dì.kúndákò) est tiré d'un grand nombre d'arbres et d'arbustes pouvant servir à des utilisations multiples (pharmacopée, poisons, armature de la hutte, manche d'outils, etc.).

Fabriquer

Tout comme la collecte des matériaux, qui s'effectue généralement dans un court rayon autour du campement et ne prend donc que peu de temps, la fabrication de l'instrument s'opère dans un délai très court, de l'ordre d'une vingtaine de minutes. Elle repose de plus sur une transformation très limitée de ces matériaux par une seule personne.

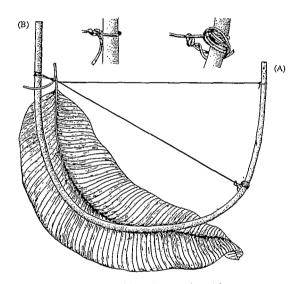


Figure 1 – L'arc musical des Pygmées Aka (dessin D. Molez)

^{1.} Cette liane pousserait aussi bien en forêt au sol sec qu'humide ou marécageux. Notre échantillon a été collecté sur un sol très humide. D'après le Dr Letouzey, du Museum national d'histoire naturelle, il s'agit sans doute de *Vanilla seretii* De Wild (1916, = *V. tisserantii* Portères, 1951). Le Dr Robbrecht, du Jardin Botanique national de Belgique, nous signale qu'il est fait mention, dans les herbiers du genre *Vanilla* concernant le Zaïre, d'une vanille également utilisée pour la fabrication des cordes d'instruments de musique (Dewulf 502: *Vanilla crenulata* Rolfe; de Giorgi 1715: *Vanilla crenulata* Rolfe). En raison de sa trop grande fragilité, cette liane n'est employée que pour l'è.ngbítí et les trois cordes d'une harpecithare (bò.góngó) peu utilisée par les Aka de Basse-Lobaye mais beaucoup plus répandue au sud, en territoire congolais, tant chez les Pygmées que chez les Grands Noirs.

La partie de la jeune tige destinée au corps de l'arc mesure environ 80 cm Son diamètre est de l'ordre de 1cm dans sa partie la plus fine, que nous désignerons par (A), et de 1,5 cm dans sa partie la plus épaisse (B). Pour prendre sa courbure, la tige est fléchie progressivement, soit en maintenant les extrémités dans chacune des mains, soit en appuyant l'une d'elles à terre. C'est là le seul traitement qu'elle subit. La liane est grattée au moyen d'un bâton fiché en terre et fendu en son sommet. La femme, assise face au bâton dont elle tient la base entre ses pieds, insère la liane dans l'entaille et lui fait subir un mouvement de va-et-vient latéral, enroulant progressivement autour de sa main gauche la partie grattée.

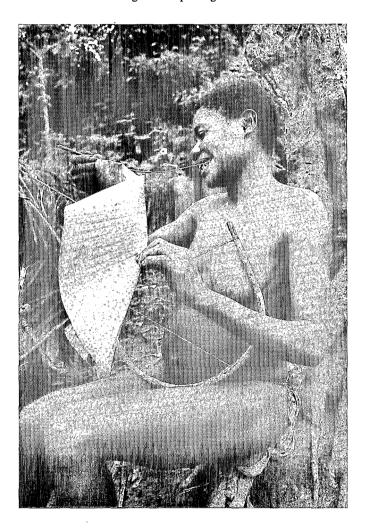


Photo 1 – Fabrication de l'arc (ph. H. Guillaume)

La liane est ensuite attachée à environ 3,5 cm de l'extrémité de la partie (A). Puis, après avoir courbé le corps à l'image d'un U (cf. fig. 1), en appuyant la partie (A) sur le sol et en l'y

maintenant à l'aide de son pied gauche, la femme tend la corde à la verticale pour l'enrouler deux fois à environ 5 cm de l'extrémité de la partie (B). Les deux extrémités accusent un léger décalage de niveau par rapport à la base du corps de l'arc, la partie (B) se prolongeant un peu plus que la partie (A). Ce décalage ne se répercute pas sur le plan de la corde qui est parallèle à celui de la base. La femme met ensuite en appui sur le sol l'extrémité de la partie (B), en l'y bloquant avec l'orteil de son pied gauche. Elle tend alors la corde en diagonale après lui avoir fait prendre appui sur la section horizontale. Le montant n'intervient donc pas ici pour séparer les deux segments de corde : leur point d'intersection se situe à environ 2 cm de ce dernier. Ce détail, on le verra plus loin, est fondamental du point de vue organologique. La femme attache ensuite la section oblique de la corde près de la base dans la partie (A), en l'y enroulant cinq à six fois (« spire » zòngòsò). Elle sectionne la corde qui dépasse de cette ligature (dì.kàtèlò).

La femme prend alors une feuille de mò.ngòngò (une Marantacée), feuille de grande taille très répandue dans le sous-bois forestier et qui permet notamment le tuilage de la hutte. Elle en déchire, d'un coup de dents, la nervure près du pétiole de façon à former au dos de la feuille une sorte de crochet qu'elle fixe dans la boucle qui sépare le montant de la croisée des deux cordes (cf. supra photo 1). La feuille épouse ainsi la courbe de l'arc et fera office de résonateur¹.

Accorder

La corde et la feuille constituent les systèmes excitateur et amplificateur.

Si nous sommes en présence, d'un point de vue matériel, d'une seule et même corde, nous avons affaire en revanche, d'un point de vue musical, à deux sections de corde émettant deux sons fondamentaux de hauteur différente. Il faut noter également que les parties vibrantes de l'instrument ne correspondent pas à la longueur totale de chacune des deux sections, mais à celle prise à partir de leur intersection. Le maintien de celle-ci est assuré par le crochet de la feuille qui fait ainsi office de chevalet établissant l'indépendance des deux sections par rapport au montant tout en mettant en relation directe systèmes excitateur et amplificateur. De même que la corde assure une double fonction sonore, la feuille joue simultanément les rôles de chevalet et de résonateur.

L'accord s'effectue par modification de la tension de la corde oblique, en enroulant plus ou moins l'extrémité de celle-ci autour de la partie courbe de l'arc afin d'obtenir entre la partie oblique (rendant le son le plus grave) et la partie horizontale une distance de seconde majeure.

^{1.} Comme pour de nombreux instruments à corde africains, on utilise parfois, pour amplifier le son, un récipient en terre cuite ou en métal sur lequel on fait reposer le corps de l'arc et la feuille.

Jouer

L'instrumentiste est assise, les genoux légèrement fléchis. Elle maintient l'arc en épousant sa courbe (cf. photo 2 ci-dessous).



Photo 2 – Jeu de l'arc (ph. H. Guillaume)

La corde oblique est pincée par le pouce de la main gauche ; elle fait entendre le son fondamental le plus grave. La corde horizontale est frappée régulièrement sur ses faces interne et externe par un mouvement de va-et-vient de l'index de la main droite ; elle fait entendre à vide un son situé un ton plus haut. Cet intervalle de seconde majeure a été obtenu en modifiant la tension de la partie oblique de la corde au moyen de la ligature située sur la partie courbe de l'arc.

Outre les sons produits sur les cordes à vide, l'instrumentiste, en appliquant son menton en trois points précis de la corde horizontale, obtient, en raccourcissant la longueur vibrante de celle-ci, trois autres sons. Ces derniers ajoutés aux deux sons fondamentaux constituent une échelle pentatonique anhémitonique (transcrite do, ré, fa, sol, si bémol dans nos exemples musicaux), échelle dans laquelle s'inscrit l'ensemble de la musique aka.

Les chants

Les neuf documents, base de la présente étude, ont été recueillis en situation et enregistrés en une seule prise¹. Il s'agit des pièces suivantes :

- 1 yókó yá sópó igname sauvage/de/terre meuble
- 2 bà.ngòndò bá bòndómbó bà zá kémà les jeunes filles/de/bondombo/elles/mangent/singe à queue
- 3 nà mòkòbò, mbésà té avec/mokobo/vagin/c'est pas
- 4 *ngòndò zá sùmbù* jeune fille/mangea/chimpanzé
- 5 *békámá*, *kònzà lòkó*, *békámá* dors/maître/pénis/dors
- 6 yàngísà (idéophone traduisant le son des abeilles qui butinent)
- 7 dísò, dá gbòlómbò œil/celui de/gbolombo
- 8 *bémbà mà.wókó* céphalophe à dos jaune/gîtes
- 9 yókó yá sópó, yókó è.pùmbù igname sauvage/de/terre meuble/igname sauvage/non arrivée à maturité

Tous ces chants accompagnés par l'è.ngbítí sont pulsés régulièrement par des battements de mains équidistants. Ces battements se font à mains creuses transversales où seules les paumes s'entre-frappent². En choisissant cette battue comme unité de temps, on obtiendra une unité métronomique ainsi que la confirmation de la division du cycle chanté en un nombre invariable de pulsations d'un bout à l'autre de chacune des pièces. De plus, la superposition de cette battue au jeu instrumental atteste pour toutes les pièces du corpus un groupement par 3 des valeurs les plus brèves, c'est-à-dire une division ternaire de chaque pulsation.

C'est ainsi que les pièces 1, 2, 3, 4, 6 et 9 – les pièces 1 et 9 étant deux versions d'un même chant – sont basées sur un cycle métrique de 8 pulsations

^{1.} Les chants 2, 3, 5 et 7 figurent sur le disque « Chasseurs Pygmées » (Guillaume, Surugue 1982). L'instrumentiste est Mokoya du campement de Samandé. Les chants sont interprétés par Zudé, Epété (campement Gabu), Bokala, Nzomé (campement Balomba), Yama (campement Mbéké), Gbado (campement Mokoma). D'autres chanteuses les ont rejointes pour le dernier chant: Kalewa (campement Gabu), Mbola (campement Kaza), Dana, Tinakama et Moboli (campement Samandé).

^{2.} Appelés dì.kpòkpò / mà.kpòkpò, ils s'opposent aux battements è.káké / bè.káké où les mains se recouvrent parfaitement paume contre paume, doigts contre doigts, pour donner un son plus sec et plus aigu.

se décomposant en 24 unités minimales (cf. infra exemple musical 1); en revanche, la pièce 5 est basée sur un cycle métrique de 12 pulsations se décomposant en 36 unités minimales (cf. infra exemple musical 2). La présence de ces deux types de cycle atteste une répartition des pièces en deux catégories distinctes et, par corollaire, une configuration en répertoire de celles-ci, d'autant que cette différence de nature métrique est corroborée dans le jeu instrumental par une différence de structure rythmique : réitération régulière des sons pincés/frappés à la base du jeu instrumental, pour la première série de pièces; alternance en une relation remarquable de valeurs longues et brèves pour la deuxième pièce, formule rappelant un schéma rythmique caractéristique des autres musiques pygmées.

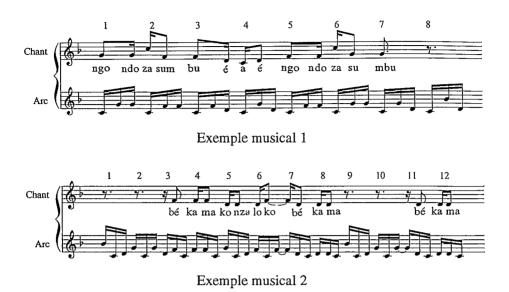
Le chant est de forme responsoriale, faisant alterner une soliste et un chœur ou bien deux parties de ce chœur. Des points de respiration établissent entre les deux une alternance régulière que confirme d'ailleurs la structure symétrique du texte de certains chants :

yókó	yókó
ngòndò	
dísò	

Dans le cas contraire – c'est-à-dire en l'absence d'un tel support verbal – des passages chantés, bouche fermée, se situent en des positions correspondantes du cycle musical et assurent une fonction analogue. Cette répétition constitue pour chacune des parties une sorte de « refrain » à la base des énoncés qui adoptent ainsi une configuration en « balancier », appuyant la structure responsoriale de la musique. Mais celle-ci n'est pas donnée, établie d'emblée. Tout au contraire, elle se construit progressivement au cours de l'interprétation. La partie chantée débute simplement par l'énoncé du « refrain » du chœur pour s'étendre, par anticipation progressive, au fur et à mesure des réitérations du cycle instrumental:

«		yá sópó
	• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •	yókó.(é).yá sópó
	(é é)	yókó.(é).yá sópó »

Cette progression tendra à couvrir petit à petit l'intégralité du cycle instrumental, comme le montre l'énoncé du chant 9, autre version du chant 1 :



Le jeu de l'è.ngbítí

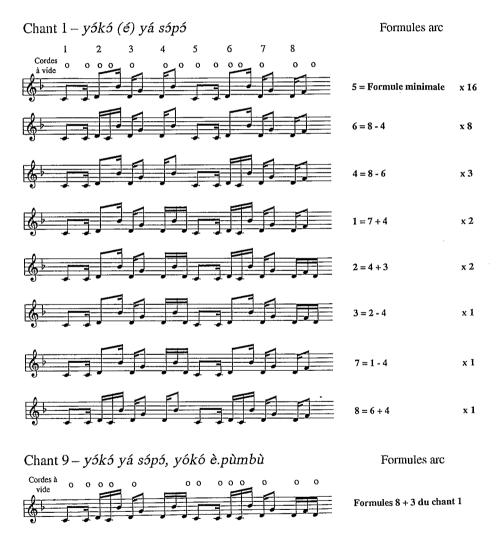
À la vitesse de jeu (six sons par seconde), les sons (fa, sol ou si bémol) provenant des appuis du menton sur la corde horizontale ne peuvent matériellement pas être joués en succession. Le jeu de l'instrumentiste consiste donc à les intercaler avec ceux (do ou re) issus du pincement ou de la percussion d'une corde à vide. Partant de là, il existe pour chacune des pièces une réalisation optimale manifestée par une alternance régulière et rapide entre sons pincés (et/ou frappés) et les autres. La comparaison entre les deux interprétations des pièces 1 et 9 viendra le confirmer.

Il est possible d'extraire, des différentes formulations instrumentales proposées dans sa première interprétation, la formule suivante : formule 8 + formule3 (cf. infra exemple musical 3).

Or, c'est justement cette formulation qui sera utilisée d'entrée de jeu par la seconde interprétation, c'est-à-dire en fin de séance (pièce 9). Stable, strictement répétitive, elle présente un monnayage maximal des valeurs présentes dans la première interprétation.

Absentes dans la seconde interprétation, les variations de jeu que l'on observe dans la première sont donc des variations par défaut et non par excès : en début de séance l'instrumentiste n'est pas suffisamment « chauffée » pour effectuer de façon régulière et rapide un passage doigt/menton : elle n'arrive à obtenir que des monnayages partiels se traduisant musicalement par une succession de valeurs longues et brèves. Néanmoins l'équilibre qu'exige l'alternance quasi systématique doigt/menton est une situation vers laquelle

tend de toute évidence l'instrumentiste – on l'a vu lors de la comparaison qui précède – et qu'elle acquiert d'ailleurs au fil des pièces, comme le prouve le recensement des formules instrumentales. La progression du jeu instrumental est parallèle à l'ordre des enregistrements, c'est-à-dire que l'instrumentiste retrouve au fur et à mesure sa dextérité. Ceci pouvait paraître à première vue contradictoire avec le recensement des formules instrumentales: 8 pour la pièce n° 1, 6 pour la n° 2, 4 pour la n° 3, 3 pour la n° 4, une seule pour les pièces 5 à 9.



Exemple musical 3

Ainsi, certaines différences que l'on pourra observer dans le jeu de l'arc musical s'annulent tout simplement au fur et à mesure des enregistrements en raison de l'habileté croissante de l'instrumentiste.

Le jeu de l'arc musical tend à être strictement répétitif, stable, fermé sur luimême et non pas ouvert à la variation comme auraient pu le laisser supposer les analyses indépendantes des quatre premières pièces.

Le modèle des pièces est instrumental – et non vocal – dans la mesure où le chant présente des formulations progressives nullement définitives et surtout différentes pour une même pièce musicale.

La nature de tels modèles confirme l'existence d'une véritable musique instrumentale pour une population connue presque exclusivement pour ses polyphonies vocales et pour laquelle des répertoires de ce type demeuraient jusqu'à présent hypothétiques. Cette musique instrumentale s'organise en répertoires à l'instar de la musique vocale et a donc des attributs identiques.

Signification et finalité des chants

Le corpus peut être divisé en deux groupes de chants.

Ceux du premier groupe (1 ou 9, 6 et 8) sont de nature incantatoire, propitiatoire. Ils sont destinés à susciter le succès dans la quête des subsistances, condition fondamentale pour le maintien de la cohésion sociale.

Les chants 1 et 9, variantes d'une même pièce, précèdent ou accompagnent les activités de collecte féminines, généralement conduites en groupe et réunissant les femmes d'un ou plusieurs campements voisins. Ces chants évoquent plus particulièrement la collecte des ignames sauvages. Si le manioc, obtenu tout au long de l'année à travers les échanges avec les Grands Noirs, entre aujourd'hui en proportion importante dans l'alimentation des Aka, les ignames, seuls tubercules sauvages disponibles, représentaient autrefois une ressource alimentaire de première importance. Elles servaient de plat de base durant toute la saison sèche. L'évocation, dans les deux chants, de la nature meuble de la terre laisse présager une collecte fructueuse (la terre meuble, facile à creuser, est riche, ses tubercules seront volumineux). Le fait, évoqué dans le chant 9, de remettre l'igname non arrivée à maturité en terre correspond à une préservation de la plante, gage d'une collecte fructueuse dans un proche avenir. Dans cette société où l'exploitation des ressources sauvages est liée à des activités dont le rendement est non différé, comme dans les sociétés agricoles, une telle pratique représente un certain aménagement de la nature, une projection dans le futur des résultats du travail.

Dans le chant 6, l'imitation, par les femmes, du bruit que font les abeilles lorsqu'elles vont butiner est une invite adressée aux hommes pour qu'ils s'adonnent, en cette nouvelle saison du miel (mbàsò), à la recherche des ruches sauvages. Elle est également le signe de son succès, puisque ce bruit est

le principal indice permettant le repérage des arbres porteurs de miel et donc de son acquisition.

Le chant 8 concerne la chasse. Il est une incantation pour que l'animal soit dans son gîte et que les hommes le rencontrent donc facilement. Il est important de noter que l'animal invoqué est le *bémbà* et non pas un céphalophe d'une autre espèce et de moindre corpulence. Car le *bémbà* évoque la chasse à la sagaie, activité à laquelle, nous le verrons, est traditionnellement associé l'è.ngbítí.

Les chants du second groupe ont pour thème des états ou des situations qui, sous des formes et à des niveaux différents, sont marqués par le déséquilibre :

- couple conjugal : le chant 5 dépeint une relation conjugale où l'un des deux partenaires n'a pas fait ce qu'il fallait pour accéder à une entente harmonieuse! L'épouse, comblée d'amour et ensommeillée, souhaite que son mari s'endorme!
- groupes élargis de parenté (« bandes »): les chants 2 et 4 évoquent des pratiques qui vont à l'encontre, de façon permanente (pour les femmes du groupe bò.ndómbó) ou accidentelle, des usages et croyances habituellement respectés.
- la société en général : les chants 3 et 7 mettent en scène des personnages dont les tares physiques, congénitales ou acquises, les différencient de la plupart des individus.

Ainsi, dans des domaines et à des niveaux différents, tous ces personnages s'écartent de la normalité.

Face à ces états et situations de déséquilibre ou de rupture par rapport aux critères et aux règles esthétiques ou morales en vigueur dans la société, la réponse réside dans le genre même des chants : la moquerie, la satire. Le recours à ces artifices a déjà été mis en évidence chez les Pygmées Mbuti de l'Ituri (Turnbull 1966). Les chants de ce groupe, au-delà du simple divertissement, illustrent ainsi la pratique, qui semble générale chez les Pygmées, de la dérision et du quolibet publics pour réduire les sources de tension et de déséquilibre susceptibles de nuire aux rapports entre individus.

La violence physique et la sorcellerie sont d'une ampleur limitée chez les Pygmées. Qu'il s'agisse de comportements simplement réprouvés (comme dans les chants 2 et 4) ou de conflits pouvant menacer l'existence même de la communauté, c'est à la pression sociale que l'on recourt généralement. Exprimée verbalement et souvent collectivement, sur le mode satirique renforcé par le mime, elle doit rétablir la cohésion sociale (soit par un retour à la normalité, soit par l'acceptation de la différence) et éviter la fission dans les communautés. Pour cette société faiblement hiérarchisée, où la solidarité et la coopération des individus sont indispensables pour conduire l'exploitation des ressources naturelles, l'un des phénomènes pouvant remettre en cause ces fondements est le développement de l'inégalité. La moquerie publique est précisément l'arme retenue pour lutter contre une telle tendance. Se moquer de

l'infirme, c'est aussi l'assumer en écartant à son égard tout ostracisme, toute marginalisation qui se traduiraient par un statut d'inégalité. Tourner en dérision le maître de la grande chasse, l'aîné du groupe agnatique ou l'intermédiaire privilégié dans les rapports avec les Grands Noirs qui tenterait de transformer ses compétences respectives en un pouvoir généralisé, c'est lui signifier, sans l'exclure, sa vulnérabilité, le seuil à ne pas franchir. Dans les deux cas, qu'il s'agisse d'individus en position apparemment forte ou faible, la moquerie publique participe du même travail d'érosion du développement de l'inégalité.

Ces chants du second groupe sont associés à la fonction de divertissement qui tend aujourd'hui à être la seule remplie par l'è.ngbítí. Les autres relèvent d'une fonction plus rituelle, actuellement en voie de disparition et autrefois liée aux activités de chasse et aux rapports entre hommes et femmes.

Les chants de ce corpus appartiennent ainsi à deux registres qui, sous des formes et dans des domaines différents, possèdent néanmoins le même thème fondamental : la recherche de l'harmonie sociale, qui dépend aussi de la bonne reproduction des rapports entre les hommes et leur milieu naturel.

Chasse et sexualité

Avant d'être le jeu d'un instrument de musique, l'emploi de l'è.ngbítí constitue traditionnellement une pratique propitiatoire; l'instrument sert de médiateur entre les femmes et les hommes, chasseurs et partenaires sexuels¹.

Si l'è.ngbítí est utilisé essentiellement aujourd'hui lors des moments de divertissement (surtout les veillées) qui sont en même temps le cadre de pratiques visant à désamorcer les états de tension, son unique association à de telles phases de la vie sociale relève en fait d'un glissement de fonction. Celuici ne peut se comprendre qu'en tenant compte des changements technoéconomiques vécus par les Aka depuis un siècle.

Dans le passé, en effet, l'è.ngbítí était employé, comme aujourd'hui, au cours des divertissements mais son principal contexte d'utilisation était la chasse et plus précisément la chasse à la sagaie.

Cette chasse est la chasse traditionnelle des Aka. À la différence de la chasse au filet, introduite par les Grands Noirs et dont la technique permet et nécessite la participation des femmes, la chasse à la sagaie est une technique essentiellement masculine. Selon les gibiers recherchés, la chasse à la sagaie reposera sur la coopération de cinq à douze hommes environ et pourra se dérouler sur une seule journée ou donner lieu à des expéditions de plusieurs

^{1.} Un arc musical comparable à l'è.ngbítí (le kitingbi), joué par des populations soudaniennes du nord-est du Zaïre, a également pour contexte d'utilisation les rapports hommes/femmes (Costermans 1947).

jours, voire de plusieurs semaines. Ces grandes expéditions ont pour objectif la poursuite à la trace des gros gibiers dont le plus valorisé est l'éléphant. Conduits par le *túmá*, maître de la grande chasse grâce à ses qualités de force et de bravoure, sa fine connaissance du milieu naturel et ses savoirs magiques, les chasseurs laissent aux campements femmes, enfants et vieillards.

C'est principalement dans le cadre de ces grandes expéditions de chasse qu'est traditionnellement joué l'è.ngbítí. Il accompagne les chants incantatoires que les femmes entonnent au campement après le départ des chasseurs. Mais par son jeu même, les femmes appellent les hommes. La « voix » de l'è.ngbítí leur permet d'entrer en contact avec eux, de leur signifier, à travers la forêt, le désir de les voir revenir, le moment de leur retour dépendant du succès plus ou moins rapide de leur entreprise. Par leurs chants, les femmes agissent précisément sur les conditions de déroulement de la chasse et donnent force à leur appel. Le retour des hommes signifie la consommation de la viande et la restauration des rapports sexuels interrompus depuis la période d'interdit précédant le départ à la chasse. La division des tâches entre les sexes impliquait donc, autrefois, au sein des groupes résidentiels, des périodes de fission marquées par la séparation des hommes et des femmes.

Ainsi, dans la société aka, où l'homme est par essence chasseur, c'est la femme qui, par l'intermédiaire de l'arc musical, appelle l'homme, afin que le groupe social dispose de gibier¹. Cet appel de la femme à l'homme pourvoyeur de viande n'est pas, bien entendu, exclusif; il n'est qu'un moment par rapport à tout un ensemble de rituels propitiatoires effectués par les hommes, avant et pendant la chasse.

Il est intéressant d'évoquer ici, en parallèle, le cas de nombreuses populations de Grands Noirs, voisines des Aka, qui possèdent aussi un arc musical répandu et bien connu en Afrique Centrale, mais qui diffère profondément de l'è.ngbítí, tant par les principes organologiques que par la technique de jeu et le mode d'utilisation (Arom 1970).

Cet arc est fabriqué et utilisé uniquement par les hommes. Il est le plus souvent associé à la chasse au piège, qui est une technique individuelle². À la différence de l'è.ngbítí qui, lié à une technique de chasse collective, est joué pour accompagner le chœur des femmes, l'emploi de cet arc est individuel et relève d'un rituel propitiatoire au cours duquel le chasseur joue de l'instrument pour entrer en contact avec les esprits et les génies, dont l'intervention conditionne la prise de gibier. Il n'y a donc plus ici communication entre la

^{1.} La communication entre la femme et l'homme fait sans doute intervenir des puissances du surnaturel dont l'étude n'a pu être menée au cours de cette enquête.

^{2.} On peut simplement noter dans le cadre de cet article que les Aka connaissent aussi ce type d'arc qu'ils ont emprunté aux Grands Noirs en même temps que la chasse au piège; l'utilisation de l'instrument est restée limitée en raison sans doute de son absence de fonction sociale traditionnelle.

femme et l'homme chasseur; c'est ce dernier qui joue de l'arc pour appeler les puissances du surnaturel, afin que le groupe social bénéficie de viande.

Cette différence est sans doute liée, en particulier, à la nature du dispositif techno-économique des populations de Grands Noirs (détention d'une agriculture même rudimentaire, pratique de la chasse au filet à laquelle participent les femmes...) et à leur confrontation à un milieu forestier qu'ils perçoivent, eux qui sont originaires de savane, comme étranger et hostile. Il s'ensuit que la position de l'homme, dans leurs sociétés, y est moins focalisée sur son rôle de chasseur qu'elle ne l'est chez les Aka.

Cet état est nettement perceptible dans l'utilisation de l'arc musical par les Ngbaka, Grands Noirs d'origine oubanguienne et voisins des Aka dans la Basse-Lobaye (Arom et Thomas 1974). Chez eux, les puissances surnaturelles (mìmbó) avec lesquelles l'homme entre en contact au moyen de l'arc musical (mbèlà) sont non seulement des génies de la chasse, mais aussi une projection, sur le plan surnaturel, de l'associé pygmée avec lequel on entretient, dans la réalité, des relations d'échange, afin d'obtenir notamment de la viande de chasse. Les mìmbó sont morphologiquement, physiologiquement et culturellement comparables aux Pygmées. Ainsi, dans les pratiques rituelles, le processus d'acquisition du gibier, par l'homme ngbaka, passe par l'intermédiaire du Pygmée, chasseur par excellence et « maître » de la forêt.

L'arc musical intervient donc, aux mêmes fins d'acquisition du gibier, dans deux circuits différents :

Aka:

groupe social : femme/arc musical > homme > gibier > homme > groupe social

Ngbaka:

groupe social : homme/arc musical > mimbó/génies > gibier > homme > groupe social projection pygmée

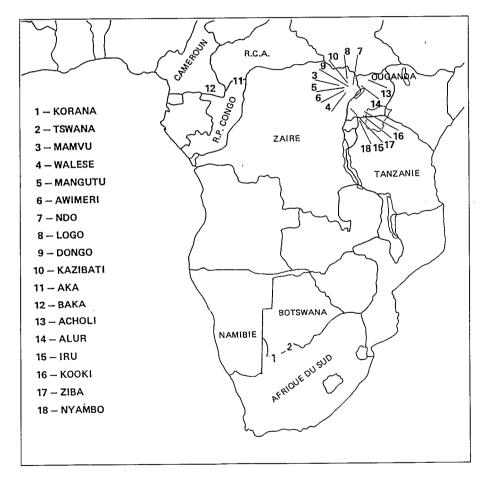
Chez les Aka, le déclin de la chasse à la sagaie, amorcé dans de nombreuses communautés depuis les années 1920, s'accompagne de changements importants. La régression de cette activité essentielle dans leur vie sociale et économique traditionnelle a en effet, pour corollaire, la disparition ou la transformation de fonctions et pratiques dont elle était la raison d'être. Le maître de la grande chasse (túmá) est ainsi progressivement remplacé dans la société par le devin-guérisseur (ngàngà)¹. Quant à l'è.ngbítí, il tend alors à perdre sa charge rituelle pour devenir un instrument de simple divertissement².

^{1.} Le devin-guérisseur assure de nombreux rituels liés à la chasse au filet, technique dominante aujourd'hui; son audience croissante dans la société aka rappelle le statut qu'il occupe chez les populations de Grands Noirs.

^{2.} S. Fürniss signale la même évolution chez les Baka sédentarisés où l'instrument n'est plus joué que par les jeunes filles en manière de divertissement (*cf.* l'article de S. Fürniss et S. Bahuchet).

Une famille d'arcs musicaux?

S'il n'a jamais été mentionné à notre connaissance dans la littérature concernant les Pygmées, à l'exception des informations communiquées sur les Baka, le type d'arc représenté par l'è.ngbítí a été signalé, par contre, chez quelques populations d'Afrique Centrale et Australe (cf. carte ci-dessous). Afin de pouvoir ébaucher ici une comparaison, qui nécessiterait de plus amples développements entre l'è.ngbítí et les arcs musicaux utilisés par ces populations, nous rappellerons les caractéristiques qui font toute l'originalité de l'instrument des femmes aka.



Populations utilisant un arc musical comparable à l'è.ngbítí (carte H. Guillaume)

Du point de vue sociologique, il s'agit d'un instrument propre aux Pygmées dans leur environnement humain, spécifiquement féminin et dont le jeu constitue traditionnellement une pratique propitiatoire associée aux activités masculines de chasse. Du point de vue organologique et de sa technique de jeu, certaines parties constitutives de l'arc assurent une double fonction :

- une seule et même corde donne deux sections émettant deux sons fondamentaux de hauteur différente.
- une feuille végétale joue simultanément le rôle de chevalet et de résonateur.
 De plus, le jeu instrumental est marqué par l'utilisation du menton pour obtenir des sons fondamentaux supplémentaires.

Il ressort des données consultées que l'è.ngbítí est le seul instrument à posséder un élément jouant à la fois le rôle de chevalet et de résonateur¹. Cependant, au-delà de cette particularité et d'un certain nombre de variantes (jeu main droite – main gauche, nombre de sons...), tous les instruments répertoriés partagent deux caractéristiques organologiques bien particulières : une seule et même corde divisée en plusieurs sections (excepté pour le kha:s) des populations korana et le nokukwane) des Tswana qui possèdent une seule section de corde) et l'utilisation du menton. De ce fait, l'è.ngbítí semble s'inscrire dans ce que l'on pourrait considérer comme une famille d'arcs musicaux dont les représentants sont peu nombreux.

On peut remarquer de surcroît que chez les rares populations bantoues qui en font usage (les Tswana qui l'auraient emprunté aux Korana, les Iru-Kooki-Ziba et Nyambo qui descendent d'une strate ancienne bantoue ayant colonisé la région inter-lacustre d'Afrique de l'Est), l'instrument appartient au patrimoine des hommes. À l'opposé, chez les autres populations auxquelles il semble effectivement plus spécifique (Hottentots, Soudaniens, Pygmées, Nilotiques de l'Ouest), ce type d'arc est l'apanage des femmes.

Références bibliographiques

En ce qui concerne les travaux sur les Pygmées Aka, outre les quelques références mentionnées ici, on pourra se reporter à l'importante bibliographie de l'*Encyclopédie des Pygmées Aka : techniques, langage et société des chasseurs-cueilleurs de la forêt centrafricaine (Sud-Centrafrique et Nord-Congo)*, I, fascicule 1, Paris, SELAF-Peeters, 1983.

AROM, S. – 1970, Conte et Chantefables ngbaka-ma'bo (République Centrafricaine). Paris, SELAF (Bibl. 21-22), 238 p. + 2 disques (avec la collaboration de J. M.C. Thomas).

^{1.} Les principales sources d'information consultées sont les suivantes : Costermans (1947), Jonhston (1902); Kirby (1934), Ladefoged, Glick, Criper (1971), W. Möhlig (Université de Cologne [comm. pers. 1980]), Rehse (1910), Thiel (1977), Trowell et Wachsmann (1953), Tucker et Bryan (1956).

- AROM, S. 1992, La musique omniprésente, *Encyclopédie des Pygmées Aka*, tome 1, fascicule 2, p. 227-236, SELAF (TO 50), Paris (en collaboration avec V. Dehoux).
- AROM, S. et THOMAS, J.M.C. 1974, Les Mimbo, génies du piégeage, et le monde surnaturel des Ngbaka-Ma'bo (République Centrafricaine), Paris, SELAF (Bibliothèque 44-45), 153 p., cartes, tabl., fig.
- BAHUCHET, S. et GUILLAUME, H. 1981, Pygmy-Farmer relations in the North-West Congo Basin, *Politics and History in Band Societies*, in E. Leacock and R. E. Lee (eds), Cambridge University Press.
- BALFOUR, H. 1899, The natural history of the musical bow. A chapter in the developmental history of stringed instruments of music, Oxford, Clarendon Press, 87 p.
- CAMP, C. et NETTL, B. 1955, The musical bow in Southern Africa, Anthropos 50, p. 65-80.
- CHASTONAY, Ph. de 1960, Pour une systématique des instruments de musique, les cordophones, *Musée de Genève* 2, 8-11, ill.
- COART, E. et de HAULLEVILLE, A. 1902, La musique, Tervuren, Annales du Musée Royal du Congo Belge, série III, Tome I (1), 144 p.
- COSTERMANS, B. 1947, Muziek, Instrumenten van Watsa-Gombari en omstreken, Zaïre 6, Bruxelles, Éditions Universitaires, p. 629-663.
- Enquête sur la vie musicale au Congo Belge 1934, 1935 (questionnaire KNOSP), I II III, Anciennes provinces de Lusambo et de Costermansville, *Archives d'Ethnographie* 13, 1968, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 95 p.
- GUILLAUME, H. 1989, «L'État sauvage »... Pygmées et forêts d'Afrique Centrale, Politique Africaine 34 « États et sociétés nomades », Paris, Karthala, p. 74-82.
- JONHSTON, Sir H. 1902, *The Uganda Protectorate*, London, Hutchinson and Co, Paternoster Row, 2 vol., 1018 p.
- KIRBY, P. R. 1934, The musical instruments of the native races of South Africa, London, Oxford University Press, 285 p.
- KUBIK, G. 1975-1976, Musical bows in South-Western Angola, African Music, Journal of the African Music Society 5 (4), p. 98-104.
- LADEFOGED, P., GLICK, R., CRIPER, C. 1971, Language in Uganda, London, Oxford University Press.
- LAURENTY, J. S. 1960, Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda-Urundi, Tervuren, Annales du Musée Royal du Congo Belge 2, nouvelle série in 4°, Sciences de l'Homme.
- MAËS, J. 1911, Notes sur quelques objets des Pygmées Wambuti, Paris, *Anthropos* 6, p. 132-135.
- MASON, O. T. 1897, Geographical distribution of the musical bow, *American Anthropologist* 10, p. 377-80.
- Notes analytiques sur les collections ethnographiques du Musée du Congo, Bruxelles, *Annales du Musée Royal du Congo*, Ethnographie et Anthropologie, série III, Tome I, Les Arts, Religion, 1902-1906, 315 p., 62 pl.
- REHSE, H. 1910, Kiziba Land und Leute, Stuttgart, Verlag von Strecker und Schröder, 394 p.
- RYCROFT, D. 1975-1976, The zulu bow songs of Princess Magogo, African Music, Journal of the African Music Society 5 (4), p. 41-97.
- SCHEBESTA, P. 1941, Die Bambuti Pygmaën vom Ituri Ergebmisse zweier Forschungsreisen zu den Zentralafrikanischen Pygmaën, Bruxelles, Mém. in 4°, I.R.C.B., Sect. Sciences Morales et Politiques, II, p. 1-280.

- THIEL, P. VAN 1977, Multi-Tribal Music of Ankole. An ethnomusicological study including a glossary of musical terms, Tervuren, *Annales du Musée Royal de l'Afrique Centrale*, série in 8°, Sciences Humaines (91), 234 p.
- TROWELL, M. et WACHSMANN, K.P. 1953, *Tribal crafts of Uganda*, London, Oxford University Press, 423 p.
- TUCKER, A. N. et BRYAN, M. A. 1956, *The Non-Bantu Languages of North-Eastern Africa*, Londres, O.U.P., I.A.I., 228 p., 1 carte.
- TURNBULL, C. M. 1966, Wayward servants, the two worlds of the African Pygmies, London, Eyre and Spottiswoode, 377 p.
- WEGNER, U. 1984, Afrikanische Saiteninstrumente, Berlin, Museum für Völkerkunde, 305 p., 1 vol., 1 cassette.

Discographie

- AROM, S. 1974, Aka Pygmy Music, 1 disque 30 cm 33 t., Collection UNESCO, Musical Sources, commentaire et photos, Philips, 6586 016, Berlin.
- 1978, Anthologie de la Musique des Pygmées Aka (Centrafrique), Paris, OCORA, 3 disques 30 cm 33 t., livret bilingue et photos (Grand Prix Académie Charles-Cros 1978, Mention in Honorem Prix du Président de la République).
- GUILLAUME, H. et SURUGUE, B. 1982, *Chasseurs Pygmées*, 1 disque 30 cm 33 t., livret trilingue et photos (16 pages, français, anglais, sango), Paris, ORSTOM-SELAF (CETO 795); également édité en cassette.

Filmographie

- AROM, S. 1970, *L'arc musical ngbaka*, 16 mm., noir et blanc, 11 mn., Paris, Comité du Film Ethnographique, Musée de l'Homme et CNRS.
- SURUGUE, B. 1980, avec le conseil scientifique de H. Guillaume et J. M.C. Thomas, *Mbaso, le temps du miel*, 16 mm., couleur, 12 mn., ORSTOM, CNRS; également disponible en vidéo multiformats.

Ndroje balendro

Musiques, terrains et disciplines

Textes offerts à Simha Arom

Édité par V. Dehoux, S. Fürniss, S. Le Bomin, E. Olivier, H. Rivière, F. Voisin

SELAF nº 359

Publié avec le concours de la SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ETHNOMUSICOLOGIE

PEETERS.
PARIS

1995



Fonds Documentaire ORSTOM Cote: <u>6×6945</u> Ex: ユ